

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**EDILUCE BATISTA SILVEIRA**

**UMA HERESIA NOS TRÓPICOS:  
a biblioteca proibida de Branca Dias**

**UBERLÂNDIA  
ABRIL/ 2019**

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

---

S587h  
2019      Silveira, Ediluce Batista, 1973-  
            Uma heresia nos trópicos [recurso eletrônico] : a biblioteca proibida  
            de Branca Dias / Ediluce Batista Silveira. - 2019.

            Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira.  
            Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
            de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
            Modo de acesso: Internet.  
            Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.633>  
            Inclui bibliografia.

            1. Literatura. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Literatura  
            e história - Brasil. 4. Gomes, Dias, 1922-1999 - Crítica e interpretação. I.  
            Pereira, Kenia Maria de Almeida, 1962- (Orient.) II. Universidade  
            Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
            Literários. III. Título.

---

CDU: 82

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

**EDILUCE BATISTA SILVEIRA**

**UMA HERESIA NOS TRÓPICOS:  
a biblioteca proibida de Branca Dias**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Curso de Doutorado em Estudos Literários – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira.

**UBERLÂNDIA  
ABRIL/ 2019**

EDILUCE BATISTA SILVEIRA

**UMA HERESIA NOS TRÓPICOS: A BIBLIOTECA PROIBIDA DE BRANCA  
DIAS**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Curso de Doutorado do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira.

Uberlândia, 30 de abril de 2019.

Banca examinadora:



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira/UFU (Presidente)



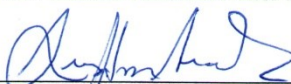
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lyslei de Souza Nascimento/UFMG



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvana Augusta Barbosa Carrijo/UFG



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro/UFU



Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes/UFU

Dedico este trabalho a José Maria Caixeta e Selma  
Lúcia Silveira, meus amados pais, e a Renato  
Almeida Bastos, meu querido esposo.

## AGRADECIMENTOS

A palavra “agradecimento” é formada a partir do radical do vocábulo “gratidão” e tem sua origem no latim *gratia*, cujo significado literal é “graça”, ou seja, o reconhecimento agradável por algo recebido ou confiado. Esse termo faz parte do estatuto do sagrado e, assim, viver a graça é estar na constante presença de Deus.

Agradeço, pois, a Deus, pelo dom da vida e pela companhia fiel em todos os momentos de sofrimento carnal e espiritual. Obrigada, também, por estar ao meu lado em momentos em que a caminhada parecia impossível e me dizer “Eu estarei contigo todos os dias de sua vida”. O Senhor foi respeitador do meu tempo e o meu refrigério em tempos de dificuldade.

A meu pai, José Maria, pela fortalecedora presença espiritual. Seus ensinamentos sempre foram a minha inspiração.

À minha mãe, Selma Lúcia, pelos sorrisos e abraços que me aliviaram tantas dores. Tenho muita gratidão por ter me ensinado, juntamente com meu pai, a agir como um cavaleiro em defesa de seus valores e princípios.

Ao meu marido e grande amor, Renato, pelas incontáveis vezes em que me presenteou com uma palavra de motivação. Sua paciência, seus incentivos e sua confiança em mim e no meu potencial, mesmo em momentos em que eu mesma duvidava, fizeram a diferença nesse processo de doutoramento.

Aos meus irmãos e companheiros, Epon, Ernani, Hermano, Hélder e Érica, pela disposição em me ouvir e me abraçar em momentos de fraqueza. Poder contar com cada um de vocês em situações simples, mas tão significativas, é motivo de muita gratidão.

Às minhas duas preciosidades, Amanda e Júlia, pelo amor e pela torcida por mim. Mesmo à distância, pude sentir a vibração por cada passo dado. Tenho muito a agradecer a vocês por me amarem, mesmo diante da minha ausência, nesse período em que vocês se transformaram em verdadeiras mulheres. Gratidão, minhas pérolas!

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira, minha orientadora, pelas valiosas interlocuções e pelas incontáveis indicações de livros. Foi muito significativo poder atender a suas exigências e sugestões. Obrigada por me ajudar na busca pela minha identidade de pesquisadora. Obrigada, também, por ter me apresentado o Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, peça fundamental para que eu me enveredasse pelos

caminhos do teatro nesses seis anos de trabalho. Gratidão pelo companheirismo e pelas bruxarias!

Ao Centro de Documentação (CEDOC) – biblioteca da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), pelo desimpedimento e pela presteza, durante a coleta de material. Obrigada por abrirem as portas para esta pesquisadora!

Aos meus amigos, por não desistirem de mim, mesmo diante da minha ausência. Saibam que essa ausência, que se materializou como dolorosas saudades, contribuiu para que nossos laços de amor fossem fortalecidos. Vocês são meus tesouros!

Aos meus amigos do doutorado, pela prazerosa companhia e pelos incentivos em meio a lágrimas. Como foi bom poder trocar mensagens com vocês nas redes sociais! Como foi maravilhoso compartilhar as dores e a angústia da penosa e solitária etapa de escrita. Vocês me fizeram mais forte!

À minha segunda família, os Margato, pelas ternas palavras e pelos afáveis gestos de carinho, mesmo quando não pude estar tão próxima de vocês. Nunca se esqueçam de quão imprescindíveis vocês são na minha história!

Ao amigo e padre Julio César Urzedo, pelas inspiradoras homilias, ao longo desse período. Obrigada por contribuir com minhas reflexões de forma tão pungente.

Aos professores do PPLET/ILEEL/UFU, pelas interlocuções de base nas valiosas disciplinas. Agradeço a oportunidade de crescimento e o acolhimento que me ofereceram no programa.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, pela solicitude e cordialidade.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta pesquisa.

*Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o luar de um longo e secular sussuro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domináveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes e, sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.*

Umberto Eco (2014, p. 320)  
*O nome da Rosa*



## RESUMO

Na peça *O Santo Inquérito*, escrita pelo dramaturgo Dias Gomes, desfila uma galeria de protagonistas que representam o povo brasileiro: os inquisidores, os soldados, o pai cristão-novo, o noivo revolucionário e a leitora – permeada pela história e pela lenda – Branca Dias que é condenada e morta na fogueira pelo crime de heresia. Essa narrativa foi escrita durante o início da Ditadura Civil-Militar, no entanto, de forma alegórica, faz alusão à presença do Tribunal do Santo Ofício durante o período colonial. Esta tese objetivou analisar não só a estética de Dias Gomes, mas também os desdobramentos inferidos por meio do texto teatral, como as questões que envolvem a mulher e sua educação, o contato do feminino com as ideias interditas e a censura em tempos sombrios. Além disso, foi possível averiguar o real crime de Branca Dias: a posse de uma pequena biblioteca e, por conseguinte, a existência de heresia nas obras lidas por essa protagonista e os efeitos do ato de ler na construção da identidade dessa criptojudia. Foi possível investigar, ademais, a relação existente entre a prática da leitura realizada pelo personagem da obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e entre Branca Dias, levando em consideração a visão diabólica dos livros lidos por esses sujeitos discursivos e o prazer proporcionado pela prática da leitura. Ao manipular seus livros, esses indivíduos estão envoltos no manto da sede pelo conhecimento, que os torna perigosos para a sociedade: o primeiro porque é estimulado a transferir para a sua realidade as aventuras vividas dentro do universo ficcional; a segunda, por tornar-se resistência e se opor a qualquer forma de totalitarismo. Ambos são transformados pela ação de ler.

**Palavras-chave:** Alfredo Dias Gomes. *O Santo Inquérito*. Conhecimento. Heresia. Recepção da leitura.

## ABSTRACT

In the play *The Holy Inquiry* (*O Santo Inquérito*, in Portuguese), by Dias Gomes, there is a gallery of protagonists representing the Brazilian people: the inquisitors, the soldiers, the Christian-new father, the revolutionary fiancé and the reader- permeated by history and legend - Branca Dias, who is condemned and killed at the fire for the crime of heresy. This narrative was written during the beginning of the Civil-Military Dictatorship in Brazil, however, allegorically, it alludes to the presence of the Court of the Holy Office during the colonial period. This thesis aimed at analyzing not only the aesthetics of Dias Gomes, but also the elements inferred through the theatrical text, such as the questions that involve the women and their education, the contact of the feminine with the forbidden ideas and the censorship in dark times. In addition, it was possible to ascertain Branca Dias's real crime: the possession of a small library and, consequently, the existence of heresy in the works read by the Gomes' protagonist and the effects of the act of reading in the construction of the identity of this crypto-jewish. Furthermore, It was possible to investigate the relation between the practice of reading by Miguel de Cervantes' character, Don Quixote, and Branca Dias, taking into account the diabolical vision of the book by reading for these subjects discursive and the pleasure provided by the practice of reading. While manipulating their books, these individuals are surrounded by the thirst for knowledge, which makes them dangerous to society: the first one for being stimulated to transfer the adventures he experienced in the fictional universe into his reality; the second one, for opposing and becoming resistance to any form of totalitarianism. Both are transformed by the action of reading.

Keywords: Dias Gomes. *The Holy Inquire*. Knowledge. Heresy. Reading perception.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
-----------------	----

### **CAPÍTULO 1 - DIAS GOMES: UM DRAMATURGO ENTRE A RUPTURA ESTÉTICA E A DENÚNCIA POLÍTICO-SOCIAL**

1.1 Dias Gomes: um dramaturgo dionisíaco em sintonia com o povo.....	20
1.2 Um subversivo, um partidário do PCB, um homem comprometido com o engajamento social e os embates com a censura e com a ditadura.....	39

### **CAPÍTULO 2 - *O SANTO INQUÉRITO*: UMA PEÇA, VÁRIAS INQUIETUDES**

2.1 As facetas do teatro.....	51
2.2 Arquitetura de <i>O Santo Inquérito</i> : espaço de medo, espaço de prazer, espaço de morte.....	63
2.3 <i>O Santo Inquérito</i> e a prática do judaísmo. ....	74
2.4 <i>O Santo Inquérito</i> : reminiscências dos anos de chumbo.....	85
2.5 <i>O Santo Inquérito</i> : do tablado às telinhas da televisão .....	98

### **CAPÍTULO 3 - *O SANTO INQUÉRITO*: A EDUCAÇÃO DA MULHER, A CENSURA E AS *IDEAS PROHIBITUS***

3.1 Do chicote à docência: breve trajetória da educação feminina no Brasil.....	104
3.2 <i>Ideas prohibitus</i> : a censura no Brasil colonial. ....	114
3.3 Branca Dias: uma leitora no banco dos réus. ....	124

### **CAPÍTULO 4 - BRANCA DIAS: UM QUIXOTE DE SAIAS**

4.1 Heresia e a leitura: entre o sagrado e o profano .....	140
4.2 Dom Quixote: um leitor insano .....	150
4.3 Branca Dias: uma leitora subversiva .....	158
4.4 Leitores que se entrelaçam: Quixote e Branca Dias. ....	168

## **CAPÍTULO 5 - BRANCA DIAS E DOM QUIXOTE: OS BIBLIÓFILOS E SUA BIBLIOTECA HERÉTICA**

5.1 Apontamentos sobre a biblioteca e sobre o livro.....	173
5.2 Os livros demoníacos de Branca Dias.....	178
5.2.1 <i>Amadis de Gaula</i> : uma novela de feitiçaria.....	181
5.2.2 <i>Metamorfoses</i> : mitologia, paganismo, heresia.....	190
5.2.3 <i>A Comédia de Eufrosina</i> : entre a mitologia, o riso e o escárnio.....	200
5.2.4 A Bíblia: a sacralidade do conhecimento.....	206
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	219
REFERÊNCIAS.....	225

## INTRODUÇÃO

*Os livros têm os mesmos inimigos que o homem: o fogo, a umidade, os bichos, o tempo e o próprio conteúdo.*  
(Paul Valéry)

Umberto Eco (2014), na obra *O nome da rosa*, traz alguns apontamentos acerca da biblioteca e do ser que a habita: o livro. As ideias veiculadas nesse objeto promovem um encadeamento de outras e novas concepções e, por isso, é instaurada, em suas estantes, uma espécie de inquietude, tornando-se um “receptáculo de forças não domináveis por uma mente humana” (ECO, 2014, p. 320). Nesse ambiente é possível localizar os segredos da psique humana, tornando, assim, fértil o pensamento dos leitores.

O projeto que culminou nesta tese, intitulada “Uma heresia nos trópicos: a biblioteca proibida de Branca Dias”, consiste em um estudo da estética de Dias Gomes bem como dos desdobramentos passíveis de inferência do texto teatral, como as questões que envolvem a mulher e sua educação, o contato do feminino com as ideias interditas e a censura em tempos sombrios. O teatro brasileiro esteve envolto por uma visão pessimista que promovia a noção de que, em relação à dramaturgia europeia, há uma produção bastante tímida. No entanto, desde o descobrimento até a contemporaneidade, esse gênero contribuiu significativamente para a identidade artística do país. De instrumento de catequese até ferramenta de conscientização política, a dramaturgia dinamizou a arte no Brasil e trouxe uma nova forma de fazer teatro.

Cumprе ressaltar que uma nova dramaturgia surge quando o texto dramático aborda os problemas do Brasil no tablado e inaugura uma arte preocupada com as questões políticas e sociais expressas por meio de uma linguagem condizente com a vivência do povo. A esse respeito, Yan Michalski (1985), na obra *O teatro sob pressão*, aclara que a dramaturgia passa a ter característica “ufanistamente nacionalista” empenhada em valorizar o estilo de vida do brasileiro, rejeitando, assim, os modelos importados e dando voz às reivindicações de classes menos favorecidas.

Nesse sentido, havia um número relevante de pessoas interessadas na criação de um texto teatral voltado para as contestações sociopolíticas. Ariano Suassuna, Oduvaldo

Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade e Dias Gomes são alguns desses nomes que sublinhavam a relevância desse engajamento. Tal comprometimento, sobretudo nos tabladados, contribuiria para a promoção de uma nova concepção de teatro brasileiro.

Grosso modo, a potência para a composição dramatúrgica estava no tempero proporcionado pelo brasileiro. À medida que o processo de radicalização política crescia, também aumentava o entusiasmo na construção de um teatro que corroborasse a identidade do povo. Assim, o tablado passa a ser utilizado como arma a favor das mudanças sociais. A preocupação estava centrada na realização de uma transformação pessoal, que viabilizasse alcançar o coletivo, e, nesse sentido, o espaço em que a coletividade fica em evidência é o palco.

Nessa via, é notório que, desde Homero até a Literatura contemporânea, há uma perceptível atração da História sobre os autores. Essa forma de intentar olhar os fatos assevera a compreensão de que é pela via do imaginário que se torna possível estabelecer uma inter-relação entre a História e a Literatura, com ênfase, desta feita, no teatro. Tanto a História quanto a Literatura, em certa medida, adotam um sistema de representação que contribui para o relato de um acontecimento sobre uma dada temporalidade e espacialidade, colocando-se no lugar da realidade sem com ela se (con)fundir, mas tendo nela um referente.

Se entendida dessa forma, a reflexão acerca das fronteiras entre História e Literatura considera que elas correspondem a narrativas que explicam e exploram o real e, assim, alcançam o objetivo de renová-lo e transformá-lo no tempo e no espaço. No entanto, cabe à Literatura, de acordo com René Wellek (2005) em seu artigo intitulado *Destroying Literary Studies*, representar a realidade modificada pautando-se nessa mesma existência como objeto. Nesse sentido, o romance, as lendas, os contos, a poesia e os textos teatrais têm a função de provocar o outro, de estimular nele um questionamento, de incitá-lo a refletir sobre os acontecimentos. São essas estratégias que promovem a aproximação do indivíduo com culturas e com fatos históricos distintos, a fim tanto de estimular o pensamento quanto de incentivar o ato de questionar.

Para Sandra Jatahy Pesavento (2006) no artigo “História e literatura: uma velha-nova história”:

História e literatura correspondem a narrativas explicativas do real, que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens, desde sempre, expressaram pela linguagem o mundo do visto e do não-visto, através das suas diferentes formas: a oralidade, a escrita, a imagem, a música (PESAVENTO, 2006, p. 13-14).

Importa ressaltar que, em Dias Gomes, verifica-se o entrecruzamento entre a História e a ficção, considerando a existência de uma fronteira tênue entre elas. Contudo, vale ressaltar que ambas inspiram-se no real como estratégia de ratificação a fim de construir uma visão de mundo diversificada.

Para avançar, o texto teatral em *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, remete o leitor a acontecimentos históricos dicotômicos: o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Este se refere a 1966, que foi um ano de efervescência não só no segmento político, mas também de transformação na produção artística. Muitos dramaturgos buscavam a identidade do teatro nacional e inspiravam-se na realidade do povo, a fim de democratizar o tablado. Aquele, por sua vez, refere-se a 1750 – ano dos acontecimentos da peça – e representa um Brasil-Colônia orientado pela Igreja, que trouxe o Tribunal do Santo Ofício, a fim de libertar o Novo Mundo do processo de demonização, promovido, sobretudo, pela presença judaica em solo brasileiro. A “intolerância” era palavra de ordem para os inquisidores, que cumpriam as orientações eclesiásticas com o intuito de livrar o Brasil do Demônio.

Dias Gomes busca, nesses dois tempos, tratar de temáticas verdadeiramente atuais (até para os dias de hoje). Embasado em uma estética voltada para o popular e para o coletivo, ele objetivava sensibilizar o leitor/espectador acerca de problemáticas comuns, mas que pudessem, a despeito da recorrência, atingi-lo diretamente. Seu objetivo, com isso, era desestabilizá-lo e “fisgá-lo” em meio ao deleite da leitura. Foi isso que Dias Gomes tentou fazer tanto no teatro quanto na teledramaturgia. Reconhecer a relevância do teatro e da televisão é ação elementar para que compreendamos o contexto em que se encontram as ações desse dramaturgo. A respeito disso, Igor Sacramento (2013), no artigo *Por uma dramaturgia engajada*, escreveu que:

para Dias Gomes, o teatro e a televisão eram meios que poderiam “transmitir consciência” da necessidade de transformar o mundo. Essa lógica transferencial também compartilhava de certo elitismo, característico da política cultural do PCB, em que os intelectuais comunistas (a “vanguarda”)

deveriam orientar as massas no caminho para a revolução (SACRAMENTO, 2013, p. 113).

Na obra de Dias Gomes, há a busca perene por uma estética que oriente as massas na tomada de consciência crítica e na transformação da sociedade pela arte. A proposta para a produção cultural, segundo orientações do Partido Comunista Brasileiro, era impactar a população por meio de temáticas, sobretudo, de cunho popular, com vistas a estabelecer uma empatia e sensibilizar pelo conteúdo político.

Nessa via, Dias Gomes arrola a arte, pois, em sua concepção, a manifestação artística possuía um viés político. Para contemplar esse conceito, esse dramaturgo, compartilhando do objetivo do PCB, adota uma cultura política que é definida por Rodrigo Patto Sá Motta (2013), no artigo *A cultura política comunista*, como um conceito polissêmico de:

conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro. Vale ressaltar que se trata de “representações” em sentido amplo, configurando conjunto que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário, iconografia, implicando a mobilização de mitos, símbolos, discursos, vocabulários e diversa cultura visual (cartazes, emblemas, caricaturas, filmes, fotografias, bandeiras etc.) (MOTTA, 2013, p. 17-18).

Havia o objetivo de integrar as expressões artísticas às manifestações estéticas, e, assim, propor uma incontroversa aproximação na perspectiva antropológica. Tais concepções favoreceriam o partido no sentido de expandir sua ideologia e alcançar as diversas classes sociais, além de se criar uma nova concepção de vida cujos valores transporiam e transgrediriam toda convenção social, sobretudo, os valores cristãos.

*O Santo Inquérito* define bem essas transposições e transgressões e, por essa razão, pode ser compreendido como uma peça paradoxal: a presença de ideais libertários de uma mulher, a representatividade de temporalidades distintas e, principalmente, a relação de aproximação com a leitura e, por conseguinte, com o conhecimento atestam tal concepção. Entretanto, o saber a que se refere Dias Gomes nessa tragédia associa-se ao ato de ler obras consideradas interditas, como a poesia de Ovídio, *As Metamorfoses* e a peça *Eufrosina* (ou *Comédia Eufrosina*) do escritor português Jorge Ferreira de Vasconcelos. Além dessas obras, Branca Dias leu outras



duas, que a aproximam de Dom Quixote, de Cervantes, o qual, como protagonista, também infringe um momento histórico. Ainda que essas figuras possuam características peculiares, elas têm em comum: a leitura. Os livros eram a sua fonte de libertação e, por isso, ocupavam posição de sobremaneira destaque para esses personagens. Para o historiador Roger Chartier (1999a), na obra *A ordem dos livros*:

O livro sempre visou instaurar uma ordem: fosse a ordem de sua decifração, a ordem da qual ele deve ser compreendido ou ainda, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores (CHARTIER, 1999a, p.8).

Assim, o livro é a bússola do conhecimento, pois ele orienta o leitor, ordenando-o, como postula Chartier, a fim de que o indivíduo possa alcançar um patamar ilimitado do saber. Tanto Branca Dias quanto Dom Quixote eram bibliófilos e tinham obras eleitas em comum: *Amadis de Gaula* e a Bíblia eram leituras que ambos faziam e isso contribuiu para a construção da identidade de leitor de cada um.

O objetivo desta tese é, então, analisar em que se fundamenta a heresia nas obras lidas pela protagonista da peça teatral *O Santo Inquérito* de Dias Gomes. Além disso, rege este trabalho o interesse por investigar tanto as práticas heréticas realizadas por Branca Dias quanto à relação existente entre as leituras executadas por Dom Quixote e pela cristã-nova, sopesando a visão diabólica do livro, conferida pelos inquisidores e o prazer proporcionado pela leitura, já que se trata de um estímulo para a imaginação.

O elemento fundamental para a análise de *O Santo Inquérito* é a aquisição do conhecimento por meio da leitura, uma vez que uma ideia pode ser comparada a um vírus, ou seja, um indivíduo infectado prolifera novos conhecimentos e suscita questionamentos. Muitos conflitos vividos pela sociedade estão intrinsecamente ligados às ideologias, às crenças e à pluralidade de culturas existentes na sociedade. Esses eventos são, por vezes, tratados por meio da Literatura a fim de sobrelevar a universalidade dos problemas dos indivíduos.

Nesta tese, são apresentados cinco capítulos. No primeiro, “Dias Gomes: um dramaturgo entre a ruptura estética e a denúncia político-social”, foi contextualizado o processo estético empregado por esse dramaturgo baiano na composição de suas obras. Como comunista e inconformado com os problemas humanos, seu entusiasmo pela

escrita surgia da necessidade de classificar questões que envolviam a coletividade, a memória, a história e a crítica a diversas questões como as sociais, religiosas, políticas ou econômicas. Além disso, nesse capítulo, analisou-se a participação desse dramaturgo no Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que serviu como estímulo para que suas obras assumissem um caráter de engajamento político e artístico.

A obra *O Santo Inquérito* possui elementos, além da palavra, que contribuíram para a construção literária da peça. Nesse texto teatral, pode-se verificar a presença de uma espacialidade promotora do medo, do prazer e da morte. Ademais, não se pode negar que a peça é uma pequena “enciclopédia” de informações sobre a cultura judaica, presente ainda hoje no Nordeste brasileiro e em outras regiões e o período de Ditadura Civil-Militar a que o país foi exposto.

No segundo capítulo, intitulado “O Santo Inquérito: uma peça, várias inquietudes”, abordaram-se as temáticas supracitadas, além do arcabouço teórico que norteia o texto teatral, a influência da mídia televisiva como estratégia para a propagação de ideias e a adaptação de *O Santo Inquérito* para as telinhas.

Como a leitura da peça problematiza o processo de educação formal da mulher, as ideias proibidas e a censura no Brasil, foi reconstruída a trajetória da mulher na educação brasileira no terceiro capítulo, “O Santo Inquérito: a educação da mulher, a censura e as *ideas prohibitus*”. Cumpre ressaltar que foi elaborado um estudo historiográfico, que apontou para o pequeno número de pesquisadores que tratam sobre o processo educacional feminino, por ser, sobretudo, um recurso educacional tardio. Como as autoridades, tanto na ordem eclesiástica quanto no segmento político, são constituídas, em primazia, por homens de poder, infelizmente, por anos, esses superiores cercearam toda e qualquer manifestação que colocasse a ordem vigente em xeque.

No quarto capítulo, “Branca Dias: um quixote de saias”, realizou-se um passeio pelos caminhos da leitura, com vistas a discutir o conceito, a relação entre o sagrado e o profano do livro em sociedades distintas e a relevância do ato de ler na construção identitária de um povo, sobretudo o judeu. Além disso, dois leitores distintos foram analisados: Dom Quixote, cuja insanidade foi o resultado de suas experiências como leitor e Branca Dias, uma leitora subversiva que, assim como o fidalgo, apropriou-se

das narrativas e, por isso, questionava o mundo à sua volta. Nessa seção, foram acenadas as transformações que ambos vivenciaram em decorrência do ato de ler.

No quinto e último capítulo, “Branca Dias e Dom Quixote: os bibliófilos e a biblioteca herética”, as obras lidas pela filha de Simão Dias – a novela de cavalaria de Garci Rodríguez de Montalvo, escrita em 1508, *Amadis de Gaula*; a poesia de Ovídio, redigida em 8 d.C., *Metamorfoses*; a peça teatral de Jorge Ferreira de Vasconcelos, escrita em 1555, *Comédia de Eufrósina* e a Bíblia – foram analisadas. Ademais, verificou-se um entrecruzamento comparativo entre os efeitos dessas leituras para a heroína de Dias Gomes, que representa um mosaico de suas leituras e, por isso, torna-se capaz de transformar a sua realidade.

Nesta seção, há a presença de dois leitores cujas bibliotecas têm obras proibidas em comum: a novela de cavalaria *Amadis de Gaula* e a Bíblia. Esses textos foram incorporados por seus leitores de tal forma que houve uma transformação de suas identidades. Dois universos diferentes, duas temporalidades distintas e um mesmo questionamento: o poder da leitura na construção de um indivíduo.

Após o quinto capítulo, as considerações finais, em que os resultados da pesquisa são discutidos, foram apresentadas. No entanto, nesta seção não há uma conclusão, mas sim foi acenado para alguns possíveis desdobramentos oriundos desta pesquisa.

A seguir, será apresentado o capítulo primeiro deste trabalho.

## CAPÍTULO 1

### **DIAS GOMES: um dramaturgo entre a ruptura estética e a denúncia político-social**

*Se o nosso mundo atual já não se ajusta ao drama, então o drama deve se ajustar ao mundo.*  
(Bertolt Brecht)

#### **1.1 Dias Gomes: um dramaturgo dionisíaco em sintonia com o povo**

Alguns escritores sentem um borbulhar de indignação e de criatividade em meio a situações como a descoberta do Novo Mundo, a Inquisição, o Holocausto (Shoah), a Ditadura Civil-Militar, as crises econômicas, as grandes guerras, os problemas ambientais, o folclore e suas figuras emblemáticas. Daí é que surge a fonte criadora do baiano Alfredo Dias Gomes (1922-1999). A obra desse autor esteve constantemente voltada para o registro histórico do povo, para a coletividade, a fim de promover aspectos essenciais como a universalidade e a intemporalidade sempre tão convidativas à reflexão.

Dias Gomes possuía uma vasta obra cuja finalidade ligava-se, notoriamente, aos conflitos sociais e políticos que envolviam o povo brasileiro. Por essa razão, seu acervo alegórico, aspecto comum em seus textos, tornou-se uma enciclopédia de tipos, de caricaturas e de situações, visto que suas obras são permeadas de personagens comuns – os santeiros, as viúvas, os pagadores de promessas, os cangaceiros, os políticos, a mulher, o judeu e o bicheiro – que poderiam ser imortalizados tanto nos livros e nas peças teatrais quanto nos meios midiáticos.

A familiaridade, desde a infância, com o teatro fez do dramaturgo Dias Gomes um cativo desse gênero. No entanto, esse “aprisionamento” reservava espaço para um possível entrecruzamento com outros gêneros como as novelas televisionadas, minisséries, contos (mesmo com uma tímida produção) e filmes. Entrevistado no programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 12 de junho de 1995 – sob o comando de Matinas Suzuki, com a participação de Alberto Guzik, Maria Amélia Rocha Lopes, Rita Buzzar, Hamilton dos Santos, Claudinei Ferreira, e Esther Hamburger – o criador de

Odorico Paraguaçu comenta o quão representativo foi o teatro para a sua produção literária:

**Dias Gomes:** Porque eu comecei pelo teatro, eu comecei como autor de teatro. A minha vida profissional começa no teatro, em 1942, quando eu tive a minha primeira peça encenada. Antes disso, eu tinha escrito já uma peça que foi premiada [*A comédia dos moralistas*, premiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1939], aos 15 anos de idade, mas que, infelizmente, não foi encenada. Então, eu comecei no teatro, depois eu tive uma breve incursão pelo rádio, até aqui em São Paulo, por motivos econômicos eu tive que aceitar o emprego no rádio. Depois eu voltei ao teatro, então foi aí que realmente eu tive um[...]eu escrevi a maioria da minha obra mais conhecida (GOMES, 1995).

Pensar a obra de Dias Gomes é refletir acerca da crise e do caos, tendo em vista que essas estratégias são a mola propulsora da trama desse dramaturgo. As decadências econômica, moral e ética, bem como todas as espécies de transtornos que, simultaneamente, traduziam (e talvez ainda traduzam) as dores do indivíduo, contribuíram para a construção da estética do pai de Roque Santeiro. Dito de outra forma, nota-se, no trabalho de Dias Gomes, uma busca pelo “coletivo”, visto que a figura desse dramaturgo era marcada constantemente pela coletividade. Assim, faziam parte do escopo de seus trabalhos, as mazelas de um povo oprimido por questões políticas, pelo poder e por uma falsa moralidade. Portanto, tudo que causa perplexidade no indivíduo em diversas dimensões atingiu não só os textos teatrais de Dias Gomes, mas também suas telenovelas. Diante desses aspectos, na obra autobiográfica *Apenas um subversivo*, ele se definia como “um escritor afinado com seu povo” (GOMES, 1998, p. 353). Igor Sacramento (2012a), em artigo intitulado *Dias Gomes com opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular*, escreve que:

[...] a assinatura de Dias Gomes passou a ser associada à qualidade, à modernidade e ao engajamento e não mais, de modo depreciativo, à imaturidade, ao popular e à precariedade. A distinção decorrente dessa marca autoral permitiu que ele fosse contratado para realizar outros empreendimentos que visavam ao estabelecimento do teatro numa dimensão propriamente moderna. Assim, pelo seu nome, se instituiu uma grife (SACRAMENTO, 2012a, p. 93).

Assim, de modo geral, a marca registrada na “grife” de Dias Gomes era a perplexidade diante de questões sociais e políticas. Ao focalizar suas obras, o autor nos faz perceber uma preocupação com as decadências vividas pelo povo em diversos momentos. Um exemplo disso é a consolidação artística desse dramaturgo a partir da

encenação da peça *O Pagador de Promessas* no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1960, e da adaptação cinematográfica dessa peça, em 1962. Foi nesse momento que a “grife de Dias Gomes” foi instaurada, tendo em vista a relevância atribuída a esse texto teatral.

Sua promissora trajetória como dramaturgo revela-se no seu primeiro trabalho, que foi realizado quando o autor ainda tinha apenas 15 anos – *A comédia dos moralistas* (1937), cuja necessidade era mascarar o desmascaramento, ou seja, os personagens dessa comédia usam, durante o segundo ato em comemoração ao carnaval, máscaras carnavalescas para assumir seus desejos mais profundos e para libertar-se dos disfarces impostos pela sociedade. Sob esse prisma, a fantasia estava relacionada ao ato de desvendar, não ao de ocultar, considerando que mimetizava uma aspiração às ocultas e fazia, consoante Roberto DaMatta (1997), na obra *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro, uma “síntese entre o fantasiado, os papéis que representava e os que gostariam de representar” (DAMATTA, 1997, p. 61).

A estética de Dias Gomes propõe resgatar os eventos coletivos, históricos e individuais, e, ao fazê-lo, consegue preservar todo e qualquer acontecimento a fim de consolidá-lo, perpetuá-lo e partilhá-lo. Para alcançar esse objetivo, esse dramaturgo emprega, em suas obras, protagonistas emblemáticas, com uma representatividade significativa para o povo, como o cangaceiro, o político, a viúva, o cristão-novo, e, assim, constrói heróis e anti-heróis próximos das experiências de um determinado grupo.

Nietzsche (1984) no texto *A origem da tragédia* faz uma reflexão sobre a evolução progressiva da arte por meio do caráter da duplicidade entre o espírito dionisíaco e o espírito apolíneo. Este se associa à perfeição, à beleza, à “imagem divina e esplêndida do princípio da individuação, cujos gestos e olhares nos falam de toda a sabedoria” (NIETZSCHE, 1984, p. 22) e, por isso, está ligado à aparência, à harmonia, à alegria de tudo que é simétrico enquanto a exaltação daquele envolve a “força da renovação primaveril que penetra em toda a natureza, atrai o indivíduo subjetivo para obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo” (NIETZSCHE, 1984, p. 23). Ambas são potências contrárias, ambos têm a função de imitar. Sobre o artista dionisíaco, Nietzsche (1984) defende que

o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é o de que as instituições políticas e a sociedade, ou por outras palavras, os abismos que separam os

homens uns dos outros, desaparecem diante de um sentimento irresistível que os reconduz ao estado de identificação primordial com a natureza (NIETZCHE, 1984, p. 51).

Dias Gomes possui o caráter dionisíaco por conseguir assimilar o modo de ser dos personagens representativos de alguns grupos sociais, captando um tipo de sensibilidade que surpreende, seja pelo vigor ou pela persistência, seja pela maneira afirmativa com que harmoniza os seus meios de sobrevivência em um ambiente minado pelas adversidades. É curioso analisar como a obra desse dramaturgo transita entre os transtornos individuais e coletivos e, por isso, possibilita uma recusa da arte pela arte, visto que preconiza uma atividade artística submetida a questões políticas. Para ele, um teatro eficiente deveria, obrigatoriamente, valer-se de um conjunto de artifícios estéticos e de outros recursos, a fim de promover a mobilização, a conscientização e o engajamento artístico sem ser didaticamente panfletário. Diante disso, sua obra reflete o processo de modernização no teatro que, mais tarde, viria a alcançar a teledramaturgia.

Ao longo de sua atuação como teatrólogo, Dias Gomes deixa refletir em suas obras uma necessidade urgente de assumir um espírito de sacrifício e consciência de responsabilidade com a cultura, com a História e com a memória do povo brasileiro, a fim de conscientizá-lo. Sendo assim, a estética desse dramaturgo não segue os padrões propostos pela estética clássica, cuja finalidade estaria associada à produção de formas simétricas, perfeitas, arredondadas, equilibradas e niveladas. O que ocorre, de fato, é que esse baiano propõe uma estética centrada na conscientização, na mobilização e na inscrição política do indivíduo. Essa estética é, antes de mais nada, inspirada na apresentação de uma unidade que transcende seus próprios limites e que, sobretudo, está voltada para o povo, para o folclore, para a memória do Brasil. Tal concepção ressoa as reflexões que Nietzsche (1984) faz sobre a potência dionisíaca de que a arte não pode ser concebida apenas como “uma imitação de realidade natural, porque é também e principalmente um suplemento metafísico da realidade natural, que lhe sobrepõe para que ela seja suportável” (NIETZCHE, 1984, p. 23).

Dias Gomes parte tanto de eventos da realidade, quanto de protagonistas reais criando histórias verossímeis e produzindo o “efeito cênico” que agradava à plateia. Sendo assim, suas peças tinham um caráter de construção de uma espécie de afinidade, de aproximação com o público e suas agruras. Por isso, embasado em pessoas, em figuras históricas e emblemáticas surgiram vários protagonistas criados a partir de

eventos da História, das lendas, dos contos do povo, enfim, do universo e do imaginário popular que lhe serviram como musas para compor peças como *O Pagador de Promessas* (1959), *O Bem-Amado* (1970), *A Revolução dos Beatos* (1962) e *O Santo Inquérito* (1966), por exemplo. Sobre essa ligação com o povo, o crítico Anatol Rosenfeld (1972) escreve no prefácio intitulado *A obra de Dias Gomes*, texto que introduz a coletânea *Teatro de Dias Gomes*:

O teor popular, no entanto, é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia “em favor do povo”, depois porque os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações (ROSENFELD, 1972, p.13).

A relação entre arte e realidade, na obra de Dias Gomes, revela uma identificação entre os interlocutores. Mesmo que a Literatura surja a partir de uma realidade histórica, a função dessa é insurgir-se contra este real apresentando uma imagem que é, comumente, refutada pela sociedade, já que ela se recusa a reconhecer-se como objeto literário. No artigo *A Literatura como espelho da nação*, Mônica Velloso (1988) afirma que

A Literatura se transforma, então, num inventário da realidade, já que essa realidade é algo que pode ser mapeado. Está feita a associação: Literatura = representação do real = documento ou inventário. A partir daí, é possível conceituar a Literatura como o canal adequado para a captura do "real" (entendido como mera objetividade). Tal forma de ver supõe uma transparência ou uma correspondência imediata entre a realidade e a obra artística. É como se ao artista coubesse a função única de retratar uma realidade já dada. No entanto, os objetivos da obra literária estão longe de ser estes. Em lugar de retratar o real, o que ela busca é transfigurá-lo. E é problematizando a realidade histórica, transformando-a em aventura, que o autor constrói sua obra (VELLOSO, 1988, p. 241).

Para Dias Gomes, a realidade histórica transforma-se em ferramenta sobre o qual esse dramaturgo se debruça para consolidar sua obra. Diante disso, é evidente que nos textos desse dramaturgo há uma espécie de transfiguração da realidade. Essa estratégia nasce do princípio de que a Literatura não está envolta não só pelo discurso ficcional, mas também intersecciona o discurso histórico com o literário. Para alcançar esse objetivo, esse baiano busca entrelaçar a Literatura, a obra literária e os episódios que compõem uma realidade, com vistas a conferir a esta o status de representação dos problemas vividos pela nação. Assim, não se trata de um simples espelhamento, mas



sim de uma estratégia para transportar o leitor/espectador para outra realidade, para outra dimensão, ou seja, consolida-se como uma tomada de consciência das questões político-sociais.

Ao defender a ideia de que a arte é política e de que o teatro, especificamente, usa a criatura humana como forma de expressão, Dias Gomes promove a peça teatral a um status de propulsora de questões primordialmente políticas. Isso se torna relevante, pois, como a peça possui função dramática, ela consegue ser ressonante do presente; ela literalmente acontece. Nessa perspectiva, trata-se da mais comunicativa e social das artes, pois fornece ao espectador condições para uma resposta imediata e apresenta uma visão do mundo em transformação. Esse conceito aparece antes dos estudos de Aristóteles. Platão (1993), em sua obra *República*, postula que o teatro imita as coisas do mundo, o qual não é mais que uma simples imitação das ideias. Dito de outra forma, o gênero dramático vem a ser a imitação de uma imitação. A teoria aristotélica, presente na obra *Poética* (2017), propõe a independência da poesia em relação à política, entretanto, o que esse filósofo faz é estabelecer a concepção de uma poética-política por meio do teatro. Segundo Augusto Boal (1991) no livro *O teatro dos oprimidos e outras poéticas políticas*, a Política<sup>1</sup> (como arte maior) é uma manifestação soberana “que conterà todas as demais artes e ciências cujo campo de ação e interesses incluirá necessariamente o campo de ação e de interesses de todas as demais artes e de todas as demais ciências” (BOAL, 1991, p. 29). Sobre a Política, Boal (1991) ainda acrescenta que “esta arte soberana, evidentemente, será aquela cujas leis regem as relações de todos os homens, em sua absoluta totalidade, e que inclua absolutamente todas as atividades humanas” (BOAL, 1991, p. 29). Parece relevante ratificar, portanto, que se torna perceptível, em meio a suas peças teatrais, a preocupação de Dias Gomes em fazer um teatro voltado para as questões políticas e, por conseguinte, para o povo. Essa forma de intentar olhar o teatro com amplo respeito às questões políticas condiz com os valores de defesa de mobilização e conscientização popular.

A fim de representar a realidade da nação, ao imitá-la (*mimesis*<sup>2</sup>) ou recriá-la, Dias Gomes tece seus textos teatrais voltados, principalmente, para a comédia e para o

---

<sup>1</sup> Opto por respeitar e reproduzir a letra maiúscula empregada pelo pesquisador Augusto Boal no termo “Política”.

<sup>2</sup> Ao usar o termo *mimesis*, houve a preocupação com o conceito atribuído por Aristóteles em *Poética* de que a arte restabelece o princípio criador das coisas criadas. O “imitar” para esse filósofo significa recriar

drama. Ainda conforme a abordagem aristotélica, a comédia, termo oriundo no latim *comoedia*, imita a parte ignominiosa e vergonhosa. No entanto, a comédia moderna não é coextensiva ao ridículo, ainda que ele ocupe seu espaço. É curioso como em algumas peças de Dias Gomes há a presença do cômico, do jocoso ligado a um comportamento “desajustado”, “desregrado” diante das questões sociais, mesmo com a apresentação de um estilo que dista da estética clássica. Propositamente, é construída uma aproximação entre a plateia e a estética de Dias Gomes, por meio de figuras emblemáticas como o político corrupto de *O Bem-Amado* (1970). Por meio da comédia, esse dramaturgo baiano consolida o caráter dionísio de sua obra, visto que esse gênero traz à tona, de forma implícita – em algumas situações – a desordem que conduz ao riso. Já no drama, as experiências exploradas em suas obras referem-se às angústias dos indivíduos, às suas dores ou aos seus dissabores, o que sempre incita uma reflexão acerca dos problemas sociais, políticos e religiosos. Nessa via, sua dramaturgia transitava entre as linhas fronteiriças do riso e das cenas comoventes. O crítico do jornal *A Manhã* Viriato Corrêa (1942) tece alguns comentários sobre a peça *Pé de Cabra* (1942), primeiro e polêmico sucesso de Dias Gomes que foi apresentado no teatro profissional em 1942, com representação de Procópio Ferreira, após censura atribuída ao teor marxista da obra:

É mesmo uma peça defeituosa. Tem conceitos e cenas repisados. Tem plethora de paradoxos que produz monotonia. Tem às vezes a ação parada por excesso de malabarismo filosófico. Às vezes imita francamente o teatro sentencioso de Joracy Camargo. Às vezes descamba para o domínio da chanchada. Às vezes tem carregados demais os traços da caricatura. Tem até um quadro demais – o último, perfeitamente dispensável e que, na peça, constituiu um erro palmar (CORRÊA, 1942, p. 4).

O próprio Viriato Corrêa, em via oposta, acrescenta comentários que “profetizam” acerca do sucesso desse grande dramaturgo:

Todos esses defeitos são verdadeiros nada, ao lado das virtudes que são imensas. Dias Gomes tem tudo que é necessário a um escritor dramático. Tem firmeza no desenho dos personagens. Em duas ou três linhas fixa os caracteres. Tem brilho no diálogo, concisão na frase. Constrói as falas com o verdadeiro senso teatral. Os seus períodos estão cheios de defeitos imprevistos. Sabe com surpresa transformar em feição cômica a severidade de uma cena. O seu diálogo é leve, brincalhão, tão bem feito como o dos melhores dialogadores do nosso teatro (CORRÊA, 1942, p. 4).

---

o movimento interno das coisas que se dirigem à perfeição e, assim, não está diretamente ligado à cópia ou à improvisação, mas sim a um modelo inexistente.

O crítico pondera sobre o futuro promissor de Dias Gomes, jovem de apenas 19 anos. Esse porvir próspero desse baiano seria possível, visto que, mesmo havendo alguns recursos estéticos que precisassem de lapidação, causava a impressão de ser um teatrólogo com grande experiência teatral, pois possuía uma abordagem contendo certa complexidade para a construção da trama. O crítico Augusto Maurício, no dia 9 de agosto de 1942, escreveu uma apreciação cujo título era *Serrana*, para o Jornal do Brasil, em que analisa a peça que acabara de ser encenada:

Com a comédia *Pé de Cabra*, Procópio apresentou, anteontem, ao seu público um novo autor – A. Dias Gomes, jovem cheio de talento que poderá ainda lograr grandes trunfos no teatro nacional, principalmente se se dedicar a um gênero menos complexo. O seu primeiro trabalho, em que se ouvem frases preciosas, ditas com audácia e certa propriedade, ressoa, porém, de fundo seguro, de uma base ou finalidade que justifique a sua razão de ser, isto, aliás, deve ser levado em conta do autor estreante, sem diminuir o valor de suas potencialidades. A quem assiste à “*Pé de Cabra*” parece que A. Dias Gomes deixou-se impressionar com o teatro de Joracy Camargo e procura seguir a sua forma inconfundível de construir frases bonitas. O trabalho é quase todo falso, não apresentando uma ideia, não defendendo uma tese, não expondo sequer um estilo. A própria maneira de pensar que todo o homem é ladrão, não é convenientemente demonstrada, resvalando por vezes até no absurdo da exposição de certas cenas (AUGUSTO, 1942, p. 2).

Nesse sentido, a dedicação que Dias Gomes teve com o “gênero menos complexo” trouxe a ele o êxito que tanto almejava. No entanto, ainda que reserve certa timidez, o autor revela uma estética voltada para a valorização das questões nacionais, com construções memoráveis que partiam de um dado presente histórico. A peça *Pé de Cabra* (1942), por exemplo, discute sobre a figura de um ladrão-filósofo que questiona o aprisionamento do ser humano: as injustiças, as misérias humanas e os valores que orientam o indivíduo. Por ter sido considerado marxista, o texto foi censurado e, apenas depois de dez páginas cortadas, foi encenado para o público.

Ao intentar reconstruir sua trajetória, durante o período de 1950, Dias Gomes não registrou nenhuma produção significativa de textos teatrais. No entanto, ao escrever *O Pagador de Promessas*, nos anos de 1960, esse dramaturgo revela tamanha maturidade, que seria atestada por meio dos prêmios e do reconhecimento adquirido tanto no Brasil quanto no exterior. Sobre esse aspecto, Lourdes Kaminski Alves (2008), em um artigo intitulado *O teatro de Dias Gomes e a representação catártica possível para o drama contemporâneo*, revela:

No processo de construção final da peça, transparece a pesquisa realizada pelo dramaturgo, em Salvador, trazendo à tona o problema do sincretismo religioso, o que confere ao texto força dramática e autenticidade. A peça apresenta um elemento nacional, sem perder o caráter universal assentado, principalmente, no perfil do herói (ALVES, 2008, p. 31).

Além disso, há a presença de um trabalho mais aprimorado dos protagonistas, tendo em vista o notável aprofundamento psíquico nos traços dos personagens. Uma inovação presente na peça *O Pagador de Promessas*, por exemplo, é a inversão do que acontece com a tragédia antiga: nesta o coro era constituído por artistas ou dançarinos que, usando máscaras, representavam o texto; enquanto que, para Dias Gomes, o coro apresenta figuras simbólicas (como o padre, o soldado, o homem do campo, o sambista) da sociedade. A mudança da condição social dos participantes do coro, segundo Alves (2008), aparece no teatro contemporâneo: “[...] o canto coral continua cumprindo com a função para a qual foi criado na tragédia antiga, intervindo para interpretar os acontecimentos ou emitir juízos de valor em nome do povo” (ALVES, 2008, p. 34). Mais uma vez, da forma que engendra sua obra, Dias Gomes aproxima sua produção do povo e, assim, acentua uma afinidade com a cultura popular.

Ao eleger diversas obras de Dias Gomes para análise, foi constatado que sua estética esteve ligada com a ruptura de padrões vigentes e, por isso, sempre se destacou por sua fluidez e flexibilidade. Como sua inspiração surge das experiências populares, entra em cena – em algumas obras como *O Bem-Amado* (1962) e *Saramandaia* (1976) – a noção tanto de carnavalização quanto de realismo grotesco, de Mikhail Bakhtin. Na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (1981) discorre sobre a carnavalização da Literatura. Nas palavras do autor:

Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica carnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Na visão bakhtiniana, o carnaval como espetáculo ritualístico, consegue transfigurar o sentimento individual e conferir a ele traços de coletividade. Isso era, conforme já apontado nesta seção, uma das características mais marcantes na obra de Dias Gomes. Por ser um evento público, simbólico e acontecer na praça, o carnaval promove a aproximação dos opostos, visto que apresenta um “monde à l’envers”

(mundo invertido), e, assim, oportuniza a revelação de aspectos mais profundos da realidade cotidiana e a oportunidade de “projetar” sobre o mundo outra possibilidade de real.

Outro aspecto para o qual Dias Gomes volta seu olhar é a construção de protagonistas, de cenas e de histórias que guardam expressiva excentricidade. Ao usar a estratégia da violação daquilo que é comum, a fim de deslocar o rumo habitual da história, ele promove uma aproximação entre a dramaturgia, a obra ficcional e a vida do povo. Dito isso, o que Dias Gomes fazia era uma paródia, ou seja, a “criação do duplo destoante” que, conforme Bakhtin (1981), proporciona o riso e uma visão profundamente ambivalente. Ao parodiar, esse dramaturgo baiano constrói um mecanismo de espelhamento deformante que pode tanto alongar quanto distorcer em sentidos distintos de um evento histórico, por exemplo.

O emprego desse recurso consolida a relevância no uso das máscaras carnavalescas tão comuns na construção de seus protagonistas. Trata-se da inversão de valores, da presença de uma diversidade vocálica na elaboração de sua estética, ou seja, em Dias Gomes, encontra-se uma necessidade lancinante de dar voz aos considerados socialmente menores, àqueles que estão à margem da sociedade e que, pela posição marginal que ocupam, acabam por se calar diante das várias perversidades com que se deparam. Enfim, desfila pelo carnaval de Dias Gomes uma infinidade de figuras do imaginário coletivo.

Quanto ao realismo grotesco, fica evidente que Dias Gomes, por meio da criação de protagonistas hiperbólicos, repletos de intensidade tanto no discurso, quanto nos trejeitos, tece a representação de uma realidade distorcida, exagerada e hipertrofiada. Nesse sentido, a presença de abundância marca e determina o caráter festivo da estética desse dramaturgo que, em algumas peças, aparece de forma recorrente. Acercado do realismo grotesco, Bakhtin (1987), mais especificamente na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, esclarece que

as imagens referentes ao princípio material e corporal(...) são as heranças (um pouco modificadas para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferença claramente da cultura dos séculos posteriores (BAKHTIN, 1987, p. 16-17).

Essa concepção bakhtiniana sinaliza para o fato de que esses sistemas de imagens provenientes da cultura cômica popular estão intrinsecamente ligados ao *rebaixamento* que, segundo Bakhtin (1987), é a “transferência ao plano material e corporal” e à *inversão*, que diz respeito à liberação das hierarquias, normas e tabus sociais. Em via semelhante, Sacramento (2014), no ensaio *A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela*, revela:

Por não desenvolver formas perfeitas, essa modalidade estética se caracteriza também pelo inacabamento, pelo movimento, pelo devir, pelo processo que não se cessou. É, portanto, uma manifestação distinta daqueles que primam pelo rigor estético baseado na simetria, na ordem, na padronização e no equilíbrio (SACRAMENTO, 2014, p. 158).

O ato de parodiar está intimamente ligado a uma estética associada à carnavalização e ao realismo grotesco, pois o caráter ambivalente proporcionado pela paródia permitiu que a teledramaturgia de Dias Gomes pudesse revelar a natureza, que ora é marcada contradição. Isso posto, torna-se aliciante tentar compreender como o criador da Dona Redonda estabelece imagens tão contundentes, por exemplo, de personagens cujas características são monstruosas e incompletas, se analisadas sob a ótica clássica, mas que são, ao mesmo tempo, para o grotesco, a materialização do incompleto imperfeito. Isso é o que, na teoria bakhtiniana, intitula-se a “quintessência da incompletude” (Bakhtin, 1987, p. 23).

Outro fator que deve ser levado em consideração é que muitas inovações surgiram a partir da evolução da teledramaturgia, principalmente no final da década de 1960. Houve a necessidade preeminente de se criar uma linguagem que realmente personificasse a telenovela a fim de diferenciá-la das formas radiofônicas, cinematográficas e teatrais, conforme atesta Silvia Borelli (2001) no artigo *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*. Para que houvesse a consolidação da teledramaturgia, muitas obras literárias eram adaptadas. Enquanto isso, novos recursos eram descobertos, com foco no anseio de estabelecer uma simbiose entre a fala e a imagem que fala. A partir do apogeu do impulso à compra de bens duráveis e manufaturados, registrado no início da década de 1970, a produção da teledramaturgia pôde se expandir desenfreadamente, visto que surgiria material suficiente que contribuiria para esse tipo de produto.

Em 1969, Dias Gomes passa a atuar na teledramaturgia com a novela *A ponte dos suspiros*, no entanto, como era um comunista procurado pelos militares, escrevia com o pseudônimo de Stela Calderón. Há de se ressaltar que, em meio ao relevante período de inovações, nosso teledramaturgo se destacava porque, além das adaptações literárias, ele produzia seus textos de forma a entrecruzar o realismo e o fantástico. Mesmo que não houvesse recursos suficientes para provocar no telespectador tamanho estranhamento, o pai de Zelão das Asas tenta unir-se ao realismo e, concomitante, enveredar-se sob os ideais da Literatura fantástica. Em uma entrevista, intitulada *As saramanovelas da telemandaia*, à Norma Couri, no *Jornal do Brasil*, Dias Gomes comentou:

A tentativa é de fugir ao realismo. Ou seja, equilibrar realidade e absurdo. Ou transmitir a realidade através do absurdo do qual muito, frequentemente ela se reveste, principalmente nos países latino-americanos, países como o nosso. Busquei o que havia de fantástico na Literatura nordestina, porque *Saramandaia* está incorporada a um painel da própria e dura realidade do Nordeste (COURI, 1976, p.10).

Nesse sentido, Dias Gomes, além de uma estética voltada para o grotesco, para o trágico e para o melodramático, inspira-se no realismo fantástico, ainda que preocupado com uma produção envolvida com a verossimilhança da realidade. Na concepção de Tzvetan Todorov (1981), na obra *Introdução à Literatura Fantástica*, o vocábulo “fantástico” indica um momento de incerteza, do insólito, ou seja, um tempo de fuga à lógica formal.

Imbricado no amálgama de ficção e realidade, o realismo fantástico aparece em algumas obras de Dias Gomes, a saber – no teatro, notadamente em *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* (1954), *O Pagador de Promessas* (1959), *A Revolução dos Beatos* (1962) e *Odorico, o Bem-Amado* (1962); e, na televisão, seguramente em *Verão Vermelho* (1969), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976) – com a finalidade de romper com os discursos hegemônicos oficiais do regime político ditatorial. O fantástico e a Política formam uma combinação que sempre teve espaço cativo na Literatura da América Latina. Dias Gomes emprega esses recursos tal qual em *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, em que o caráter histórico, político e fantástico associa-se à memória para retratar as mazelas de um povo. Ambos buscam abordar as questões políticas de forma alegórica. Essa estratégia contribuiu para a revelação da presença de um discurso representativo da massa e da cultura popular.

Dias Gomes, mais uma vez, dissemina o infortúnio de um grupo social que, na concepção de um governo ditador, deveria silenciar-se. É essa capacidade de (d)enunciar que Carla Montuori Fernandes (2014) destaca no artigo intitulado *Inovações na produção da narrativa fantástica na teledramaturgia: da versão original ao remake de ‘Saramandaia’*. Nas palavras da autora,

além de reproduzir temas de significativa importância no cenário brasileiro atual, como cenas de corrupção e crimes políticos que resgatam os problemas do país, o enredo da nova versão de *Saramandaia* incorpora a metáfora da tolerância com as diferenças, representada por personagens que têm características peculiares. Os aspectos sobrenaturais dos personagens da primeira versão da telenovela são redesenhados para incorporar os recursos das novas tecnologias de produção, com vistas a garantir maior verossimilhança ao enredo fantástico (FERNANDES, 2014, p. 210).

Assim, para que essas estratégias fiquem em evidência nos textos de Dias Gomes, o trabalho com a linguagem mostrou-se crucial. Como há uma preocupação em manter uma conexão com o povo, priorizando sempre uma espécie de aproximação com a cultura popular, os recursos linguísticos usados na obra desse dramaturgo – segundo Rosenfeld (1972) – “transpiram vida popular brasileira por todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica” (ROSENFELD, 1972, p. 13). Além disso, a alegoria, estratégia de ornamentação do discurso, era seu principal subterfúgio retórico a fim de burlar os censores e, analogicamente, atingir o povo.

A partir de suas experiências nas emissoras de rádio e da ascensão da MPB, Dias Gomes observa que a produção de musicais poderia concretizar sua denúncia dos processos de exploração política, social e econômica e, assim, fortalece defesa pelos direitos de liberdade e igualdade do ser humano. No entanto, esse dramaturgo baiano e outros teatrólogos acreditavam que os espetáculos musicais promoviam uma função que não estava associada aos objetivos propostos por esses intelectuais, ou seja, serviam de pretexto para o escapismo e para a alienação. A partir da influência de Brecht e de uma tradição artística e da cultura nacional voltada para a música, pôde-se notar a



desmistificação do conceito de espetáculo musical. Antonio Mercado (1992), no prefácio da *Coleção Dias Gomes: os espetáculos musicais*<sup>3</sup> assim argumenta que:

Brecht contribuía, assim, com a teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar o **preconceito** de Dias Gomes em relação ao musical: de fato, a música não precisava, necessariamente, **diluir e abafar a força das ideias**; antes, podia contribuir eficazmente à comunicação e clarificação dessas mesmas ideias, sinestesticamente ampliadas através de recursos específicos da linguagem musical (MERCADO, 1992, p. 9, grifos no original).

A estética de Dias Gomes volta-se às estratégias que tornariam o teatro ainda mais dinâmico e que o associasse a festas populares como o carnaval, o que reforçaria os conceitos do filósofo Bakhtin. Por isso, a proposta do criador de *O Espigão* (1974) aliado a Ferreira Gullar para a peça *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória* (1968) era desenvolver um enredo que se aproximasse daquele presente nas escolas de samba e revelasse autenticidade tanto na figura que seria homenageada quanto na forma. O argumento da peça era propor uma dramaturgia associada às questões políticas e populares de questionamento da realidade. Mesmo que o Ato Institucional nº 5<sup>4</sup> fosse um empecilho para que essa alegação pudesse ser realizada, mais tarde, a partir dos anos 1980 com a abertura política, foi possível que a peça *Dr. Getúlio* voltasse ao tablado, com uma linguagem nova, com elementos como a música e a dança sendo adotados com maior relevância na apresentação e com um novo título, *Vargas*. No entanto, segundo Edelcio Mostaço (1982) na obra *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, essa peça estava “buscando como que numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto” (MOSTAÇO, 1982, p. 77). A necessidade de reformular toda a peça baseava-se na garantia de saciar os desejos dessa nova plateia que ansiava por uma mudança nos padrões da dramaturgia. Conforme as pesquisas de Roberto Schwarcz (1999), publicadas no ensaio *Nunca fomos tão engajados*, para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião, a peça misturou “arte popular,

---

3 Antonio Mercado foi o coordenador da *Coleção Dias Gomes*, pela Editora Bertrand Brasil. São sete volumes, sendo os cinco primeiros dedicados ao teatro. Cada livro é dividido, também, em predominância de temas: Vol. 1 – “Os heróis vencidos”; Vol. 2 – “Os falsos mitos”; Vol. 3 – “Os caminhos da revolução”; Vol. 4 – “Espectáculos musicais”; Vol. 5 – “Peças da juventude”; Vol. 6 – “Rádio e TV” e Vol. 7 – “Contos”.

4 O Ato Institucional nº 5, AI-5, foi um instrumento de cerceamento mais opressor do período da Ditadura Civil-Militar. Forneceu orientações arbitrárias a fim de que os governantes pudessem agir com despotismo sobre toda e qualquer manifestação contrárias às ideias militares.

experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba para estabelecer a promoção da conscientização social e da luta popular contra as injustiças sociais” (SCHWARCZ, 1999, p. 123). Sobre a temática, Kátia Rodrigues Paranhos (2016) no artigo intitulado *Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar analisa*:

Com Dias Gomes, ele (Ferreira Gullar) mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo (a duração de um ensaio), o lugar (a quadra), e a ação (a disputa entre o atual e o expresidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro) (PARANHOS, 2016, p. 71).

Ao tratar sobre os espetáculos musicais produzidos por Dias Gomes, Paranhos (2016) ainda conclui que

examinar esses musicais, de certa forma, equivale a revisitar o momento vivido no Brasil, que essas peças denunciam e subvertem, enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Nesse sentido, entendo que o discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico dramáticas (PARANHOS, 2016, p. 76).

A recorrente interferência da estética de Brecht na de Dias Gomes não visava tratar apenas do sentimentalismo ou provocar uma espécie de apologia ao emocional, mas sim objetivava a integração entre ação e pensamento, ao avançar a trama ou tecê-la criticamente.

A influência de Brecht contribuiu para a estética de Dias Gomes, tanto na presença do teatro épico quanto nos questionamentos acerca das relações humanas. Além disso, ambos os dramaturgos interessavam-se pelo teatro como um espaço de debate para a transformação da sociedade e das possibilidades de reflexão de como se estabelecia a relação entre os indivíduos. Sobre Brecht e os eixos influenciadores de sua obra, o nazismo e o desejo de uma sociedade revolucionada, o professor José Antônio Pasta Júnior (1998) no artigo *Brecht: A beleza materialista* publicado no “Caderno Mais”, da Folha de São Paulo revela:

Entre esses dois extremos, e explicando-os (tal como faz a tradição marxista, da qual ele é inseparável), Brecht via um combate central: a luta de classes - e essa foi a pauta principal que deu a seu próprio trabalho. Ele tratou de imprimir o ritmo da **luta de classes**, literalmente, à própria construção da frase, ao andamento do verso, à composição mesma do poema e do drama. O poeta materialista deu o pulso da luta de classes à sua própria linguagem (JÚNIOR, 1998, grifo no original)

Por isso, a obra brechtiana buscava por meio da luta de classes alcançar uma estética que envolvia não só as categorias política e moral, mas, sobretudo, "uma categoria poética" (*Diário de Trabalho*, 10/1/1941). De acordo com o pensamento de Dias Gomes, o teatro, assim como a arte, possuía, sobretudo, uma função política já que cumpria a finalidade de praticar a ação diante do público, o que acabava por reverberar no espectador o desejo por uma revolução tanto interna quanto externa. Tanto Brecht quanto o criador de *Roque Santeiro* eram seguidores dos ideais marxistas e se propunham a provocar na sociedade um desequilíbrio, a fim de que ela se questionasse acerca dos valores norteadores do indivíduo.

Ainda sob a influência de Brecht, Dias Gomes adotou em sua dramaturgia um estilo polifônico para mobilizar a plateia contando – de acordo com o artigo *Entre o dramático e o épico*, de Sacramento (2012c) – “com possibilidades e aberturas para a identificação do épico brechtiano, do melodrama, da comédia de costumes, do teatro de revistas e da tragédia” (SACRAMENTO, 2012c, p. 247-248). Havia, então, na estética do dramaturgo baiano uma combinação entre as formas populares do teatro dramático e as estratégias do teatro pós-dramático brechtiano (como o choque, a desmontagem da ilusão do teatro moderno, o contato crítico com a realidade concreta, o distanciamento em detrimento da identificação).

A obra de Dias Gomes está em um “entre-lugar”, ou seja, por meio da flexibilidade entre o teatro tradicional e o moderno que a sua estética promove a hibridação. Sobre esse processo, Sacramento (2012c) postula:

Nesses processos de hibridação, não se configuraram peças com identidades fixas, únicas, bem delimitadas, mas em fluxo, em trânsito, em movimento e em transformação: híbridas. Ou seja, em sua trajetória, Dias Gomes, como um mediador cultural entre o campo político e os segmentos da indústria cultural, não trabalhou dentro de uma fixidez, mas numa intensa mediação entre sistemas culturais distintos que se fizeram presente em sua trajetória artístico-intelectual. Ele atuou e realizou seus produtos culturais numa região limítrofe, nas fronteiras entre campos sociais distintos: o comunista, o artístico, o popular e o massivo (SACRAMENTO, 2012c, p. 248-249).

A hibridação era uma estratégia adotada pelo Comitê Cultural do PCB, nos anos 1960, a fim de contribuir para o estabelecimento de comunicação popular mais direta e intensa. A esse respeito, Paranhos (2016) revela que

era necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem, de algum modo, promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas perversas de dominação (PARANHOS, 2016, p. 74).

Subjazia às ações de Dias Gomes uma necessidade pungente de desnudar e “dissecar” o homem brasileiro, pois, ao fazê-lo, poderia o autor revelar seus conflitos mais íntimos, seus anseios, suas reais necessidades sociais, políticas e, por conseguinte, desmascarar o indivíduo. Mesmo que houvesse uma flexibilização de sua estética, o que favorecia não só o movimento artístico, mas também o político e o social, a obra desse dramaturgo está situada entre o fazer artístico e o fazer político a fim de transformar a consciência do indivíduo e incomodá-lo para que ele, em seu desequilíbrio interno, possa revolucionar os fatores externos.

Ademais, a intertextualidade é outro recurso que sempre esteve em relevo na estética de Dias Gomes. Em seus textos, além da reiteração, o intertexto é empregado a fim de possibilitar que os protagonistas transitem tanto entre as peças quanto em meio à teledramaturgia. Devido a isso, não raramente, personagens que apareciam no tablado eram “convidados” a participar de novelas, experimentando um novo olhar sob o texto literário, a partir de uma relação de realização, de transformação ou de transgressão. Zeca Diabo é um desses transeuntes que representam a renúncia dos discursos tirânicos. Nessa via, a estética desse dramaturgo baiano consolida seu viés crítico a partir da intertextualidade. Laurent Jenny (1979), enquanto discorre sobre a temática no ensaio *A estratégia da forma*, afirma que

se o vanguardismo intertextual é frequentemente sábio, é porque está ao mesmo tempo consciente do objecto sobre o qual trabalha, e das recordações culturais que dominam. O seu papel é re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico[...]Sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossível, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objecto de metalinguagem (JENNY, 1979, p. 44-45).

De forma muito pronunciada, Dias Gomes subverte o discurso dominante e parece romper com os efeitos proporcionados pelo monolitismo do sentido e da escrita e, conseqüentemente, passa a estabelecer uma outra estética que seja polifônica e que atinja um público maior. É intrigante como o processo remissivo de intertextualidade está associado à memória, uma vez que busca no passado subsídios para tentar recuperá-lo, sem se prender à totalidade. Luiz Humberto Martins Arantes (2011), em *De memória e cenas escritas*, reforça a importância que há no teatro, por exemplo, de se estabelecer um ritual que eleve, principalmente, a memória, entendida aqui como uma “potencialidade para a criação cênica”. Nas palavras do próprio pesquisador:

Assim, a memória, como passado, está sempre retornando num movimento incessante, mas não repetidor, porque se insere aqui a ideia da memória criadora, da memória do futuro, pois há um presente que pensa e processa tal memória do passado, a partir de um presente reconstituído da passividade e proponente de possibilidades do futuro (ARANTES, 2011, p. 21).

Ao fazer um entrecruzamento entre memória e intertextualidade, Dias Gomes promove seu trabalho a uma potência motora perigosa aos olhos da política ditatorial. Por meio desses efeitos literários, sua estética objetivava tanto a valorização da memória, por isso a revisitava, quanto a representação de uma dada realidade por meio da elaboração de uma linguagem peculiar.

Há de se considerar, também, que Dias Gomes teve passagens em 1944 por algumas emissoras de rádio, como a Panamericana, a Tupi-Difusora e a Bandeirantes, e em 1969 iniciou seu trabalho na Rede Globo. No entanto, mesmo que desenvolvesse alguma dessas atividades midiáticas, seu nome era, indiscutível e diretamente associado ao teatro. Sendo assim, seus trabalhos como programador radiofônico ganhavam mais prestígio por estarem associados ao gênero dramático cuja finalidade viabilizava a combinação entre o entretenimento e a informação. Ademais, o rádio – segundo Maria Fernanda França Pereira(2012), no artigo *Comunidade imaginada sonora*, propicia a unificação das regiões, além de valorizar a cultura nacional, preservar as tradições populares e espelhar as experiências do povo brasileiro, atribuições comuns na estética de Dias Gomes.

Além da participação em algumas emissoras de rádio de São Paulo e Rio de Janeiro, Dias Gomes levou seu acervo literário para a televisão e para o cinema. Essa nova ambição ampliaria os horizontes de informação, já que as ideias poderiam ser

divulgadas a um grupo mais extenso do que os ouvintes de uma rádio ou de uma peça teatral. A esse respeito, segundo Sacramento (2012b):

Nos anos 1950, a televisão procurou se afirmar a partir da aproximação a outros meios e manifestações culturais (o rádio, o teatro, o circo e o cinema). Enquanto o rádio tornava-se o fundamento a partir do qual se produzia a programação televisiva, o teatro e o cinema, principalmente, eram tomados como fontes de inspiração para os novos profissionais da televisão que pretendiam constituir uma **televisão artística**. Ao longo dos anos 1960, houve a formação de profissionais específicos para o meio, ou, como se dizia na época, formados pela televisão. Com isso, começaram a ser concebidos e produzidos programas pensados especificamente **para a televisão** (SACRAMENTO, 2012b, p.242, grifos no original).

Em que pese o caráter subversivo sempre presente em Dias Gomes, na televisão, sua estética ainda estava recheada de traços realistas. Isso implica afirmar que, mesmo havendo em algumas novelas a presença de um melodrama – desde a caracterização das personagens, da mocinha frágil ao mocinho heroico, passando pelo intenso martírio para a realização do amor, até os nomes das personagens, de acento hispânico – esse dramaturgo baiano continuava a fazer suas denúncias sociais abordando temas como a tortura, a delação e o autoritarismo. Essas temáticas estavam diretamente ligadas à repressão promovida pela ditadura.

Uma das ações precípuas de Dias Gomes foi atentar-se para a construção de uma linguagem cênica cuja finalidade estaria intrinsecamente associada à popularidade e ao fato de ser genuinamente brasileira. Por isso, a galeria de personagens que desfilam em suas obras são pretextos para que ele consiga atingir seu objetivo de provocar o indivíduo enquanto revela todos os problemas vividos por uma sociedade subjugada e oprimida. O crítico Paulo Francis (1992) escreve no Apêndice intitulado *Vargas: mito e anti-mito* sobre a inquietude desse dramaturgo baiano frente às estratégias que contribuiriam para que o teatro atingisse o grande público, levando-lhe uma crítica dos problemas da miséria e atraso do país. No que tange às referências indiretas às mazelas da sociedade, Lourdes Kaminski Alves (2006), no artigo *Intertexto e variável trágica no teatro de Dias Gomes*, afirma:

Sabendo-se da formação ideológico-partidária do dramaturgo brasileiro seria, talvez, legítimo deduzir que as lutas vividas pelos protagonistas de suas peças trágicas representariam realizações estéticas das categorias fundamentais da visão materialista do mundo e, portanto, olhando para o interior dessas obras, encontrar-se-ia transfigurada, em forma de texto dramático, a luta de classes, a religião e a ideologia aristocrática como formas de alienação popular, o

poder de Estado como falsa legitimidade, as referências disfarçadas à infraestrutura econômica e à superestrutura jurídica, a consciência social das personagens como consciência invertida, a luta do progresso contra as forças conservadoras dos humanistas, contra os reacionários entre outras ideias desse mesmo conjunto semântico (ALVES, 2006, p. 177).

Por isso, a estética desse dramaturgo baiano pode ser caracterizada como uma das mais quixotescas que se consagraram durante o período modernista. Subversivo, livre, dionisíaco e flexível são adjetivos que atravessam o fazer-autor de Dias Gomes, e, por conseguinte, personificam o seu fazer-artístico sempre associado às questões políticas, visto que elas também contribuíram para a consolidação de suas obras.

Como um dos meus objetivos subjacentes a esta tese é propor uma melhor compreensão das várias facetas de Dias Gomes, o que naturalmente engloba sua acentuada veia política, torna-se indispensável analisar sua participação no Partido Comunista Brasileiro – PCB – para, então, deslindar a trama de conflitos com a ditadura em que o dramaturgo se inseriu. É o que passo a fazer na próxima seção.

## **1.2 Um subversivo, um partidário do PCB, um homem comprometido com o engajamento social e os embates com a censura e com a ditadura**

1922: ano de notável importância tanto para o meio artístico quanto para a política do Brasil. Nesse período, nasce o dramaturgo Dias Gomes, cuja estética contribuiria com o teatro; acontece a Semana de Arte Moderna, cuja finalidade era inovar os padrões e os conceitos de arte no país e ocorre a fundação do Partido Comunista Brasileiro, que viveu por seis décadas na clandestinidade, em meio à busca de resistir à repressão promovida pelo Estado. Todos esses eventos propiciaram uma nova construção da identidade artística e política da sociedade brasileira. Segundo Muniz Gonçalves Ferreira (2012), no ensaio intitulado *O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro*, a ideia do partido era “instrumentalizar os intelectuais”, a fim de possibilitar a conscientização do povo.

A atmosfera política e o surgimento, durante 1955 a 1964, de novos movimentos artísticos promoveram um florescimento de ideias para o processo de desenvolvimento econômico. Além disso, reformas estruturais almejadas pela sociedade tornaram-se mais factíveis. Sobre esse importante período, Ferreira (2012) acrescenta:

Um fato bastante singular no período foi a criação de uma entidade de caráter mobilizador e reivindicatório que buscava aglutinar um amplo espectro de trabalhadores intelectuais, envolvendo escritores, cineastas, jornalistas, artistas plásticos e outros mais. Tratava-se do Comando dos Trabalhadores Intelectuais, fundado em outubro de 1963 e que contava com uma representativa adesão de personalidades destacadas da vida intelectual brasileira, incluindo diversos comunistas (FERREIRA, 2012, p. 35).

Ao elencar esses intelectuais, verifica-se além da presença de Ênio da Silveira, Alex Viany, Jorge Amado, Oscar Niemeyer e Nelson Werneck Sodré, o dramaturgo Dias Gomes, que se manteve nas fileiras do PCB dos anos de 1940 até a década de 1970, como membro de seu comitê cultural e secretário geral do Instituto Brasil-Cuba. A atenção desse grupo estava dirigida ao agrupamento dos intelectuais, ao auxílio às reivindicações que cada setor da cultura brasileira possuía e à consolidação de uma frente única, democrática e nacionalista, que visaria ao agrupamento das necessidades e à viabilização de ideias que transformariam os problemas vividos pela sociedade brasileira.

Para avançar, a participação de Dias Gomes no PCB foi, em certa medida, propiciada pela intermediação de pessoas como Oduvaldo Vianna na atuação do Partido Comunista Brasileiro. A respeito de sua relação com o PCB, Dias Gomes (1998) revela em sua autobiografia *Apenas um subversivo*: “A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP<sup>5</sup> a minha peça de estreia, seria reforçada no ano seguinte pela minha filiação ao Partido Comunista” (GOMES, 1998, p. 93). Por isso, o trabalho da censura, de certa forma, caracterizou-se como um motivador para a tomada de consciência da estética desse dramaturgo baiano.

A princípio, o PCB não possuía tantas contribuições dos intelectuais da época, no entanto, o carisma de Luis Carlos Prestes auxiliou na renovação da militância partidária e atraiu artistas, intelectuais e militares, durante a década de 1920, que, movidos pela construção e pela participação desse lendário “Cavalheiro da Esperança” na Coluna Prestes, angaria vários seguidores, incluindo Dias Gomes. Milton Lahuerta (1992), na dissertação intitulada *Elitismo, autonomia, populismo: os intelectuais na transição dos anos 40*, concebeu Prestes como uma figura agregadora aos projetos do partido:

---

5 O DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda – era responsável tanto pela censura quanto pelas propagandas do governo militar.



A imagem do comunista inteiramente dedicado à causa e ao partido com a abnegação e a inflexibilidade de Luis Carlos Prestes e a mitificação já realizada em relação a ele eram a confirmação simbólica de que o PC integrava o movimento mundial, dirigido pela União Soviética, heroica e vitoriosa (LAHERTA, 1992, p. 114).

A imagem de combatente por uma sociedade mais justa, sustentada por Luís Carlos Prestes, foi utilizada para estabelecer uma nova relação com a intelectualidade, pois, esta passa a se perceber mais ligada, agregada e reunida com os demais grupos sociais envolvidos com o Partido a fim de consolidar a aliança com os intelectuais.

O que se percebe, a partir de 1945, é que muitos intelectuais filiam-se ao partido, pois havia uma necessidade de se estabelecer uma relação política com a arte. A proposta era, segundo Dênis de Moraes (1994) em *O imaginário vigiado: imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953)*, enfatizar a missão social do grupo e o compromisso com a produção de obras marcadas pelo ideal de conquista de uma sociedade livre das desigualdades sociais. A essa altura, os intelectuais haviam se tornado “cartões de visita” do PCB para o público externo, já que se tornariam os disseminadores das ideologias partidárias por meio da arte (livros, peças teatrais, obras literárias, filmes, entrevistas, dentre outros). Para a concretização dessas ideias, o partido estabelece várias ações que envolvem também a alfabetização de adultos, de acordo com Hiran Roedel (2008) em *PCB: 80 anos de luta*. Não obstante, Sacramento (2012a) critica a posição do partido:

Certamente, essa estratégia de comunicação partidária pressupunha um regime de assujeição do intelectual ao Partido. Ela negava os intelectuais como sujeitos históricos, dotados de interesses, posições e desejos próprios (formados em específicas redes de sociabilidade que incluem e transcendem à instituição partidária) (SACRAMENTO, 2012a, p. 84).

Muitos intelectuais, engajados na luta contra qualquer forma de repressão, permaneciam desejosos por potencializar e divulgar as ações propostas em campos sociais e artísticos diferentes. Para contribuir com ideias mais humanitárias, Dias Gomes se sente atraído em ter uma participação mais efetiva no PCB. O que se pode afirmar é que, a partir disso, as obras desse intelectual passam a representar a realidade brasileira, que ora é analisada, ora é criticada. Com essa mudança de abordagem, é perceptível uma maior complexidade na elaboração dos seus trabalhos. Dito de outra forma, destaca-se a maturidade desse dramaturgo quanto à presença de uma

fundamentação teórica mais densa, quanto ao conhecimento de teorias como o marxismo e quanto à consciência dos reais problemas sociais. No entanto, Dias Gomes e o Partido, por vezes, entravam em embates, já que o autor não queria se submeter a nenhuma forma disciplinadora ou, implicitamente, repressora e, por conseguinte, discordava do ritmo frequentemente imposto pelo Partido.

1944: período em que trabalhou em emissoras de rádio e na adaptação de novelas nacionais, Dias Gomes travava – como exímio representante do PCB – uma batalha contra o imperialismo norte-americano, visto que a cultura brasileira perdia espaço em detrimento das imposições culturais americanas, uma vez que a orientação do Partido era a propagação de uma política anti-imperialista e, por isso, acusava os Estados Unidos de cercear a liberdade democrática dos países latino-americanos. Frente ao exposto, infere-se que mais uma vez a veia comunista presente no sangue baiano contribuiu para a perpetuação e manutenção de costumes nacionais. Ao construir radionovelas, inspirava-se em uma proposta realista cuja estruturação era relevante aos princípios estéticos das produções culturais comunistas.

A princípio, muitos contratados pelas emissoras de televisão viam-nas apenas como sinônimo de conforto financeiro, já que elas ofereciam bons salários e, como muitas peças de teatro haviam sido proibidas, artistas deparavam-se com a dura realidade de se submeter ao trabalho na televisão. Foi esse o caso de Dias Gomes que, no ano de 1969, foi contratado pela Rede Globo. Concomitantemente, de acordo com Celso Frederico (2007), em *A política cultural dos comunistas*, registrou-se “a possibilidade de atingir o grande público, efetivamente popular, levando a ele mensagens progressistas, mesmo que estas convivessem, em situação desvantajosa, com o merchandising de produtos, a censura e a autocensura” (FREDERICO, 2007, p. 362). Isso posto, notou-se que o dramaturgo baiano adota como força motriz a seguinte missão: disseminar suas ideias e conscientizar o indivíduo acerca das questões sociais e políticas vigentes no país. De acordo com o próprio Gomes (1998):

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 1960 — erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se

elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? (GOMES, 1998, p. 255).

Duas eram as necessidades inerentes à produção de Dias Gomes: conscientizar e mobilizar a sociedade. No entanto, como houve a implantação do AI-5, o recrudescimento da censura e, por conseguinte, da repressão, muitos intelectuais buscavam na televisão uma forma de divulgar uma Literatura engajada, mesmo que, para muitos, esse recurso de comunicação fosse considerado como subliteratura.

Essa visão pejorativa dirigida à televisão não encontrava respaldo no Partido Comunista Brasileiro, cujo objetivo era “deselitizar” a arte, buscar uma espécie de democratização artística e propiciar a todas as classes o acesso às diversas expressões artísticas e culturais. Unia Dias Gomes e o PCB a crença de que o proletário poderia ser representado artisticamente como um herói e que isso contribuiria na sua transformação social. A esse respeito, Sacramento (2012d), no artigo *Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas*, pormenoriza que

enquanto os folcloristas procuravam a preservação das tradições populares, tendo como objetivo a **manutenção** estática das tradições como elas eram, na sua **autenticidade e tradição**, os comunistas apostaram no nacionalismo como parte do projeto revolucionário. Além disso, a aparência folclorista do discurso nacionalista de Dias Gomes acabou sendo uma forma de garantir a aceitação pública de luta anti-imperialista (SACRAMENTO, 2012d, p. 336, grifos no original).

Há de se considerar, também, que os meios midiáticos eram usados não só pelo Partido, mas também pelos intelectuais a fim de propagar os ideais propostos pelo PCB. Por isso, Dias Gomes usava, por exemplo, o rádio, como uma estratégia pedagógica, e, assim, confirmava a brasilidade presente em seus trabalhos. Era um momento significativo para a produção de suas obras, visto que ele lançava mão delas tanto para representação crítica da sociedade quanto para educação popular. No entanto, o fato de ser considerado pelos recursos radiofônicos como um dos intelectuais que insuflavam o ódio, teve de se retirar de cena e passou a assinar com o nome de amigos e até de sua esposa Janete Clair. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*, em 27 de maio de 1953, “Dias Gomes detém o posto-chefe da Rádio, que todos os dias manda ao ar programas

de ódio social”. As consequências desse tipo de discurso foram negativas para o dramaturgo baiano, já que, mesmo participando da delegação que foi a Moscou a fim de salvaguardar – com os outros intelectuais dos PCs – a paz diante das ameaças de uma guerra mundial, ele foi demitido por meio do Decreto de 23 de julho de 1964, que foi publicado no Diário Oficial.

Como participante assíduo do PCB, Dias Gomes sofreu, assim como outros intelectuais, com a perseguição. Ao acompanhar os acontecimentos, tinha – conforme escreve em sua autobiografia – a sensação de que seriam “prisoneiros das chamas de uma nova Inquisição” (GOMES, 1998, p. 199). Curioso se faz notar que, enquanto no Brasil acontecia o evento histórico que mudaria o status do governo brasileiro, o período ditatorial, a peça *A Invasão* (1962) era encenada em Montevidéu e, concomitantemente a isso, tomava-se conhecimento do anúncio da prisão de seu criador. Suas ideias eram consideradas subversivas e, por conta de sua não-rendição, Gomes foi julgado um fugitivo procurado e perigoso para a sociedade. Não ser preso, nas palavras do próprio autor, é motivo de arrependimento. A esse respeito, Gomes (1998) afirma: “...não ter sido preso é uma falha na minha biografia que me envergonha, uma injusta lacuna, pois, por tudo que fiz, sem modéstia, eu acho que merecia uma honrosa cadeia” (GOMES, 1998, p. 204). Obviamente, ainda que não tenha sido preso, Gomes foi obrigado a perambular de esconderijo em esconderijo enquanto *O Pagador de Promessas* fazia sucesso em Washington.

No processo de modernização da televisão, Dias Gomes também teve grande importância, pois a partir de sua estética, foi estabelecido um novo olhar para a teledramaturgia brasileira. Em suma, saíam de cena as novelas melodramáticas para focalizar aquelas cuja prioridade era a crítica social aos problemas vividos pela sociedade. A orientação do PCB, de acordo com Albino Rubim (1995) na obra *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*, continuava a mesma, ou seja, intentava-se modular, por meio do realismo crítico, as experiências estéticas a fim de ampliar a politização comunista dos produtos culturais (RUBIM, 1995, p. 18). Em grande medida, isso decorre da influência das teorias de Marx no fazer literário.

A Literatura possui uma função que vai além dos ideais políticos de um autor, mas contribui para os esclarecimentos de fenômenos mais complexos que ultrapassam os valores individuais. Por tal razão, Dias Gomes, durante seu trajeto pela televisão,

buscou estabelecer formas de crítica social que usavam uma linguagem nova e que estivesse presente na telenovela. Eis o seu maior desafio. Esse intelectual esforçava-se para aclarar seu *modus operandi*. Nas palavras do próprio dramaturgo baiano ao jornal Opinião: “Eu nunca defendi o teatro como arte da transformação por excelência. Brecht sim. Ou pelo menos Lukács lhe atribuiu essa intenção, a de transformar as massas, os espectadores de suas peças” (*Opinião*, 26 de fevereiro a 04 de março de 1973, p. 19). Com base no próprio autor, observo que não se pode, nem se deve desconsiderar o caráter combativo de suas produções. No entanto, há de se registrar que a maior motivação do criador da Viúva Porcina ancorava-se no desejo de transmitir a consciência da necessidade de mudar o mundo, ideologia marcante do PCB.

Dias Gomes produz textos com uma finalidade pungente: a conscientização dos problemas sociais e o engajamento social. Diante das perplexidades vividas pelo indivíduo, suas inquietações promovidas pela situação política e pelos crescentes e contagiantes ideais da militância, esse dramaturgo dedica-se a construir um projeto de resistência por meio das obras ficcionais. O objetivo era estabelecer e garantir a liberdade democrática que era, durante o período da Ditadura Civil-Militar, castrada. Esse argumento é sustentado por Rosangela Patriota (2012), em um artigo intitulado *Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil do século XX*, em que a autora aponta que os eventos históricos originam os textos ficcionais e, por meio deles, é inaugurada uma dramaturgia associada à resistência, sem menosprezar os aspectos estilísticos. A esse respeito, a autora supracitada esclarece:

Para tal procedimento, contribuiu a interpretação histórica segundo a qual, naquele momento, a conjuntura revolucionária estava derrotada e, por esse motivo, a estratégia deveria ser a de acumulação de forças para enfrentar o Estado Autoritário (PATRIOTA, 2012, p. 289-290).

O Partido Comunista Brasileiro pretendia discutir uma arte acerca dos problemas relacionados ao coletivo, voltado para o povo. Contudo, com as divergências políticas, o partido sucumbiu à ilegalidade e, com isso, o número de simpatizantes com que contava diminuiu vertiginosamente mesmo que ele conservasse influência nos meios intelectuais e sindicais. No âmbito cultural, o objetivo do partido era exaltar as classes trabalhadoras e simbolizar, fidedignamente, a vida dos trabalhadores, denunciando, assim, a exploração a que estavam expostos. Sendo assim, cabia aos intelectuais comunistas

revelarem, com realismo, a vida dos trabalhadores tanto do campo quanto da cidade. Sobre a função dos intelectuais comunistas, Jayme Lúcio Fernandes Ribeiro (2012), em *A imprensa comunista e a experiência democrática: cotidiano carioca e programação cultural nas páginas dos jornais*, defende a necessidade de se conhecer profundamente a realidade do povo brasileiro, empregando, assim, uma visão mais popular da sociedade. Além disso, o autor destaca:

Para conseguir chegar ao conhecimento necessário sobre determinado assunto e escapar ao subjetismo e ao menorialismo, intelectuais do partido eram enviados a diversos cantos do País a fim de viverem e sentirem na pele como era a vida daqueles sobre os quais escreviam (RIBEIRO, 2012, p. 167).

Durante a Ditadura Civil-Militar, ao focalizar as questões tangentes à disseminação da censura, que ora trabalhava em defesa da sociedade, ora resguardava a ordem pública, o universo artístico passa a conviver com a violência. Jornais são fechados e intelectuais (diretores, produtores, jornalistas e escritores) são caçados, presos e mortos. Devido a essa busca perene pelo enfrentamento, tudo era motivo de cerceamento, inclusive eventos festivos como o carnaval. No entanto, ao arrolar a noção histórica da censura no Brasil, pode-se verificar que ela é originária no processo de colonização. Cristina Costa (2006) na obra *Censura em cena: teatro e censura no Brasil* corrobora as ideias de Laura de Mello Souza (1987) no livro *O diabo e a terra de Santa Cruz* ao estabelecer que, no Novo Mundo, os indivíduos viviam sob o jugo da igreja católica cuja função era moralizar, disciplinar e julgar um espaço social demonizado, habitado por selvagens e pecadores. Essa estratégia foi mantida em épocas posteriores, pois houve – e talvez ainda haja – manifestações evidentes de desconfiança em relação a qualquer forma de pensamento que fosse, ou é, dissonante dos padrões vigentes e que promovesse, ou ainda promova, o menosprezo em relação à apropriação do pensamento popular, conforme analisa Carlo Ginzburg (1989) em *Mitos, emblemas e sinais*.

Fazer uma Literatura que priorizasse as questões políticas do país era o prazer de Dias Gomes que fora censurado precocemente desde a estreia da peça *Pé de cabra*, em 1942, além de outros textos como *O Berço do herói* (1965) que mais tarde teria o nome substituído por *Roque Santeiro* (1975). Cabia aos censores buscar nas entrelinhas, nas motivações obscuras e inconscientes, os suportes tóxicos dos protestos que pareceriam,

aos olhos de um indivíduo comum, inócuos, mas que possuíam uma inflexão para questões políticas, econômicas e sociais. A esse respeito, Costa (2006) reforça que

o hábito de analisar e julgar as formas de expressão subjetivas pelas suas características formais – palavras, gestos, expressões – e a certeza da capacidade dos signos para produzir múltiplos sentidos, evidenciando as possibilidades de uma interpretação crítica e estética, já faziam parte da tradição censória das autoridades encarregadas de fiscalizar as manifestações artísticas no Brasil. A atenção voltada à ambiguidade dos signos, o reforço a sua característica de palimpsestos e o esforço na sua decifração, práticas próprias dos processos inquisitórios, prepararam os espíritos das autoridades para processos semelhantes voltados à avaliação da expressão artística (COSTA, 2006, p. 30).

Apesar de constante, a censura mostrava-se, por vezes, ineficaz. Ela não conseguia averiguar sentidos de palavras com necessária profundidade e, assim, atinha-se à superficialidade dos vocábulos, dos diálogos, dos gestos, enfim, das formas de expressão restringindo-se ao visível, ao verbal. Enquanto o teatro tornava-se maduro em relação às estratégias adotadas pelos dramaturgos, cabia à censura regular todas as ações propostas dentro e fora do tablado. Dias Gomes foi um dos intelectuais perseguidos, considerando que sua produção artística abarcou todo o período ditatorial, de 1964 a 1985. A peça *Doutor Ninguém* (1943) exemplifica tamanha fiscalização a que era submetido Gomes. O dramaturgo, em depoimento, deixa clara a intenção que possuía de enfocar o problema racial e, por isso, apresenta um médico negro. Fato é que, por conta da censura sofrida na encenação, não teve outra saída a não ser mudar o protagonista de um médico negro para um filho de uma lavadeira, também médico, mas de pele clara.

Alfredo Dias Gomes influenciou, significativamente, por meio de sua obra, o pensamento político-ideológico do povo brasileiro. Sua percepção acerca dos problemas e das imbricações sociopolíticas promoveu a noção de que no tablado a palavra assume a função de reinterpretar, de repensar a História do país, deixando, assim, um legado de registro e denúncia da História do Brasil.

Ao defender a premissa de que, se o indivíduo não veio ao mundo para incomodar, não deveria ter nascido, Dias Gomes revela seu caráter provocador. Sua obra é incômoda nas dimensões social, religiosa, cultural e, sobretudo, política. Os artifícios empregados por esse dramaturgo não só promovem uma reflexão acerca dos eventos históricos do Brasil, mas também propõem uma provocação que incute no leitor/espectador uma angústia frente a alguns problemas brasileiros.

Além disso, a estética de Dias Gomes auxiliou na construção da identidade do teatro e, sobretudo, da telenovela, que o consagrou na teledramaturgia. Buscar inspiração na essência do brasileiro e nos problemas vividos por ele coloca em evidência a densidade das questões abordadas e lhe confere a condição de dramaturgo, o qual emprega o realismo crítico como mecanismo de (d)enunciar.

Da forma que engendrou sua linguagem, Dias Gomes consegue, por meio de uma alegoria, estimular o pensamento crítico, mesmo durante a ditadura, e assim alcançar seu leitor/espectador de forma arrebatadora. Ao ler as obras desse soteropolitano, nota-se uma aproximação condutora da unidade entre a realidade das experiências de seus personagens e as agruras do brasileiro em tempos de crise política, ética, religiosa e social.

O acervo de obras de Dias Gomes esteve sempre associado tanto à brasilidade, uma vez que os argumentos da dramaturgia e da teledramaturgia estiveram intrinsecamente comprometidos com as questões nacionais e rejeitavam o teatro importado, quanto ao popular, pois seus textos estavam destinados ao claro alcance do público. Nesse aspecto, nosso dramaturgo baiano logra êxito em atingir o objetivo do PCB: tornar o tablado um espaço nacional-popular de questionamento de elementos-chave da vida, em especial, daqueles ligados à política.

Diante de tantos dramaturgos brasileiros, como Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Augusto Boal, que souberam elevar o texto teatral a uma excelência, aparece Dias Gomes, com uma visão política de teatro bastante irônica e inovadora. Gomes, outrossim, contribuiu de maneira significativa para a transformação da teledramaturgia a partir da criação de protagonistas e situações dramáticas que provocassem o leitor/espectador. Os recursos empregados em seu texto teatral eram bastante simples, contudo elevavam a uma dramaticidade comovente e desestabilizadora, uma vez que questionavam a vida, a política, a História, enfim, o ser humano em todas as suas dimensões.

Fica evidente, também, que a obra de Dias Gomes cumpria com a função de desestabilizar o indivíduo a fim de causar uma espécie de perplexidade asfixiante diante dos fatos políticos experimentados pela sociedade em um diversificado momento histórico, em razão de a obra literária assumir um caráter de atemporalidade. Ao buscar sua inspiração em eventos, figuras emblemáticas, na situação política, no folclore, na



memória e em uma gama de contingências, esse baiano promove um refletir sobre a História. Algumas dessas questões serão mais profundamente analisadas no Capítulo 2 desta tese, em que é pormenorizado o fazer teatral em Dias Gomes.

## CAPÍTULO 2

### ***O SANTO INQUÉRITO: uma peça, várias inquietudes***

*O homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade.*  
(Jean-Paul Sartre)

#### **2.1 As facetas do teatro**

O gênero dramático, diferentemente do romance, por exemplo, esteve relegado a segundo plano, uma vez que o texto teatral objetiva a representação e, por conseguinte, deixava de cumprir a função após ser encenado, considerando que já alcançara o público diretamente, por meio do diálogo estabelecido no tablado. Aos poucos esse estatuto foi sendo alterado. Jean-Pierre Ryngaert (1995) esclarece, sobre essa mudança de status, na obra *Introdução à análise do teatro*, que

ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto a **caminho** do palco (RYNGAERT, 1995, p. 25, grifo no original).

Por empregar uma diversidade de recursos, como a representação, o diálogo, a presença de heróis marcantes, a dinamicidade na ação dramática, nos marcadores temporais e espaciais, é que o texto teatral provoca o espectador, age sobre ele de tal forma a promover nele um efeito. Bertold Brecht, por intermédio do teatro épico, propõe que o espectador reaja sobre os fatos enquanto a escrita teatral contemporânea revela certa desconfiança tanto no projeto didático quanto na intenção de ação sobre o espectador.

É válido registrar que o teatro modernista sofreu influência, sobretudo, de Bertold Brecht, cujos textos – segundo Renata Pallottini (2005) na obra *O que é dramaturgia* – mantinham o espectador consciente e desperto “para entender o significado mais profundo do texto e caminhar no sentido de propiciar a mudança da sociedade”

(PALLOTTINI, 2005, p. 15). Dessa forma, o intuito maior era a garantia tanto da justiça social quanto da felicidade do indivíduo, ou seja, buscava-se validar a humanização do homem. Essa função é perceptível nas peças de Dias Gomes cujos valores político-sociais ficavam em evidência a fim de revelar uma visão insatisfeita do indivíduo.

Essa perspectiva conferiria, não só às obras de Dias Gomes, mas também ao Teatro de Arena, o título de baluarte do movimento nacionalista, em especial, a partir da encenação da peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie* (1958) e traria o êxito à *Arena conta Zumbi* (1965) e à *Arena conta Tiradentes* (1967), tornando-as peças importantes para o cenário dramático brasileiro. Segundo Sábato Magaldi (2004) – na obra *Panorama do teatro brasileiro* – os espectadores queriam estabelecer contato com uma dramaturgia autóctone e que prestigiava o estilo brasileiro. Magaldi (2004) defende, ainda, que o Teatro de Arena vinha recheado com um “ardor nacionalista” e, por isso, “trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro” (MAGALDI, 2004, p. 214).

Em via semelhante à de Magaldi, Anatol Rosenfeld (1982) já afirmara, em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, que

O esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos crítico-rationais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado (ROSENFELD, 1982, p. 12).

Sendo assim, torna-se fundamental promover no espectador o que o teatro grego chamava de *empathia*, ou seja, empatia, a capacidade que o indivíduo possui de colocar-se no lugar do outro para que ele possa tomar consciência, sobretudo, social e política a fim de interferir de forma ativa na realidade em que está inserido. Para isso, era importante romper com as convenções do teatro europeu para se desenvolver uma nova estética teatral. Essas também são características que norteiam o teatro de Dias Gomes, uma vez que há, na estética desse dramaturgo, uma ação dramática promotora da atividade, da movimentação interna e, por conseguinte, externa, além da necessidade de refletir sobre a realidade político social. Sob esse prisma, Rosenfeld (1982) afirma:

Não estar satisfeito com a realidade e analisá-la criticamente, aferindo-a segundo uma imagem julgada mais perfeita, segundo normas morais e sociais julgadas mais humanas, não necessariamente especificadas, mas subjacentes

à própria crítica, são funções basilares do intelectual e escritor. Há evidentemente uma Literatura encomiástica que glorifica a respectiva realidade contemporânea e exalta os poderes que a representam (ROSENFELD, 1982, p. 55-56).

A Literatura de Dias Gomes está em oposição à realidade social a que pertence, mesmo fazendo uso de situações e temporalidades distintas por meio da verossimilhança para revelar o ser pelo dever ser, ou seja, há uma necessidade de desenvolver a reflexão acerca da realidade, por isso esse dramaturgo emprega a estratégia de tornar sua obra atual.

Escrita em setembro de 1964 e janeiro de 1965, a tragédia *O Santo Inquérito*, cuja temática envolve uma reflexão acerca das representações totalitárias no Brasil, foi estreada em 23 de setembro de 1966, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro. Esse mesmo ano de 1966 foi considerado de profunda efervescência não só no segmento político, mas também na produção artística e, nos meandros dos acontecimentos registrados, encontra-se o produtivo Dias Gomes que, seguramente, fora influenciado por peças como *The Crucible*, de Arthur Miller e *As feiticeiras de Salem*, encenada em São Paulo em 1960 por Antunes Filho, cujo objetivo era discutir acerca da caça às bruxas proposta pelo senador MacCarthy. Naquele período, a crítica propunha um exercício de identificação das fontes, o que poderia desqualificar a peça do dramaturgo baiano. Nesse sentido, a peça de Gomes, em sua estética, acompanhava a sugestão de Brecht: propor uma discussão acerca da conjuntura recente, presente, por meio de situações recuadas no tempo ou remotas no espaço.

Como o solo para a construção artística era fecundo, ainda que turbulento, era no tablado, sobretudo dos teatros Arena e Oficina, que ocorreriam as grandes transformações tanto no âmbito político quanto no social. Neste pretendia-se refletir sobre questões desencadeadas pelo golpe; naquele intentava-se examinar as razões da derrota de 1964. Nesse contexto, o teatro é um dos gêneros literários que assume grande relevância devido à presença do coletivo, ou seja, muitas pessoas, em um mesmo espaço, tornar-se-ia uma estratégia para promover a apreciação, a reflexão, a denúncia e o engajamento. Robson Teles Gomes (2014) – em sua tese de Doutorado<sup>6</sup> – afirma que esse espaço sempre envolveu a coletividade, o que ajudou a promover as questões

---

6 Tese de Doutorado intitulada *Alegorias do Estado autoritário em “O Pagador de Promessas” e em “O Santo Inquérito”*, defendida na UFPB, no dia 31 de março de 2014 sob a orientação da profa. Dra. Zélia Monteiro Bora.

políticas e, por conseguinte, a estética desse soteropolitano. A esse respeito, Gomes (2014) detalha:

E isso porque o teatro permite uma situação pragmática que torna a palavra forte e funcional. Ademais, a palavra não é apenas escrita ou lida, principalmente, ela é dita, pronunciada, escutada, crivada no palco e na plateia. O teatro assinala, assim, mais que uma luta: um compromisso sociopolítico (GOMES, 2014, p. 82).

Nesse sentido, a palavra proferida por meio da encenação contribui, significativamente, com a arte cênica, tendo em vista sua função mimética. O vocábulo não é pensado apenas para ser lido, mas há uma espécie de simbiose entre palavra, ação, imagem, enquanto a plateia é exposta à representação e, a partir dela, (re)elabora seu pensamento e, por conseguinte, seu posicionamento. Em via coadunante, Patrice Pavis (2001) escreve, no *Dicionário de teatro*, que a arte cênica “consiste em levar o espectador a efetuar uma série de ações simbólicas e em travar com ele um diálogo graças à interação das táticas e a partir da descoberta paulatina das regras do jogo” (PAVIS, 2001, p. 148). Mesmo diante de períodos históricos distintos que apresentem temáticas tão diferentes, pode haver uma concordância de interesses e preocupações próprios de uma dada circunstância. É isso que justifica o fato de haver uma linha tênue entre a História e a Literatura.

Durante o século XX, o teatro passa a ser utilizado como uma arma política, pois se torna apoderado de uma força que contribuiria não só por meio da competência comunicativa, mas também por sua ação mobilizadora das pessoas. Como estava associado a um instrumento “bélico” e, por isso, acarretaria um perigo no outro, na visão dos militares, o texto teatral deveria sofrer alterações profundas a fim de burlar qualquer forma de repressão e de cerceamento das ideias. Usa-se, como estratégia, a alegoria, ou seja, um recurso que, segundo Heinrich Lausberg (2004), na obra *Elementos de retórica literária*, facilitaria a substituição de um pensamento por outro, “que está ligado, numa relação de semelhança, a este pensamento em causa” (LAUSBERG, 2004, p. 249). No que tange ao papel da alegoria, Flávio René Kothe (1986) – na obra *A alegoria* – exorta que ela propicia uma “linguagem da subversão, da mudança, da ordem estatuída. Ela é a manifestação e denúncia implícita do reprimido” (KOTHE, 1986, p. 67). Já Antoine Compagnon (2001), na obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, concebe a alegoria como “uma interpretação anacrônica do passado, uma leitura do antigo, segundo o modelo do novo, um ato hermenêutico de

apropriação” (COMPAGNON, 2001, p. 56). Por esse ângulo, o recurso alegórico era uma importante ferramenta para subverter o discurso, fornecendo-lhe uma nova roupagem, um sentido novo por meio do véu que fornece à palavra, ao texto antigo, um novo valor semântico.

Esse ornamento do discurso contribuiu significativamente para a produção das peças e, por isso, foi utilizado por dramaturgos como Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque de Holanda, uma vez que, por ser mimética, propicia – conforme defende João Adolfo Hansen (1986), na obra *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* – a representação funcionando como semelhança. Por essas razões, esse recurso foi frequentemente utilizado como um ludibriador dos censores.

Como havia vários entraves entre o governo ditador e as peças de teatro, era preciso driblar os censores, a fim de burlar o sistema e, com isso, conseguir encenar e propagar novas ideias. Yan Michalski (1979), na obra *O palco amordaçado*, destaca que

a metáfora, a parábola, a alegoria constituem recursos intensamente enriquecedores da linguagem teatral, quando o seu emprego parte de uma opção espontânea do autor, da sua sensação de necessidade de expressar-se através destes e não de outros processos para transmitir ao futuro espectador o conteúdo pretendido. Mas quando se adota a linguagem metafórica a partir da motivação de **driblar** a vigilância do controle estatal, os resultados raramente são compensadores (MICHALSKI, 1979, p. 49, grifo no original).

Contudo, alguns dramaturgos não conseguiam estabelecer as relações de sentido adequadas, empobrecendo o texto teatral. Ainda que houvesse muitas peças intrigantes e que refletiam, de forma alegórica, o real sentido pretendido, os efeitos nem sempre foram positivos. A peça *O Santo Inquérito*, por exemplo, por sua vez, conseguiu, com louvor, driblar a censura, além de promover um processo de autocrítica por que passava o dramaturgo Dias Gomes.

Dada a recursividade da alegoria, este recurso tornou-se bastante empregado nas peças teatrais representadas durante o golpe Civil-Militar. Enquanto os militares lançavam mão da truculência, os artistas faziam uso da palavra, da história e da memória.

As alegorias não eram o único recurso de que dispunha Gomes. Após a apresentação do prefácio da peça *O Santo Inquérito*, o dramaturgo usa duas epígrafes bastante interessantes. A primeira é retirada da antologia *Poemas 1913-1956* de Bertolt

Brecht (2012) cujo título é *Aos que vão nascer – An die Nachgeborene*, escrito na década de 1930. Dias Gomes cita o seguinte fragmento do poema: “Que tempo é este, em que/falar de árvores é quase um crime,/ pois importa em calar sobre tantos horrores”. Conforme pode ser percebido, a temática tratada neste fragmento poético brechtiano é a notícia terrível da chegada do “tempo sombrio” e das perdas decorrentes deste regresso, tais como a liberdade de expressão, a dignidade, o conhecimento, o amor. Dito de outra forma, buscava-se atacar e esmiuçar as consequências do pensamento totalitarista. Diante de tamanhos extravios, o que resta, segundo o eu-lírico, é a morte ou o encorajamento para lidar com tantas barbáries. O poema *Aos que vão nascer* é um recado para as gerações futuras acerca da importância de se atentar aos perigos promovidos pelos tempos nebulosos. A poesia torna-se a arma dentro das trincheiras da Literatura. Era, portanto, uma forma de resistência não só aos fatos presentes, mas de alerta aos eventos pósteros.

Ao usar essa epígrafe, Dias Gomes incita no leitor a necessidade de questionar as proibições e os impedimentos que outrora já haviam causado horror à população. Ademais, ela aborda os transtornos vividos em períodos totalitários: a morte, a imposição do silêncio, a ausência de amor, a fome, a desordem e o caos, nas suas mais variadas facetas. Ainda no poema, o fazer poético brechtiano atenta-se à questão da História, como se estivesse tomando o seu depoimento e, por isso, emprega uma linguagem associada à poética do testemunho.

Outro aspecto importante nessa epígrafe de Brecht é a consciência do eu-lírico de que, em tempos sombrios, é preciso calar-se ao falar sobre o mundo, pois é um crime, por exemplo, falar de árvores, ou seja, pronunciar discursos ainda que sem nenhuma intenção ou simplesmente fazer (“falar”) poesia. Ao empregar o termo “crime” aliado aos versos “pois importa em calar sobre tantos horrores”, esse dramaturgo alemão confirma o que o filósofo Theodor Adorno diz ao se referir a Auschwitz e ao fato de não conseguir escrever um poema depois das barbaridades acontecidas nesse campo de concentração.

A dramaturgia, assim como a poesia e os pensamentos de Brecht, teve um papel importante para os intelectuais durante o período de Ditadura Civil-Militar no Brasil, sobretudo, para Dias Gomes. Suas reflexões trazem à tona os prejuízos que esse momento trouxe para o indivíduo e para a coletividade. Ademais, busca desencadear no

leitor/espectador uma necessidade urgente de se atentar para sentimentos, sensações e reflexões que contribuam para a modificação do contexto social.

Outra epígrafe encontrada em *O Santo Inquérito* foram as últimas palavras do escritor e jornalista Júlio Fuchick, enforcado pelos nazistas durante a invasão à Tchecoslováquia: “Homens, eu vos amava! Velai!”. Este fragmento encerra a narrativa *Testamento sob a força*, um pungente depoimento de Fuchick após ter sido preso pela Gestapo<sup>7</sup>. A obra é iniciada com a seguinte frase: “Escrito na prisão da Gestapo de Pankrac, na primavera de 1943” (FUCHICK, 2013 p. 17). Fuchick escreve, de forma bastante poética, suas memórias, suas dores e como resistiu bravamente às torturas dos agentes nazistas. Tamanha foi sua resistência, que se tornou um ícone para o Partido Comunista. Sua escrita era uma espécie de bíblia, um manual de orientação, de conduta sobre como sobreviver às atrocidades praticadas pelos seus algozes. No prefácio, Dalcídio Juradir (2013) postula que

*Testamento sob a força* é o diário não apenas de um herói de nosso tempo. Podemos dizer simplesmente: o diário de um homem da classe operária. Em vez de desertar para as “ilhas” da irresponsabilidade e do egoísmo, esse homem conservou-se ao lado dos que não puderam nunca ao menos pensar nessas “ilhas”. Não fixou um determinado e cínico sistema de viver para tornar-se modelo dos que necessitam ocultar a sua covardia, o seu medo e a sua autossuficiência buscando exóticas aventuras, pretextos sibilinos e maneiras de justificar e fazer e permanecer o atual sistema de vida em que apodrecem. Fuchick não se afastou do velho e fundo rio da vida sempre em movimento, onde está sempre a fonte de melhor aventura, da mais pura emoção, da verdadeira grandeza e da participação fraternal do indivíduo entre os seus semelhantes. E seu livro condensa uma lição de dignidade humana do nosso tempo (JURANDIR, 2013, p. 10).

A participação de Dias Gomes no Partido Comunista Brasileiro certamente contribuiu para que ele pudesse reconhecer, por meio da leitura do depoimento de Fuchick, a força pela busca da dignidade, da empatia, do altruísmo e, sobretudo, do amor pelos seus ideais, características comuns à personagem Branca Dias, da peça *O Santo Inquérito*. Ao escrever a obra *Testamento sob a força*, esse jornalista tcheco deixa para a posteridade a conduta de um homem que não via perigo em viver, mas preocupava-se com as responsabilidades e com a hombridade humana. Além disso, registrou nas páginas de seu testamento a pífia perversidade e a selvageria praticada

---

<sup>7</sup> Gestapo era o nome da polícia secreta na Alemanha nazista. Sua função era abrandar as manifestações realizadas pelos partidos clandestinos.



pelos nazistas na história do seu povo. Dias Gomes utiliza duas epígrafes que antecipam o leitor/espectador sobre um crime que será cometido, uma vez que as adversidades acontecem em tempos e espaços distintos, portanto é necessário rememorar tais eventos para que não fiquem no esquecimento.

Na peça *O Santo Inquérito*, há traços das truculências praticadas, por exemplo, pelos representantes do poder. Já no primeiro ato do texto de Dias Gomes, pode-se perceber como as ações são relevantes uma vez que possibilitam ao leitor/espectador vivenciar a trama. Sendo assim, as rubricas, aliadas à sonoplastia, tornam, constantemente, a movimentação no palco ainda mais impactante:

O palco contém vários praticáveis, em diferentes planos. Não constituem propriamente um cenário, mas um dispositivo para a representação, que é completado por uma rotunda. É total a escuridão no palco e na plateia. Ouve-se o ruído de soldados marchando. A princípio, dois ou três, depois quatro, cinco, um pelotão. Soa uma sirene de viatura policial, cujo volume vai aumentando, juntamente com a marcha, até chegar ao máximo. Ouvem-se vozes de comando confusas, que também crescem com os outros ruídos até chegarem a um ponto máximo de saturação, quando cessa tudo, de súbito, e acendem-se as luzes. As personagens estão todas em cena: Branca, o Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, o Visitador, o Notório e os guardas (GOMES, 2009, p. 29).

Nesse trecho há uma voz que nos prepara para o início de uma atrocidade: a condenação da herege Branca Dias. Essa voz descreve tanto as pessoas que estão no palco quanto o cenário, que é a representação de uma rotunda: construção circular cuja cúpula é arredondada. Nas rodovias, são as intersecções, pois há comunicação entre todas as vias. No teatro, trata-se do pano (geralmente preto) utilizado no fundo do palco, delimitando-o em sua profundidade. Na peça *O Santo Inquérito*, o efeito gerado revela a posição dos inquisidores, semelhante aos autos de fé, diante da iminência do julgamento. A escuridão também provoca no espectador a sensação de viver a dura realidade dos períodos totalitários.

Além dessa descrição, um momento substancial nesse fragmento é a chegada dos soldados, fazendo referência à Ditadura Civil-Militar. De maneira gradativa, eles nos são apresentados, marchando. Chegam aos poucos e se transformam em um pelotão. Para acirrar o terror, ouve-se a sirene de uma viatura policial. O aumento, concomitante, do barulho e das passadas do pelotão torna o palco um espaço de pânico, favorecendo, assim, a representação. A sonoplastia, segundo Roberto Gill Camargo (1986) – em *A*

*sonoplastia no teatro* – existe “em função de sons e ruídos previamente estabelecidos, que intervêm dentro do espetáculo, com finalidade dramática” (CAMARGO, 1986, p. 21). Frente ao exposto, os efeitos sonoros têm uma finalidade comunicativa e contribuem para a construção tanto da simples informação quanto do realce, da ampliação e do simbolismo das mensagens. Ainda de acordo com Camargo (1986) “servem para informar, para expressar melhor, para simbolizar”(CAMARGO, 1986, p. 21). Dias Gomes, mais uma vez, inspira-se em Brecht que valorizava os efeitos sonoros, como mecanismo de promoção de reflexão no espectador.

O tablado deve, então, acolher as desventuras sociais, políticas e religiosas, em razão de essas fazerem parte da realidade, sem ocultar os detalhes que conduziriam o indivíduo a uma existência distante daquilo que experimenta. Imbuído dessa visão, Dias Gomes transporta para o teatro a experiência assombrosa de se viver em tempos totalitários: a presença da escuridão, a agressividade crescente do ruído dos soldados em marcha, a sirene, as vozes, enfim, todos esses elementos colaboram para que se inicie a tragédia de Branca Dias, proporcionando um forte clima de tensão e suspense.

No cerne da discussão sobre o emprego do som, Roberto Gill Camargo (2002), em outra obra *Som e cena*, afirma que este elemento refere-se ao espaço, apontando dois tipos: um imediato, que se encontra à vista do espectador e outro circundante, isto é, distante do audiente, mas associado ao primeiro:

O espaço circundante é normalmente representado por meio dos sons, já que seria quase impossível trazer para dentro do palco(...). O procedimento parte do princípio de que o espectador, ao ouvir determinados sons percutidos pela sonoplastia, é capaz de reconstituir, em sua mente, as imagens visuais que não se encontram, concretamente, sobre o palco (CAMARGO, 2001, p. 93-94).

Dias Gomes busca, pois, com um jogo de ambientação, provocar uma espécie de transferência de espaços, considerando que o leitor/espectador é remetido a lugares distintos; cenários em que o temor e o medo eram usados para controlar toda e qualquer manifestação e/ou difusão de ideias. Como forma de enriquecer a cena, ele mescla um conjunto de elementos sonoros, com vistas a se referir aos dois tempos tratados em *O Santo Inquérito*: tempo do enunciado e o tempo da enunciação.

Essa primeira rubrica prepara o leitor/espectador em relação aos acontecimentos. No entanto, ela aponta para dois rituais. O primeiro são as cerimônias de auto de fé, que

também podem ser comparadas a inquéritos jurídicos cuja finalidade é julgar e punir severamente o réu. Acerca dos autos de fé, Francisco Bethencourt (2000), na obra *História das Inquisições*, destaca:

Auto da fé significa literalmente “auto de fé”, o que quer dizer nessa época efeito moral e representação (teatral) da fé. Essa **representação**, que é possível situar no conjunto de manifestações de teatro religioso da península Ibérica – por exemplo, os autos sacramentares, os autos da paixão ou os quadros vivos de cenas bíblicas incluídos nas procissões do Corpus Christi –, tem a particularidade de ser produzida com acusados verdadeiros, que seguramente conhecem o seu papel, mas que não são atores no sentido literal do termo e não fazem ensaios: o espetáculo é definitivo e único para eles (BETHENCOURT, 2000, p. 227, grifo no original).

Os autos de fé dizimaram uma quantidade significativa de pessoas que, assim como Branca Dias, foram acusadas de heresias. O segundo ritual diz respeito ao julgamento a que os militares submetiam os presos, quando eram sentenciados. Por isso, ao longo da peça, há trechos que representam as torturas que tiraram a vida de estudantes, intelectuais e cidadãos brasileiros durante o golpe Civil-Militar. O som da marcha do soldado, intensificada aos poucos, é o símbolo da repressão, da necessidade (por parte dos militares) de disciplinar, de homogeneizar os indivíduos por meio de regras únicas, enfim, de cercear o pensamento, tornando-o unilateral e, por conseguinte, proporcionar o medo. A representação desses dois momentos é ritualística, uma vez que segue determinadas estruturas rígidas imbuídas de valores simbólicos. Esses espetáculos não eram apenas uma forma de punir o transgressor, mas também um meio de servir de exemplo a outros a fim de que não praticassem algumas ações.

Além disso, na peça *O Santo Inquérito*, há uma preocupação no que tange à temporalidade e à espacialidade. Mikhail Bakhtin (2002) aborda em sua obra *Estética da criação verbal* a interdependência entre esses dois elementos como estratégias no âmbito da criação literária revelando, assim, um caráter dialógico. Segundo Bakhtin (2002), a exotopia é o impulso que oferece à obra o olhar do autor, suas impressões, sua constituição, seus aspectos culturais. Se se analisar que o homem possui uma relação de intimidade com o ambiente, com a natureza, com o lugar que ocupa, torna-se viável refletir sobre as operações sensíveis que conduzem a visão do indivíduo no ato de fazer Literatura. Sendo assim, é por meio da realidade exterior que se tem uma compreensão do outro. Em seu ensaio *Cronotopo e exotopia*, Marília Amorim (2006) explora o

conceito de exotopia e pondera que: “o outro que está de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado” (AMORIM, 2006, p. 97). Por isso, sob esse prisma, há a possibilidade de se obter possíveis e infinitos olhares sobre o espaço. Ainda conforme Amorim (2006):

[...] o conceito de exotopia, embora possa designar uma posição no tempo, por exemplo, de um pesquisador que analisa um texto de outra época, enfatiza a dimensão espacial (...) O conceito está relacionado à ideia de acabamento, de construção de um todo, o que implica sempre um trabalho de fixação e de enquadramento, como uma fotografia que paralisa no tempo. O espaço é a dimensão que permite fixar, inscrever o movimento ou, dito de outra forma, a dimensão em que o movimento pode se escrever e deixar suas marcas (AMORIM, 2006, p. 100-101).

É por meio desse subterfúgio que o dramaturgo Dias Gomes tece a trama da peça *O Santo Inquérito*. Há nessa obra, se se considera a abordagem de Amorim (2006), sujeitos duplicadores de lugares sociais, ou seja, indivíduos associados a temporalidades distantes, que darão o seu acabamento à tragédia desse soteropolitano: um que experimenta no instante o evento histórico, ou seja, o tempo da enunciação – momento de efervescência em relação às perseguições realizadas pelos militares durante o golpe Civil-Militar de 1964, (o próprio Dias Gomes, conforme apontei previamente, teve algumas peças censuradas e, por um curto período de tempo, teve de ficar escondido) e outro que assume um olhar externo ao episódio, já que está distante daquela realidade e, por isso, compõe o tempo do enunciado, já que essa peça apresenta os acontecimentos ocorridos durante a visita do Tribunal do Santo Ofício no Brasil Colônia. Nessa acepção, em *O Santo Inquérito*, evidencia-se a tensão entre esses sujeitos capazes de revelar os movimentos comuns da criação literária por intermédio da presença de alguém que tenta enxergar por meio do outro ou por meio de uma visão subjetiva da realidade.

Além disso, a presença de outra temporalidade, não menos importante, mas de igual valor: o tempo do leitor. É preciso questionar como é a recepção deste em relação à obra lida. Como esse indivíduo é influenciado na atribuição de sentido à obra *O Santo Inquérito*? Um leitor desavisado, desinformado e até mesmo imaturo analisa a peça apenas sob um olhar acerca das tragédias que aconteciam durante um recuo temporal, isto é, a presença da Inquisição no Brasil, por volta de 1750. Não obstante, um sujeito

cujo olhar interpretativo é mais amplo e holístico e que possui um aparato diversificado de informações embasado no conhecimento prévio afiança e fortalece a peça teatral de Dias Gomes e, nesse sentido, reflete tanto sobre a história quanto sobre o fenômeno literário.

Neste trabalho, cujo tempo é o da contemporaneidade, *O Santo Inquérito* representa as fatalidades que os indivíduos marginalizados vivem no Brasil: as torturas que envolvem a ausência de direitos trabalhistas, o elevado índice de violência a que as mulheres são submetidas, a selvageria imposta aos homossexuais, aos negros, a perseguição religiosa, partidária, mesmo velada. Essas são as denúncias que, hodiernamente, pode-se relacionar à protagonista Branca Dias, considerando que ela representa, na peça de Dias Gomes, os brasileiros excluídos.

Para extrapolar a experiência de se ler a peça *O Santo Inquérito*, por exemplo, o leitor deve tomar como ponto de partida sua vivência pessoal (ou relatos de outros) ou seu conhecimento, adquirido por meio da historiografia ou da Literatura, acerca tanto da Inquisição quanto do golpe Civil-Militar para extrapolar a análise da obra de Dias Gomes. Cabe ao leitor ter tido, segundo Hans Robert Jauss (1994) – na obra *A história da literatura como provocação à teoria literária* – um “saber prévio”, o qual opera como um conjunto de saberes tanto literários quanto particulares, “com base no qual o novo do que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível” (JAUSS, 1994, p. 28). Branca Dias é um exemplo da dicotomia experimentada pelo horizonte de expectativa do leitor: ela pode ser concebida como uma heroína romântica que, diante da inocência se vê julgada por um crime que não cometera, ou como uma protagonista subversiva a qual instiga no outro – leitor/espectador – a reflexão sobre a luta de classes, sobre o totalitarismo e sobre as questões de gênero. Assim, há, de forma sincrônica, duas maneiras de efetuar a reconstrução da expectativa do leitor que afiança a vitalidade e a continuidade do processo.

Ao produzir *O Santo Inquérito*, Dias Gomes rememora o passado, as perseguições sofridas pelos cristãos-novos e a imposição religiosa, deixando evidente a ausência de liberdade de expressão vivida durante o processo de colonização do Brasil. Este é o tempo do enunciado, quando o criador de Odorico Paraguaçu, por meio da substituição do pensamento, busca no outro a semelhança como eixo central para redimensionar os fatos históricos. Nesse sentido, ele retrata um aspecto da história dando o seu

acabamento. Ao se inspirar em uma figura emblemática como Branca Dias, esse dramaturgo baiano explora as características de um indivíduo o qual luta por seus ideais mesmo tendo que entregar a sua própria vida. Eis aí a magnificência da peça: uma cristã-nova, representante de grupos sociais marginalizados, contudo capazes de investir elevado empenho em defesa de suas crenças. Esses heróis contribuíram, efetivamente, para a construção de uma identidade política e social do país.

Atravessa a reflexão que foi proposta anteriormente, a íntima relação existente entre tempo e espaço. Bakhtin (1992), ao refletir acerca da noção de cronotopo, deixa em evidência a indissolubilidade da relação tempo e espaço. Por meio da etimologia desse termo, verifica-se que se relaciona tanto ao tempo (*crónos*) quanto ao espaço (*tópo*). É essa categoria que consegue fundir os índices espaciais e temporais de maneira a formar um todo inteligível e concreto. A enunciação será repleta de intenções comunicativas que nos remetem ao contexto sócio-político-ideológico do agente da comunicação. Dessa forma, um sujeito estabelece um vínculo comunicacional com outro por meio da enunciação, e é esperado que haja uma reação dos interlocutores ao discurso que foi proferido. Essas manifestações corroboram como mantenedores da temporalidade e da espacialidade.

Isso posto, o teatro é um exemplo instigante de cronotopo, visto que demonstra a proximidade nas relações de temporalidade e espacialidade. Nesse sentido, o teatro revela uma relação harmônica entre o tempo e o espaço onde o coletivo tem fundamental significado para a propagação de ideologias. Por isso, vários textos teatrais foram severamente censurados pelos regimes antidemocráticos. Sobre a noção de coletividade, Amorim (2006) postula que

o coletivo remete à ideia de uma sociedade sem classes em que todos compartilham do trabalho e, por conseguinte, compartilham do tempo. Tempo compartilhado porque suposto como anterior e posterior à sociedade de classes. Esse tempo, porém se distingue também do tempo mítico o qual se volta para um passado que é sempre o mesmo (AMORIM, 2006, p. 103).

Essa fusão entre os tempos contribui para que haja a resignificação de um passado e de um futuro. É o que também ocorre na peça *O Santo Inquérito*: a indissolubilidade do *crónos* e do *topos*. Por economia, no teatro o cronotopo parece exigir espaços limitados, mas não há ausência de transitividade, já que aparecem

durante a encenação o espaço da igreja, o espaço do tribunal, o espaço do engenho, que são geografias capazes de conduzir e aproximar o leitor /espectador de um dado espaço real, transpondo-o para uma determinada realidade.

Antes de avançar, parece-me relevante destacar como o tempo contribui para lembrar os fatos passados. Jô Gondar (2000), em *Lembrar e esquecer: desejo de memória*, trata a relação entre a memória e o esquecimento de forma a evidenciar que ambos contribuem para a perpetuação de um evento. Na peça *O Santo Inquérito*, o que incita a movência é a memória como instrumento de poder. Ao utilizar a alegoria entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, Dias Gomes assume a reatualização de fatos históricos promovidos pela perseguição aos cristãos-novos e, mais tarde, aos homens cujas ideias eram consideradas perigosas. A memória é, nessa dramaturgia do pai da viúva Porcina, empregada a fim de ilustrar os dois períodos – Brasil Colônia e Ditadura Civil-Militar – objetivando ressignificar os acontecimentos.

## **2.2 Arquitetura de *O Santo Inquérito*: espaço de medo, espaço de prazer, espaço de morte.**

A espacialidade – em *O Santo Inquérito* – não é apenas definida a partir dos sons, como verificado na primeira rubrica. Nela, fica evidente, por meio da escolha lexical, como foi estabelecido um espaço gerador do medo porque os sintagmas nominais promovam a obscuridade. Ademais a criação de um ambiente mórbido e incômodo conduz o leitor/espectador à representação de um tribunal, remetendo-o tanto ao tempo do enunciado quanto ao da enunciação. O fato de ter sido produzida durante o golpe Civil-Militar colabora para que, no texto teatral, haja a presença de elementos que promovam o clima de incerteza, tensão e medo.

Sobre o medo, Jean Delumeau (2009), na obra *História do medo no Ocidente*, aponta duas abordagens: em um primeiro momento, ele é uma defesa essencial, já que protege o indivíduo quanto a qualquer perigo, isto é, o medo é “um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte” (DELUMEAU, 2009, p. 24); em uma segunda instância, o medo é a causa da involução da humanidade, tendo em vista o caráter repressivo e a natureza dissociadora de uma consciência individual. Além disso, esse historiador propõe um sentido mais restrito para o termo “medo”, em face do caráter particular dessa “emoção choque”, que surge

precedida de surpresa e provocada pela tomada de consciência do perigo. A apresentação dessa primeira rubrica proporciona esse sentimento no leitor/espectador.

Após esse clima de tensão, Padre Bernardo aparece, em Gomes (2009) para realizar a acusação de Branca Dias:

**Padre:** Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. É muito fácil apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como bestas sanguinárias. Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós! E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua! (GOMES, 2009, p.29-30).

O tom ameaçador usado durante a apresentação da ré não era destinado apenas a Branca Dias, mas também à plateia como se fosse, para estes, uma advertência do que poderia acontecer com o indivíduo que praticasse a heresia. Nesse fragmento, ainda há a permanência do clima de suspense e de medo provocado pelo discurso desse sacerdote. Curiosamente, o grande problema de Branca Dias é ter se deixado conduzir pelas forças do mal. É isso que aponta Gomes (2009): “Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la?” (GOMES, 2009, p. 30). Esse não é o único trecho em que o vocábulo “Demônio” é utilizado na peça, visto que aparece em vários excertos do primeiro e do segundo atos.

O Diabo passa a ser o pretexto que Padre Bernardo emprega a fim de subjugar e acusar Branca Dias. Ela, infelizmente, segundo o padre, havia sido tomada pelas armadilhas do Demônio, e, por isso, todas as suas ações como as leituras, o banho nua, a suposta prática dos rituais judaicos, os seus questionamentos, enfim, as suas ações eram tão deturpadoras da ordem vigente. Ela fora seduzida por Satanás, porque propagava suas ideias com liberdade, com autonomia e com propriedade, ou seja, como conhecedora eficaz de seu discurso. No entanto, o que existe entre os dois personagens



de Dias Gomes é uma relação de cobiça, sobretudo, no olhar do sacerdote.

A presença constante da figura mítica do Diabo em *O Santo Inquérito* está associada ao fato de ser o Novo Mundo um espaço permeado pela demonização. É isso que defende Laura de Mello e Souza (1987) em sua obra intitulada *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*: “O Brasil, colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo e das projeções do imaginário do homem ocidental” (SOUZA, 1987, p. 28). Além disso, trata-se de uma estratégia da Igreja para manter os fiéis sob o domínio do medo, a fim de dominá-los. No entanto, quem é esse ser que causa pavor nos indivíduos e é usado como agente do mal? Carlos Roberto F. Nogueira, (1986) esclarece – em *O Diabo no imaginário cristão* – que essa figura teve origem na tradição dos hebreus, geradora do Cristianismo. Sendo assim, ainda conforme esse pesquisador, “a religiosidade hebraica foi que imprimiu nas consciências posteriores arquétipo de Grande Inimigo, constituído através de sua evolução histórica” (NOGUEIRA, 1986, p. 5). Então, é a essa imagem arquetípica que muitas religiões, como o cristianismo e o judaísmo, recorrem.

Satã possui várias denominações as quais revelam as matizes ideológicas influenciadoras de sua constituição, tais como Diabo, Demônio, Belzebu, Lúcifer, Lusbel ou Cão. Em hebraico, nessa mesma via, o seu significado etimológico é “acusar, opor-se”. A Igreja, por muitos anos, estigmatizou que os hereges tivessem desvios sexuais e orgíacos. A esse respeito, Marie-Hélène Catherine Torres (1998), detalha, no capítulo *O Satanismo* que “a lógica da Igreja partiu do princípio de que, se os hereges pretendiam desintegrar a cristandade, devia ser obra do Diabo, do qual eram adoradores”(TORRES, 1998, p. 34). É válido ponderar que, ao atribuir ao Demônio todas as ações maléficas, inclusive as práticas de Branca Dias, Padre Bernardo tenta se autojustificar, uma vez que fora contaminado pelos lábios da filha de Simão Dias que tenta reanimá-lo após salvá-lo da morte. Sobre a simbologia de Satã, Torres (1998) elucida:

Ele (Satã) simbolizaria, numa só entidade, uma espécie de Trindade, às avessas, ou seja, acusador, sedutor e destruidor dos homens. Portanto, o objetivo de Satã não é tanto o de fazer o mal quanto o de impedir que o homem acredite, forçando-o a duvidar de Deus (TORRES, 1998, p. 36).

Assim, ao insinuar que Branca Dias é conduzida por Satanás, Padre Bernardo intimida a protagonista para exercer sobre ela a dominação. Dessa forma, a Igreja propunha, por intermédio do sacerdote, uma visão militarizada, uma vez que, por meio

das confissões diárias, das visitas clericais ao engenho, por exemplo, tenta aniquilar a liberdade da personagem de Dias Gomes, a ponto de ela sentir, realmente, o pesado jugo da culpa do suposto crime. É isso que se observa em Gomes (2009):

**Augusto:** Branca, eu sei que você continua tão pura quanto antes...

**Branca:** E você sabe que o Diabo prefere os puros?

**Augusto:** Eu confio em você, Branca.

**Branca:** Mas não deve. Meu pai me disse que estamos sempre sob suspeita. Eu mesma lhe confessei há pouco que já me sentia capaz de recusar a um moribundo o ar dos meus pulmões. Alguém que se sente capaz disso deve estar mesmo sob vigilância constante, porque não é pessoa em quem se possa confiar.

**Augusto:** (Segura-a pelos braços, como para chamá-la a si.) Branca, não fale assim. Você está sendo injusta consigo mesma.

**Branca:** Não, não estou. É que começo a me conhecer. E estou descobrindo coisas... Coisas que não descobri nem mesmo nos livros que você me deu. Padre Bernardo talvez tenha razão...

**Augusto:** (Com desagrado.) Padre Bernardo!

**Branca:** Sim, Padre Bernardo deve ter razão, toda criatura humana está em perigo!

**Augusto:** Não você, Branca! (GOMES, 2009, p. 62-63).

Conforme pode ser percebido, Branca Dias é facilmente definida pelo medo que sente, o qual é traduzido em pavor de si mesma, do que ela pode fazer a ela e aos outros. Eis o segredo do processo de dominação: a perda da identidade do indivíduo em detrimento do valor construído por meio do dominador. Para discorrer, mais detidamente, sobre o medo, Yi-Fu Tuan (2005), que, em sua obra *Paisagens do medo*, revela o caráter de subjetividade desse sentimento, produzido por um meio ambiente ameaçador. Para esse estudioso, o medo pressupõe tanto o sinal de alarme quanto o de ansiedade. Isso explica por que a religião fomentou por tantos anos o pavor com o intuito de estabelecer no outro a fobia daquilo que lhe é desconhecido. Por isso, os espaços nos colégios religiosos, como o Colégio dos Jesuítas, que é citado em *O Santo Inquérito*, promovem certo desconforto, que chega a proporcionar à protagonista rebelde um mal-estar, conforme está posto em Gomes (2009): “**Branca Dias:** Não me sinto bem”. No entanto, o padre tenta convencer a personagem de que aquele espaço é um lugar de recolhimento, ela, por sua vez, argumenta: “**Branca Dias:** Falta sol. Claridade. Deus é luz. Não é?” (GOMES, 2009, p. 45).

Um espaço escurecido e sóbrio significou, por muitos anos, na visão do catolicismo, uma proximidade de Deus. No entanto, no decorrer da Idade Média, segundo comprova Michel Foucault (2001), na conferência intitulada *Outros espaços*,

há uma espécie de hierarquização dos ambientes, já que eles eram categorizados como recintos sagrados, profanos e protegidos. Sob esse prisma, o espaço do colégio é concebido como santo em detrimento das práticas realizadas naquele ambiente: a construção do saber e a presença de conhecimento. Contudo, nossa personagem subversiva anseia pela luz. No início do segundo ato, já presa, há uma reflexão dela sobre essa necessidade. Tal reflexão encontra-se, mais precisamente, em Gomes (2009):

**Branca:** (Deitada de bruços, atrás da grade. Sua atitude revela abandono e perplexidade. Há um longo silêncio, antes que ela comece a falar.) Se ao menos eu pudesse ver o sol... (Pausa.) Será que é essa a melhor maneira de salvar uma criatura que está na mira do Diabo? Tirar-lhe o sol, o ar, o espaço e cerceá-la de trevas, trevas onde o Diabo é rei? (Dirige-se à plateia.) Veem vocês o que eles estão fazendo comigo? Estão me encurralando entre o Cão e a parede. Será que foi para isso que me prenderam aqui e me tiraram o sol, o ar, o espaço? Para que eu não pudesse fugir e tivesse de enfrentar o Diabo cara a cara. É justo, senhores, que para me livrar dele me entreguem a ele, noites e noites a sós com ele, sem saber por quê, nem até quando, sem uma explicação, uma palavra, uma palavra, ao menos. Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Deve ter havido um equívoco. Não sou eu a pessoa... Há alguém em perigo e que precisa ser salvo, mas não sou eu! É preciso que eles saibam disso! Houve um equívoco! (Grita.) Senhores! Guardas! Senhores padres! Venham aqui! (GOMES, 2009, p. 86).

Nesse episódio, há a presença de uma Branca Dias que demonstra um espírito de liberdade, de consciência de que não cometera crime algum e de que tirar de um indivíduo a presença do sol, da luz é semelhante a abandoná-lo nos braços do Demônio. A protagonista rebelde demonstra ser uma figura que possui uma percepção diferente do espaço e, por conseguinte, do mundo. Enquanto na concepção dos clérigos, os ambientes sagrados deveriam promover sobriedade, induzir à solidão como estratégia de aproximação do divino, para a filha de Simão Dias – conhecedora da Bíblia – o recinto deveria ser a manifestação de Deus e, por isso, iluminado considerando que Ele é luz. Cabia à Igreja Católica, naquele momento, implementar seu poder social, ou seja, era ela que tinha a incumbência de estabelecer os padrões de comportamento e, por ser detentora dos dogmas (verdades incontestáveis), não poderia em hipótese alguma sofrer questionamentos.

Um recurso teatral interessante de aproximação entre o protagonista e a plateia é o aparte: no palco, o personagem emprega essa estratégia discursiva, semelhante a um solilóquio, a fim de expor seus pensamentos em voz alta supondo que os demais não o

escutam. Na construção do aparte há uma revelação dos aspectos que se referem à interioridade do personagem para o público estabelecendo, assim, certa cumplicidade entre ambos. A esse respeito, Rosenfeld (1982) analisa:

Os personagens se dirigem às testemunhas a quem narram os eventos passados e desta forma as transformam em ouvintes implicados e co-responsáveis, precisamente por persistirem em ser apenas observadores mudos (ROSENFELD, 1982, p. 78).

Ao dirigir-se à plateia, Branca Dias torna o espectador seu confessor, seu aliado e seu cúmplice. Nesse momento, o público é uma testemunha do fato histórico, como se fizesse parte do tribunal. O tablado passa a ser, então, espaço de atuação de todos os indivíduos presentes no momento da representação. Essa dinâmica proporcionada pela estética de Dias Gomes provoca a imersão do público na peça, o que faz com que todos sejam coadjuvantes em uma mesma espacialidade e de uma mesma temporalidade.

Objetivando a manutenção da sobriedade, a fim de intensificar o medo, as rubricas presentes no texto de *O Santo Inquérito* empregam referentes que denotem pavor: “Muda a luz. Padre Bernardo surge. Branca permanece na sombra, durante o diálogo” (GOMES, 2009, p. 52). Elas são estratégias que dinamizam a peça e revelam a oposição entre os espaços e os discursos. Ademais, evidencia-se um recurso esclarecedor no que se refere ao comportamento do personagem, aos momentos de tensão determinantes na obra e ao processo de aproximação tanto para o leitor quanto para a plateia, além de contribuir na sinalização das ações realizadas pelo imaginário do leitor/espectador, tornando o fato histórico mais próximo e presente.

Para tonificar a aproximação, o jogo de luz torna-se relevante no que tange à definição de sentidos. O medo oscila de gradação, à medida que as luzes são alteradas. Várias são as rubricas que se iniciam pela expressão “Muda a luz”, principalmente quando entra um protagonista que representa a Igreja, tais como: Padre Bernardo, o Visitador ou os guardas. Da forma que Dias Gomes compreende tal instituição, ela apresenta certo grau de perversidade, que denota terror nas ações dessa instituição. E, por essa razão, as sombras são simbólicas na troca de luzes. Tal concepção é sustentada em Gomes (2009):

Muda a luz. Sai Augusto. O Visitador desce ao plano inferior. É um bispo. O Notário vem reunir-se a ele. Os dois percorrem toda a cena com os olhos

perscrutadores, detalhadamente, como se estivessem fazendo uma vistoria. Simão e Branca assistem, um tanto intimidados (GOMES, 2009, p. 74).

Os espaços que promovem o medo garantem, em *O Santo Inquérito*, toda experiência de tensão estabelecida nos períodos totalitários. Por isso, é de extrema relevância criar uma atmosfera que represente o pavor de tal forma que o leitor/espectador transfira-se do tempo da enunciação para o tempo do enunciado, o que reforça o recurso alegórico. Nessa perspectiva, o tempo do leitor também se faz relevante, em razão de que é por meio de suas experiências que se pode mediar as relações temporais. Subjazia o fazer-poético de Dias Gomes, certamente, a intenção de ofertar ao público o acesso às verdades vividas em temporalidades distintas e, dessarte, propiciar uma experiência apocalíptica de medo.

Outro espaço que pode ser percebido na obra *O Santo Inquérito* é o espaço de prazer. Este, diferentemente do medo, é uma sensação de bem-estar, de gozo, de alegria e que, por ser proibido pela igreja, é elemento experimentado pela personagem Branca Dias. No primeiro momento, durante a leitura do texto teatral, fica evidente que o espaço de prazer é o rio: ela costuma-se banhar em noites quentes nesse lugar, já que seu corpo queimava, por isso conhece bem o rio a ponto de salvar a vida de Padre Bernardo que acusa a protagonista. É isso que se lê em Gomes (2009): “**Padre:** E não podendo mais, levantou-se e foi mergulhar o corpo no rio, para acalmá-lo. Tirou a roupa e banhou-se nua” (GOMES, 2009, p. 49). Ao ser questionada pelo sacerdote se sentira prazer ao refrescar-se naquele lugar, Branca respondeu: “**Branca:** Senti, senti prazer” (GOMES, 2009, p. 50). Essa sensação percebida pela filha de Simão Dias incita em Padre Bernardo o desejo pelo prazer. Isso é notado tanto na rubrica “Cerra os olhos como se procurasse fugir de todas aquelas visões e mergulhar em si mesmo”, quanto na fala do sacerdote presente no excerto:

**Padre:** (Murmura) Senhor, ajudai-me. Ela precisa de mim e eu devo protegê-la. Ela tem pouca noção das tentações que a cercam, que será uma presa fácil para o Demônio, se não a guiarmos pelo caminho que a levará até Vós. Dai-me forças, Senhor, para cumprir essa tarefa. Dai-me forças e defendei-me também de toda e qualquer tentação. Amém (GOMES, 2009, p. 51).

Nesse fragmento, a visão representa um estimulador importante para Padre Bernardo. Segundo Tuan (2012), em *Traços comuns em percepção: os sentidos*, a visão é o que predomina, uma vez que o ser humano depende mais conscientemente dela e é

por meio dessa faculdade que esse sacerdote sente-se atraído por Branca Dias. Outro exemplo em que se apresenta a importância desse sentido é na apresentação da ré ao tribunal: padre apresenta Branca Dias como se estivesse nua: “**Padre:** Desavergonhadamente nua!” (GOMES, 2009, p.30). Não resta dúvida de que é pela visão que Padre Bernardo se condena, visto que ele não resiste à imagem da protagonista e, por isso, precisa punir-se, sacrificando-a.

Ao longo da peça, mais precisamente em Gomes (2009), Branca Dias esclarece a Padre Bernardo, o que, para ela, é sinônimo de diversão e prazer:

**Branca:** (Com certo orgulho.) Eu aprendi. Sei ler e escrever. E Augusto diz que faço ambas as coisas melhor do que qualquer escrivão de ofício.

**Padre:** Quem é Augusto?

**Branca:** Meu noivo. Foi ele quem me ensinou. Mas foi preciso que eu insistisse muito e quase brigasse com meu pai. É tão bom.

**Padre:** Ler?

**Branca:** Sim. Sabe as coisas que mais me divertem? Ler histórias e acompanhar procissão de formigas. (O Padre ri.) Sério. Tanto nos livros como nas formigas a gente descobre o mundo. (Ri.) Quando eu era menina, conhecia todos os formigueiros do engenho. O capataz botava veneno na boca dos buracos e eu saía de noite, de panela em panela, limpando tudo. Depois ia dormir satisfeita por ter salvo milhares de vidas.

O padre espirra (GOMES, 2009, p. 38-39).

Nesse fragmento, revelam-se os gostos de Branca Dias: além de ler, ela gosta de acompanhar as formigas e as proteger. A leitura, sobretudo de obras proibidas, é uma das atividades que conduzirá essa personagem rebelde à morte, uma vez que à mulher não era garantido o direito de ler. Para avançar, a formiga tem uma representação curiosa no discurso dessa protagonista. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2016), esse inseto simboliza a atividade industriosa, relacionada ao trabalho, contribuindo tanto para a construção quanto para a disciplina da sociedade. Na fábula *A cigarra e a formiga*, de La Fontaine, também, tal função apresenta-se de forma inequívoca. Todavia, há, também, a apropriação da leitura pela filha de Simão Dias, uma vez que, indiretamente, ela cita um texto de Provérbios 6, versículos 6-7 intitulado *O preguiçoso e a formiga*: “Anda, preguiçoso, olha a formiga, observa o seu proceder, e torna-te sábio: sem ter chefe, nem guia, nem dirigente, no verão acumula o grão e reúne provisões durante a colheita”. Pode-se inferir que, ao empregar a formiga, nossa protagonista deixa revelar seu caráter libertário e revolucionário, ou seja, ela é conhecedora de seus direitos, possui sabedoria e, por isso, não necessita do outro para orientá-la, uma vez que é autônoma. Para além do texto

literário, levando em consideração o emprego da alegoria, pode-se notar a referência às lutas de classes: as formigas representariam os trabalhadores os quais, desde que conscientes de seus direitos, deveriam (ou devem) travar uma batalha com toda e qualquer forma de escravização. Essa forma simbólica de tratar as questões, mais uma vez, ratifica o real intuito de *O Santo Inquérito*: defender a coletividade e conscientizar os indivíduos da importância do engajamento em prol de seus direitos.

A presença da água, do rio, também, serve de fonte de inesgotável sensação de prazer. Esses elementos, assim como o vento, são a força para a construção poética de Branca Dias, tonificando a sua resistência contra as manifestações de hostilidade. É isso que se atesta em Gomes (2009):

**Padre:** Agora responda, Branca, lembrando-se de que está ainda diante de seu confessor: que sentiu ao mergulhar o corpo no rio?

**Branca:** Que senti? Bem, senti-me bem melhor, refrescada.

**Padre:** Sentiu prazer?

**Branca:** (Hesita um instante.) Senti, senti prazer.

**Padre:** E depois, quando voltou para o leito?

**Branca:** Pude, enfim, dormir.

**Padre:** Algum pensamento pecaminoso lhe atravessou a mente nessa noite?

**Branca:** Eu... não me lembro (GOMES, 2009, p. 50).

Em meio a esse jogo imagético, a água – para Chevalier e Gheerbrant (2016) – representa a fonte da vida. Dito de outra forma, trata-se do meio de purificação em excelência. O mergulho nela proporciona a ideia de renovação e de retorno às origens como um banho lustral. De acordo com a obra *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard (1998), o banho possui uma conotação feminina sexual, com uma finalidade específica, como escreve esse filósofo, de evocar “a nudez **natural**, isto é, aquela que pode conservar certa inocência. Dessa forma, o ser que sai da água é um reflexo, que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem” (BACHELARD, 1998, p. 36, grifo no original). Nessa perspectiva, ao mergulhar para aquietar o corpo, Branca Dias experimenta a sensação de liberdade, mesmo que aos olhos do inquisidor, isso pareça inapropriado. Como é fluido, esse líquido pode simbolizar as passagens da vida e da morte; da pureza e do desejo.

A antítese *vida e morte* são estatutos que aparecem na fala de Branca Dias. A palavra é dotada de força suficiente para determinar os espaços percorridos por essa personagem rebelde. O espaço de prazer, sobretudo, de desejo pela vida relega essa

protagonista à categoria de herege, de acordo com os inquisidores. Ela possui características semelhantes à de uma bruxa, visto que, além de estar ligada aos elementos da natureza, entrega-se à luxúria e seduz, como o fez ao padre Bernardo, mudando o curso da vida. Por isso, ela deve ser queimada na fogueira, a fim de elevar o seu pecado a Deus: eis o espaço de morte.

Durante o segundo ato da peça *O Santo Inquérito*, Branca Dias – presa em um convento – vive a sua *via crucis*. Mesmo simbolizando uma figura definida pela liberdade, pelo prazer, ela, na visão dos inquisidores, deve ser privada desses direitos, dado que esse tipo de autonomia poderia distanciá-la, segundo os preceitos religiosos, da fé em Cristo. Durante o segundo ato, a protagonista, ainda lutando por seus ideais, não os nega e se entrega à morte como um cordeiro imolado. Em Gomes (2009), nota-se a última cena, que é encerrada da seguinte forma:

**Visitador:** O poder civil, a quem cabe defender a sociedade e o Estado, vai julgá-la segundo as leis civis. Nós lamentamos ter de declará-la separada da Igreja e relaxada ao braço secular. Deus e todos vós sois testemunhas de que tudo fizemos para que isto não acontecesse. Procedemos a um longo e minucioso inquérito, em que todas as acusações foram examinadas à luz da verdade, da justiça e do direito canônico. À acusada foram oferecidas todas as oportunidades de defesa e de arrependimento. Dia após dia, noite após noite, estivemos aqui lutando para arrancar essa pobre alma às garras do Demônio. Mas fomos derrotados. Desgraçadamente. (Sai, seguido do Notório e dos padres.)

**Branca:** Os senhores foram derrotados... E eu?

**Padre:** Você, Branca, vai amargar a sua vitória.

**Branca:** Eu sei. E sei também que não sou a primeira. E nem serei a última. Os guardas entram e amarram-na pelos pulsos e pelo pescoço com cordas e barão, e a arrastam assim por uma rampa para o plano superior, onde surgem os reflexos avermelhados da fogueira (GOMES, 2009, p. 141).

Além da água, há, na peça, a presença do fogo, que é um elemento ambivalente, em razão de ser associado tanto à vida, pois aquece e ilumina, quanto à morte, porque consome. O que diferencia a água do fogo – conforme atestam Chevalier e Gheerbrant (1998) – é que, neste, a purificação é realizada por meio da compreensão, até mais espiritual de suas formas, pela luz e pela verdade ao passo que, naquela, há a purgação do desejo, até a mais sublime de suas formas: a bondade. O fogo sugere, então, uma mudança, por isso, a Inquisição empregava esse recurso a fim de destruir todos os vestígios pecaminosos do herege. A esse respeito, Bachelard (1994) analisa, em *A psicanálise do fogo*, que, ao morrer nas chamas, o indivíduo se sente só: “É realmente uma morte cósmica, em que todo um universo se aniquila com o pensador. A fogueira é



uma companheira da evolução” (BACHELARD, 1994, p. 29). Ao se entregar à morte na fogueira, Branca Dias morre como uma heroína, pois completa o seu ciclo vital. Ela sabe que ao oferecer seu corpo às chamas ficará na memória de todos, tendo em vista sua luta pela dignidade humana. Isso prova que, para haver mudança, é preciso, concomitante a ela, existir destruição e, por conseguinte, renovação. Fato é que, ao mesmo tempo em que água e fogo são dois elementos que se repelem, eles se atraem. Isso posto, os estudos bachelardianos ratificam que, na dimensão lógica, um evoca o outro. Já na dimensão sexual, um deseja o outro. Nessa via, essas substâncias referem-se simbolicamente tanto a Eros quanto a Thanatos.

O espaço de morte presente na peça de Dias Gomes representa o auto de fé, festa popular de viés religioso. Esse ritual era o momento central dos processos inquisitórios e tinha o objetivo de punir os indivíduos considerados hereges. Esses espetáculos objetivavam a humilhação dos acusados, mas, em contrapartida, eram reveladores do poder gerado pelos inquisidores. Mais tarde, esses eventos seriam rememorados nos campos de concentração nazistas, onde muitos judeus sofreram com o isolamento e com o escarnecimento, como estratégias para sensibilizar a moral do indivíduo, impedindo qualquer tentativa de resistência. Dessa forma, faz-se presente o terceiro princípio heterotópico. Conforme Foucault (2001):

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões; mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios o exemplo mais antigo, talvez seja o jardim (FOUCAULT, 2001, p. 418).

A heterotopia se estabelece em o *Santo Inquérito* por ser um ambiente de movência, de transitoriedade, isto é, vários posicionamentos manifestam-se no espaço desse texto teatral, uma vez que há a superposição e fragmentação de diversos horizontes, mesmo que incompatíveis. O espaço de morte é, para Branca Dias, um lugar tanto de imolação quanto de libertação, já que é perpetuado na presença de todos e, por isso, rememorado em outros tempos e lugares. Assim, como a praça pública é espaço de todos, o auto de fé também possuía esse caráter e, durante a encenação dessa peça de

Dias Gomes, todos os envolvidos no ambiente cênico contribuem para a comunhão e para o compartilhamento de um evento histórico.

Medo, prazer e morte são elementos que tornam o espaço da peça *O Santo Inquérito* mais dinâmico e movente. O ambiente teatral é um local de encontro, de entaves entre mundos, de conhecimentos e de posicionamentos distintos, ou seja, “o lugar da palavra é, talvez, o verdadeiro espaço de confronto”, segundo defende Ryngaert (1996, p. 92). É nesse lugar heterotópico, em que há o entrecruzamento dos discursos, em que há a possibilidade se estabelecer uma relação com outros espaços externos, que regras de conduta são estabelecidas. Pensar tanto o espaço de medo quanto o de prazer, e o de morte, é refletir acerca de como, mesmo em temporalidades diferentes, são empregadas estratégias semelhantes de poder.

### **2.3 *O Santo Inquérito* e a prática do judaísmo**

A peça *O Santo Inquérito*, permeada pela presença da alegoria, contribuiu sobremaneira para que se pudesse tratar as estratégias de imposição, de intolerância religiosa e de política, em tempo de cerceamento, no campo das ideias. Esse jogo imagético, criado por Dias Gomes, por meio de uma estética peculiar, serviu de relevante mecanismo para aclarar a tomada de consciência sobre os problemas gerados por uma ideologia totalitária e absolutista.

Por se tratar de uma peça que apresenta como protagonista uma cristã-nova, embebida das questões geradas pelo Tribunal do Santo Ofício, em *O Santo Inquérito*, evidencia-se a referência ao judaísmo e a algumas práticas. De acordo com Anita Novinsky (1992) – em *Cristãos-novos na Bahia: a inquisição* – o papel desse tribunal era estabelecer a ordenação espiritual, levando em consideração as perturbações na ordem da espiritualidade vividas pelos colonos, e, por isso, conforme atesta Novinsky (1992), o Tribunal do Santo Ofício agia “em favor dos padrões sociais e os judeus conversos deveriam se enquadrar nas normas da Igreja” (NOVINSKY, 1992, p. 3-4). Na esteira do que afirmaria Novinsky, Laura de Mello Souza (1987) revela que a esse tribunal cabia “corrigir o corpo do Brasil, afastar as populações do demônio e aproximá-las de Cristo, amansando-as” (SOUZA, 1987, p. 71). No entanto, mesmo diante das

imposições, a maioria dos cristãos-novos praticava o judaísmo às escondidas e se integrava à comunidade. Eram, portanto, marranos ou criptojudeus.

A presença dos holandeses no trópico contribuiu, significativamente, para a efetiva participação dos judeus na organização do Nordeste brasileiro. Por terem posses e serem providos de um espírito crítico, os judeus destacaram-se por financiarem a indústria de açúcar. Aliados a Maurício de Nassau, cuja mentalidade era inovadora e voltada para a possibilidade de haver relações pacíficas entre o segmento religioso, eles tiveram acesso irrestrito à Colônia. A esse respeito, Novinsky (2015) – em *Os judeus que construíram o Brasil* – afirma que:

O comércio foi atividade mais importante dos judeus sefaraditas no período holandês no Brasil. Além do açúcar, outros produtos como o tabaco, conservas, peles, escravos, títulos de crédito, aparelhagem de navios de corso e todo o gênero de fazendas secas e molhadas eram negociados. A arrecadação de impostos, atividade exercida pelos judeus, levou a uma grande animosidade entre eles. Atuavam também em profissões liberais, eram médicos, boticários, juristas. Como artesãos, sobressaíram-se na ourivesaria, na confecção de uniformes de soldados e na instalação de uma fábrica de alvejante mineral (NOVINSKY, 2015, p. 135).

Os judeus se destacaram nos engenhos de açúcar, entretanto a educação ainda era uma obrigação prioritária no judaísmo. Mesmo diante de tanta abertura política e religiosa, com a retomada do poder pelos portugueses, as perseguições se efetivaram e a busca pela “terra prometida” continuaria por longos anos. Nesse contexto, um personagem citado na peça *O Santo Inquérito* torna-se relevante – Pero da Rocha – que é apresentado por Augusto, noivo de Branca Dias, em Gomes (2009):

**Augusto:** Padre Bernardo... acho que já ouvi falar dele.

**Branca:** Já?

**Augusto:** Era padre adjunto do visitador do Santo Ofício, em Pernambuco, quando Pero da Rocha foi condenado.

**Branca:** Condenado, por quê?

**Augusto:** Por trabalhar aos domingos e negar a virgindade de Nossa Senhora. Degredo por dois anos, foi a pena; tendo antes que andar por todo o Recife, com grilhão e baraço, apontado à execração pública.

**Branca:** Agora me lembro. Foi no ano passado. Mas era um herege perigoso. Atirou de arcabuz no familiar do Santo Ofício, quando o foram prender.

**Augusto:** Concorde com o degredo, não concordo com a humilhação. Pero da Rocha é um herege, mas é um homem. Merecia ser punido, morto, mas com respeito. Eu estava no Recife e o vi passar, com o baraço no pescoço, tangido como um cão, entre insultos e pedradas de uma multidão que ria e incentivava a violência. E nunca esquecerei o seu olhar. Parecia dizer: “Isto que aqui vai, é um homem. Um ser feito à semelhança de Deus” (GOMES, 2009, p. 41-42).

Pero da Rocha fora condenado por praticar as heresias mencionadas pelo noivo de Branca Dias. Historicamente, esse senhor de engenho, de acordo com a obra *O bagaço da cana: os engenhos de açúcar do Brasil holandês*, registra Evaldo Cabral de Mello (2012), existiu e fora dono do Engenho de Aiama de Riba que tinha o seguinte registro:

Os engenhos de açúcar do Brasil Holandês, I - Capitania de Pernambuco, Igaráu:

1) AIAMA DE RIBA. Invocação Fiéis de Deus. Sito à margem esquerda do Inhamã. Engenho d'água. Fundado em 1548 por Vasco Fernandes de Lucena, cavaleiro da Casa d'El Rei e feitor e almoxarife da Fazenda Real em Pernambuco, em sesmaria doada em 1540 por Duarte Coelho. Em 1593, o engenho pertencia a seu filho Francisco Fernandes. Em 1609, a Estêvão Gomes, que fora escrivão da Fazenda Real em Pernambuco. Em 1623, produzia 2847 arrobas, pertencendo a Pero da Rocha Leitão, que será executado por colaboracionismo pelo comando luso-brasileiro. Em 1636, campanhistas puseram "em pedaços todas as formas e caixas de açúcar [...] atirando a maior parte n'água". Em 1637 e 1639, moía sob os herdeiros de Pero da Rocha, contando com nove lavradores, num total de 56 tarefas (2,8 mil arrobas), sem partido da fazenda. Evacuado em 1646, quando da retirada da população civil residente entre Olinda e o Rio Grande do Norte, decidida pelo comando do exército luso-brasileiro de restauração. Em 1645, os herdeiros de Pero da Rocha deviam 1750 florins à WIC; e em 1663, 4,9 mil florins. Após a restauração, adquirido em leilão por João Fernandes Vieira e revendido ao licenciado Pedro Monteiro de Queiroz (MELLO, 2012, p. 1608-1609).

O engenho de Pero da Rocha estava situado, assim como o de Diogo Fernandes, na mesma localização: às margens do rio Capibaribe. Certamente Dias Gomes, antes de construir a peça, buscou entrecruzar essas informações, a fim de proporcionar mais verossimilhança com o fato histórico. Nota-se que a peça é também recheada de referência de acontecimentos encontrados na História da colonização do Brasil. É intrigante a defesa que Augusto faz ao condenado: ele percebe as injustiças promovidas pelos inquisidores e alerta à noiva para que tome cuidado com a presença constante de Padre Bernardo, uma vez que as suas intenções não devem ser as melhores. No entanto, a filha de Simão Dias está convencida da importante função do sacerdote, conforme se lê em Gomes (2009):

**Branca:** Mas ele devia ter culpa. Muita culpa. Se Padre Bernardo o julgou. Se o Santo Ofício o condenou. Padre Bernardo tem o olhar transparente das pessoas de alma limpa. E o Santo Ofício é misericordioso e justo (GOMES, 2009, p. 42).

Nesse fragmento, ainda verifica-se uma Branca Dias que acredita na imagem de Padre Bernardo, visto que esse sacerdote já conquistara a confiança dela a partir de sua astúcia teológica. Diante da necessidade de se ter um confessor, ele se dispusera a sê-lo, a fim de desvendar os segredos dessa figura que tinha um fascínio pelas ações das formigas e que, sobretudo, adorava ler, convencendo-a de que poderia ser usada pelo Demônio. Isso revela que era considerado imperativo que as pessoas se confessassem para não se submeterem ao mal. Sobre o sacramento da confissão, Michel Foucault (1988) – em *A história da sexualidade I* – aborda como a Igreja conduzia o indivíduo a essa prática, já que, ao enunciar seus desejos por meio do discurso, ele revelaria, também, sua fraqueza e, por conseguinte, estaria liberto do pecado, o que o aproximaria de Deus. Diante do que é apresentado em Gomes (2009), o Santo Ofício trouxe não só ao Brasil, mas para onde deteve domínio, as desgraças em nome de Deus. Augusto, nessa via, avalia o tribunal:

**Augusto:** Não é o Santo Ofício. É que em nome dele, em nome da Igreja, do próprio Deus, às vezes cometem-se atos que Ele jamais aprovaria. Em nome de um Deus-misericórdia, praticam-se vinganças torpes, em nome de um Deus-amor, pregam-se o ódio e a violência. Os rosários são usados para encobrir toda sorte de interesses que não são os de Deus, nem da religião (GOMES, 2009, p. 42).

Nesse momento, Dias Gomes, a partir da voz de Augusto, tece uma crítica sobre a real função da Igreja. Essa instituição, por longos anos, usou o nome de Deus a fim de camuflar seus crimes. Sendo assim, praticava o mal, era intolerante e dominava seus fiéis por meio de práticas irascíveis. Para contribuir com seu objetivo, criou manuais de conduta, impunha a confissão, vigiava intensamente todo e qualquer integrante da comunidade, principalmente se fosse judeu ou cristão-novo, e, dessa forma, mantinha-se no poder, mesmo que para isso tivesse que dizimar todo um povo. Novinsky (1992) revela que a perseguição aos judeus, na verdade, encobria o problema da disputa de classes:

o cristão-novo herege, criptojudeu ou judaizante, foi um mito criado pela Inquisição em defesa contra o avanço da classe burguesa em ascensão, cujo núcleo principal era constituído por elementos de ordem judaica (NOVINSKY, 1992, p. 5).

Essa disputa de poder é perceptível em *O Santo Inquérito*: o desejo de dominação de Padre Bernardo, símbolo da Igreja, foi a fórmula que Dias Gomes desenvolveu para revelar como se estabelece a disputa de classes. Outro aspecto curioso na peça é a presença de práticas judaizantes que, a princípio, eram desconhecidas por Branca Dias. A partir do diálogo entre Simão Dias e Padre Bernardo, presente em Gomes (2009), são apresentadas ao leitor/espectador algumas características do judaísmo, uma vez que esse sacerdote interpela o pai de Branca Dias sobre a proteção de Deus:

**Simão:** Mas nós nunca precisamos dessa proteção. Eu disse isso a ele, na última vez. Quem nos protege é Deus, ninguém mais.  
Muda a luz. Padre Bernardo surge. Branca permanece na sombra, durante o diálogo.

**Padre:** Isso não é verdade. A Virgem também nos protege e também os santos da Igreja. Também o papa e os sacerdotes. É preciso cuidado com essas afirmações, Simão, porque frequentemente as ouvimos da boca dos hereges. Que só Deus protege, que só Deus é justo, que só a Ele devemos prestar conta dos nossos atos.

**Simão:** Eu não disse isso, padre.

**Padre:** Acabará dizendo, se prossegue nesse caminho (GOMES, 2009, p. 52-53).

A partir desse momento, nota-se a presença de indícios da prática do judaísmo na peça. Após a acusação de Padre Bernardo ao tribunal, exposto em Gomes (2009), os inquisidores questionam Branca Dias sobre a forma com que se alimenta:

**Visitador:** Come carne em dias de preceito?

**Branca:** Não...

**Visitador:** Mata galinhas com o cutelo?

**Branca:** Não, torcendo o pescoço.

**Visitador:** Come toicinho, lebre, coelho, polvo, arraia, aves afogadas?

**Branca:** Como...

**Visitador:** Toma banho às sextas-feiras?

**Branca:** Todos os dias...

**Visitador:** E se enfeita?

**Branca:** Também...

**Visitador:** Quanto tempo leva enfeitando-se?

**Notário:** Quanto tempo?

**Todos:** Quanto tempo? Quanto tempo?

Saem todos, exceto Branca (GOMES, 2009, p. 31-32).

Esses questionamentos foram realizados, a fim de comprovar se a acusada possuía raízes judaicas. Branca Dias não confirma, pois é uma cristã-nova inconsciente dessa característica. Os aspectos culturais do judaísmo têm como orientação os cinco

primeiros livros da *Torah*. Os grupos mais conservadores adotam preceitos rígidos e rituais metódicos a fim de garantir a manutenção de suas práticas, como por exemplo, para manipulação da carne, há estratégias singulares desde a escolha dos animais até a preparação desse alimento para o consumo, uma vez que o sangue não pode ser ingerido por simbolizar a essência do ser humano. Sobre essa temática, Moacyr Scliar (1985), em *A condição judaica*, mostra que a culinária judaica foi um fator de coesão grupal: “o judaísmo consolidou-se, em grande parte, na mesa da cozinha” (SCLIAR, 1985, p. 17). Por isso, essas foram as primeiras perguntas feitas pelo visitador, uma vez que as questões alimentares auxiliam o judeu.

Nas comunidades judaicas, o sangue possui uma simbologia marcante, uma vez que é por intermédio dele que se inicia o pacto com Deus. A circuncisão inaugura, segundo Sergio Alberto Feldman (2013) no artigo *Da santificação do nome divino ao libelo de sangue*, esse elo divino com Abraão e sua descendência, pois constitui um marco da identidade coletiva dos judeus. Além disso, a associação entre sangue e os alimentos adota preceitos rígidos, como analisa Feldman:

Concisamente diríamos que podemos dividir em: a) alimentos permitidos e proibidos; b) separação de certos tipos de alimentos permitidos em refeições diferentes, tal como “não mesclar carne com leite/derivados”, inclusive com o uso de utensílios distintos para manuseá-los; c) rígida separação dos alimentos puros e impuros, evitando contaminação dos alimentos permitidos; d) normas de abate dos animais permitidos ao consumo com detalhamento de regras rígidas, entre as quais o abate ritual, com instrumentos que propiciassem minorar o sofrimento do animal; e) retirar o sangue do animal; o mesmo sangue era visto como inadequado ao consumo, por isso se faziam lavagens, salgamento e manipulação das entranhas do animal (FELDMAN, 2013, p.5).

Dessa forma, implicitamente há a presença do sangue, sobretudo na manipulação dos alimentos, em razão de sua definição ser associada à vida orgânica, isto é, se o sangue é vida e esta pertence a Deus, não pode ser consumido como alimento. Assim, os questionamentos feitos pelos inquisidores objetivaram averiguar as práticas de Branca Dias a fim de condená-la.

Branca Dias, até esse momento, não possuía consciência de sua condição como uma cristã-nova, mas, ao dialogar com o pai, inquieta-se diante das novas informações. É isso que se percebe em Gomes (2009):

**Simão:** O temor é um legado de nossa raça.

**Branca:** Somos cristãos.

**Simão:** Cristãos-novos, ele frisou bem.

**Branca:** Que tem isso? Jesus nunca fez distinção entre os velhos e os novos discípulos.

**Simão:** Eles não confiam em nós, em nossa sinceridade. Estamos sempre sob suspeita.

**Branca:** Não é suspeita, pai, é que eles têm o dever de ser vigilantes. É essa vigilância que nos defende e nos protege.

**Simão:** Essa proteção custou a vida a dois mil dos nossos, em Lisboa, numa chacina que durou três dias.

**Branca:** Dois mil?

**Simão:** Sim, dois mil cristãos-novos. Poucos conseguiram escapar, como seu avô, convertido à força e despojado de todos os seus bens.

**Branca:** Meu avô não era um cristão convicto?

**Simão:** O ódio não converte ninguém. Uma coisa é um Deus que se teme, outra coisa é um Deus que se ama. E não há nada mais próximo do ódio que o amor dos humildes pelos poderosos, o culto dos oprimidos pelos opressores.

Muda a luz, Simão sai. Branca senta-se, pensativa. As palavras do pai a perturbaram um pouco. A insegurança, cujos germes Padre Bernardo conseguira incutir em seu espírito, acentua-se. Augusto entra (GOMES, 2009, p. 57-58).

É intrigante pensar o fato histórico presente nesse episódio. Em Lisboa, no ano 1506, registra-se uma das maiores tragédias, chamada “Massacre de Lisboa de 1506”, também conhecida como “Pogrom<sup>8</sup> de Lisboa” ou “Matança da Páscoa de 1506”, de acordo a obra *O massacre dos judeus*, de Susana Bastos Mateus e Paulo Mendes Pinto (2007). O acontecimento histórico relata que Portugal passava por muita seca e pestes que assolavam o país. Os católicos locais rezavam, em um domingo de Páscoa, para que Deus eliminasse tais problemas e, o rosto da imagem de Cristo fora iluminado como se fosse um sinal da obtenção da graça, isto é, um milagre. No entanto, era o reflexo de uma candeia acesa. Alguém acusou um cristão-novo de acendê-la, acirrando, assim, o antijudaísmo. Naquele momento, dois freis dominicanos, Frei João Mocho e Frei Bernardo, incitaram as pessoas contra toda e qualquer forma de heresia, acusando homens, mulheres e crianças por práticas de deicídio e por causar os infortúnios à cidade. Foram torturados e mortos mais de dois mil cristãos-novos. Como o rei D. Manuel estava ausente, o massacre durou três dias, e, somente após seu retorno, os perseguidores foram punidos. Certamente esse fato histórico contribuiu para que Simão Dias fosse temeroso em relação à presença constante de Padre Bernardo, uma vez que

---

<sup>8</sup> O termo “pogrom” possui origem russa e designa, após as grandes matanças dos judeus na Rússia do século XIX, o massacre e o genocídio contra os judeus em geral. Mesmo que pareça anacrônico, não há uma nomenclatura melhor que conceitue o que aconteceu no Massacre de Lisboa.



as intenções desse sacerdote, realmente, não seriam louváveis. Ao tomar conhecimento dessa informação, Branca Dias fica pensativa e, possivelmente, toma consciência de sua origem.

As inquietações de Branca Dias revelam seu espírito crítico, característica bastante comum ao judeu ou ao cristão-novo representado na peça de Dias Gomes. Seu avô não demonstrava sua condição marrana. O termo “marrano”, segundo Novinsky (1992) é sinónimo de criptojudaísmo e significa o grupo que realizava os ensinamentos cristãos, porém, às escondidas, praticavam os ritos judaicos, assumindo, para si, que eram seguidores da lei mosaica. A atitude de Simão Dias revela a necessidade de omitir a origem judaica da família, com vistas a evitar qualquer retaliação. Em meio à omissão de sua origem, enfatiza sua identidade cristã.

No entanto, Branca Dias é criada em um lar cristão, de origem judaica. Há enraizado em seu embrião uma tradição que, mesmo parecendo desconhecida pela personagem, está intrínseco a ela ao longo de sua história, por meio de rituais diários e de um patrimônio cultural do grupo ao qual pertence. Ou seja, perpassa a dialética “ser judeu-ser cristão” um amplo debate sobre religião e ciência. A esse respeito, Karl Marx (2005) em *A questão judaica* esclarece:

Tão logo o judeu e o cristão reconheçam que suas respectivas religiões nada mais são do que **fases diferentes do desenvolvimento do espírito humano**, diferentes peles de serpente com quem cambiou a **história**, sendo o **homem** a serpente que muda de pele em cada uma dessas fases, já não se enfrentarão mais num plano religioso, mas somente no plano crítico, **científico**, num plano humano (MARX, 2005, p. 15, grifos no original).

Há um papel significativo que desempenha a religião na vida social e política da humanidade. Contudo, as diferenças existentes nos conceitos, nas crenças, na organização e nas experiências, ao invés de ligar os indivíduos – não somente ao sagrado, mas a eles mesmos – tornou-se uma estratégia de distanciamento. Assim, subjaz esse status de imprescindibilidade conferido à religião, uma disputa de poder, uma luta de classes que reduz a religião a meras ações superficiais, a rituais infundados e à diminuição do outro. *O Santo Inquérito* promove, além de outras reflexões, o papel da religião para a construção da identidade de um indivíduo.

Após esse episódio, em mais um encontro com Padre Bernardo, Branca Dias lhe dá provas de práticas judaizantes:

**Branca:** (Timidamente.) O senhor também se julga em perigo?

Ele não responde. Cerra os olhos, como se procurasse recompor-se intimamente. Por fim, avança para ela e põe-lhe a mão sobre a cabeça, escorregando-a depois, lentamente, pelo rosto, como fazem os judeus para abençoar as crianças. Branca ri.

**Padre:** Por que se riu?

**Branca:** O senhor agora me fez lembrar o meu avô. Quando eu era pequena, ele costumava pôr a mão na minha cabeça e escorregá-la pelo meu rosto, como o senhor fez agora.

**Padre:** Seu avô, fale-me dele.

**Branca:** Oh, era um bom homem. Me levava para chupar caju na roça, depois fazia um enorme colar com as castanhas, pendurava no meu pescoço e dizia: “Branca, és mais rica do que a rainha de Sabá!” (Ri.) Eu não sabia quem era essa rainha de Sabá, e só a imaginava então cheia de colares de castanhas de caju em volta do pescoço.

**Padre:** (Olha-a com tristeza e preocupação.) Que mais? (GOMES, 2009, p. 71-72).

A rainha de Sabá era uma mulher ardilosa, bastante inteligente e queria saber de onde vinha a sabedoria do rei Salomão. Na tradição judaico-cristã, esse monarca era muito rico, sábio e se destacou entre os reis construindo o primeiro templo de Jerusalém. Essas qualidades causaram à rainha uma admiração, por isso ela é apresentada no primeiro livro de Reis (4, 29-30) como uma das visitantes que pretendia descobrir a origem da sapiência de Salomão. No entanto, a admiração dessa soberana consistia no fato de esse rei ser obediente a Deus, governando com justiça e juízo. Por fazer parte da aprendizagem da *Torah*, essa narrativa, assim como as demais, é relevante para a educação do judeu, a fim de que ele perpetue suas histórias e transmitam-nas entre as gerações.

A partir dessa referência de Branca Dias, o Padre Bernardo resolve investigar um pouco mais sobre o pai de Simão Dias. Em Gomes (2009), nota-se o auge da presença da cultura judaica na peça:

**Branca:** Não me lembro de muitas coisas mais. Eu tinha seis anos quando ele morreu.

**Padre:** Lembra-se desse dia?

**Branca:** Não gosto de me lembrar. Foi o meu primeiro encontro com a morte. Toda vez que me recordo, sinto a mesma coisa...

**Padre:** Quê?

**Branca:** Um cheiro ativo de azeitonas e um frio aqui acima do estômago. Mas nunca vou poder esquecer... era um velho cheio de manias. Pediu que botassem uma moeda na sua boca, quando morresse.

**Padre:** E cumpriram a sua vontade?

**Branca:** Sim, meu pai me deu uma pataca e eu coloquei sobre seus lábios.

**Padre:** (Murmura.) Virgem Santíssima!

**Branca:** (Estremece e treme.) Fiz mal?

Padre Bernardo, ereto, cabeça levantada, leva as mãos em garras ao rosto, escorrega-as pelo pescoço, até o peito, como se dilacerasse a própria carne, num gesto de suprema angústia.

**Padre:** Branca, o visitador da Santa Inquisição acaba de decretar um tempo de graça. Durante quinze dias, os pecadores que espontaneamente confessarem as suas faltas e convencerem o inquisidor da sinceridade de seu arrependimento, receberão somente penitências leves.

**Branca:** Por que está me dizendo isso?

**Padre:** Para que você medite e se aproveite da misericórdia do Tribunal do Santo Ofício.

Muda a luz. O Padre sai. O Visitador surge no plano mais elevado, desenrola um edital e lê. Branca, Simão e Augusto, em planos inferiores, escutam atentamente. Também o Notório e dois guardas (GOMES, 2009, p. 72-74).

Para avançar, a preparação do corpo do falecido é de grande importância e, por essa razão, torna-se, também, ritualística, uma vez que a morte, para a cultura judaica, assim como a vida, faz parte do projeto de criação divina. Em dissertação intitulada *Morte e judaísmo: transformações ao longo do tempo em Pernambuco*, Marjones Jorge Xavier Pinheiro (2012) trata a morte como sobre o prisma de dois princípios básicos: a morte e o luto: “o *kevod ha-met* e o *kevod he-chai*. O primeiro determina que os falecidos sejam tratados como reverência e respeito, sempre. O segundo se volta para aqueles que permanecem, os vivos” (PINHEIRO, 2012, p. 39). Assim, alguns rituais podem ser encontrados em *O Santo Inquérito*.

Semira Adler Vainsencher (2008), no artigo *Enterro judeu*, destaca que o corpo é totalmente lavado e, ao longo do velório que não é demorado, é preparada uma mortalha que envolverá o defunto. O corpo deve ser bastante limpo, representando a purificação (*tahará*), um tributo valioso prestado ao falecido, por parte da comunidade judaica. Além disso, toda a água da casa deveria ser substituída por água fresca, simbolizando a purificação e distanciando o falecido de qualquer desafeto, pois se acreditava que os espíritos não poderiam atravessar a água. Após essa preparação, é colocada uma pedra sobre os olhos a fim de que o falecido não questione a sua própria morte ou que, antes do Juízo Final, encontre-se com Deus. No livro de Gênesis (46, 4), há uma passagem que orienta: “Eu descerei contigo ao Egito, eu te farei voltar a subir, e José te fechará os olhos”. Mesmo diante da conversão forçada ao catolicismo, muitas famílias seguiam as tradições dentro de casa, por isso os inquisidores tinham indícios das práticas judaicas. Tal postura é a adotada no caso de Simão Dias, que preparou o corpo de seu pai aos modos da tradição.

Durante o segundo ato, após ser presa, padre Bernardo sugere que Branca Dias refaça tais ações na frente do Visitador e do Notário a fim de comprovar a prática do judaísmo. Em Gomes (2009), ambos mostram-se horrorizados frente à tamanha ameaça que a filha de Simão Dias pode significar e lhe explicam:

**Branca:** O que eu não sei é aonde os senhores querem chegar com essa estória de meu avô, patacas e azeitonas.

**Visitador:** Aquele gesto que você fez há pouco, é como os judeus abençoam as crianças.

**Notário:** Quando morre alguém, eles passam a noite comendo azeitonas!

**Padre:** A pataca que você pôs na boca de seu avô era para ele pagar a primeira pousada, segundo a crença judaica.

**Visitador:** Tudo isto quer dizer, Branca, que seu avô, cristão-novo, continuava fiel aos ritos judaicos. E que os praticava em sua própria casa (GOMES, 2009, p. 105).

Esse excerto evidencia que Branca Dias, assim como seu pai Simão Dias, era praticante do judaísmo, pois cumpria, segundo a ortodoxia, os três pilares básicos da religião judaica: os preceitos relativos à *kashrut* (referência aos alimentos idôneos para o consumo), ao descanso sabático e às leis de pureza familiar. Marta F. Topel (2005) no artigo *Judaísmo(s) brasileiro(s): uma incursão antropológica* defende:

Da perspectiva da ortodoxia, a ritualização do cotidiano a tal extremo reflete o compromisso de seguir à risca a Lei judaica, selado na teofania sinaítica, cujo objetivo foi a consagração da nação de Israel a Deus, que a separou de todas as nações para servi-Lo (Lev 20:26) (TOPEL, 2005, p. 192).

A peça de Dias Gomes busca representar a importância que a cultura judaica tem na construção da identidade não só do judeu, do marrano, mas também do Nordeste do Brasil, uma vez que ainda há pessoas as quais, mesmo inconscientes, absorveram de tal forma algumas práticas que as realizam sem mesmo conhecer sua origem hebraica. Ao selecionar fatos, personagens, espaços e tempo históricos, esse dramaturgo baiano se compromete a refletir sobre os problemas comuns em muitas regiões do país. A representatividade de Branca Dias e de sua família torna-se primordial não só porque está associada ao judaísmo, mas, sobretudo, porque, como mulher, simboliza aqueles indivíduos que foram excluídos socialmente e que, de alguma forma, poderiam mudar o curso da História.

## 2.4 *O Santo Inquérito*: reminiscências dos anos de chumbo

A estratégia do recuo no tempo, promovida pela alegoria, contribuiu a fim de que, sobretudo no segundo ato da peça *O Santo Inquérito*, houvesse uma reflexão sobre o tempo da enunciação: o período em que ocorreu o golpe Civil-Militar e as consequências sofridas pelos artistas, estudantes e intelectuais da época. A esse respeito, Silveira (2014) analisa que

o golpe militar de 1964 aconteceu com o sentido de interromper o processo incipiente de democratização da sociedade brasileira, marcada no período imediatamente anterior pelo grande crescimento da organização e da participação política dos trabalhadores da cidade e do campo nas decisões dos rumos do país e o caminho das reformas estruturais, representadas pelas Reformas de Base (SILVEIRA, 2014, p. 62).

Para que o processo de democratização fosse interrompido, seria necessária a criação de mecanismos, como a Lei da Imprensa e o Ato Institucional, que viabilizassem a implementação de um regime ditatorial. Daniel Aarão Reis (2000) revela, em *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, que houve, durante esse momento, o predomínio de truculência, tendo em vista as atrocidades cometidas pelos militares, nos denominados *anos de chumbo*. Ainda segundo esse historiador: “[...] um processo de caça às bruxas desencadeava-se pelo país afora, com prisões, censura a publicações e intimidações de toda ordem” (REIS, 2000, p. 35). Paradoxalmente, os intelectuais e artistas da época buscavam inspirar-se nas arbitrariedades cometidas pelos homens de poder para, assim, elaborar uma arte de resistência, como realizada em *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, *O Berço do herói* (1963), de Dias Gomes, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, dentre outras representações, nas quais resistiam às ameaças promovidas pelo regime para conscientizar a população.

A tragédia *O Santo Inquérito* trouxe à tona uma arte voltada para a indignação contra as formas de truculência experimentadas por tantos indivíduos que lutavam pela liberdade de expressão. Consoante Elzimar Fernanda Nunes (2002), na dissertação *A reescrita da história em “Calabar, o elogio da traição”*:

Lendo os depoimentos dos que viveram os anos imediatamente anteriores ao AI-5, temos a impressão de um cenário teatral efervescente, marcado pela energia e atividade de uma juventude preocupada com a transformação social. Afinal, estamos nos aproximando de 1968, ano em torno do qual já se ergueu toda uma mítica. Hoje diversas narrativas históricas mostram os anos de 64 a 68 como uma gradativa ascensão do engajamento e da qualidade do teatro de resistência no Brasil (NUNES, 2002, p. 24).

A potência e a preocupação com um cenário onde se disseminasse o conceito de transformação social foi um elemento motivador para o dramaturgo Dias Gomes. No segundo ato, após o julgamento, Branca Dias, seu pai Simão Dias e seu noivo Augusto Coutinho estão presos em um convento. Ela fora acusada por preservar a tradição judaica e, influenciada pelo noivo, por cultivar ideias liberais em demasia na concepção do Santo Ofício, enfim, por ser considerada uma herege. Seu pai e seu noivo também seriam julgados. Aquela protagonista, mais uma vez, por meio do aparte, convoca o leitor/espectador para vivenciar o acontecimento que marcara a vida de tantos indivíduos que lutaram e morreram em detrimento da emancipação. Em Gomes (2009), o primeiro diálogo é travado com um guarda:

**Guarda:** (Entra.) Que algazarra é essa? Estamos num convento.

**Branca:** Houve um equívoco! Não sou eu a pessoa!

**Guarda:** Que pessoa?

**Branca:** A que procuram.

**Guarda:** Procuram alguém?

**Branca:** Claro.

**Guarda:** Claro por quê?

**Branca:** Tanto que me prenderam.

**Guarda:** E por que prenderam você?

**Branca:** Não sei.

**Guarda:** Devia saber. Isso piora a sua situação.

**Branca:** Piora? O senhor sabe por que estou aqui?

**Guarda:** Não.

**Branca:** Então é uma prova! O senhor é quem devia saber!

**Guarda:** Por que eu devia saber?

**Branca:** Porque é guarda.

**Guarda:** Não diga tolices. Os denunciante denunciaram, os juizes julgam, os guardas prendem, somente. O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem (GOMES, 2009, p. 87).

Branca Dias torna-se, neste segundo ato, a representação atemporal dos indivíduos perseguidos pela intolerância humana. Nesse momento, há uma tentativa de compreensão por parte da protagonista em relação ao real motivo que a levava à prisão. É inocente e, mesmo havendo o julgamento, não existiriam motivos concretos que a conduzissem ao cárcere. Ao se dirigir ao público, novamente, a cumplicidade é

robustecida e, mais uma vez, ele torna-se o corresponsável por essa tragédia. O objetivo de Dias Gomes é estabelecer a noção de empatia promovida por Aristóteles. Em *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1991) defende a seguinte ideia:

No caso de Aristóteles, a empatia que preconiza consiste numa ligação emocional que se refere a duas emoções básicas: piedade e terror. A primeira nos liga a uma personagem que sofre um destino trágico imerecido (considerando suas múltiplas virtudes) e a segunda se refere ao fato de que o personagem sofre as consequências de possuir uma falha que nós igualmente possuímos (BOAL, 1991, p. 120).

A empatia não se restringe a emoções como o terror e a piedade, mas também provoca outras sensações (medo e desejo, por exemplo). Outrossim, o leitor/espectador apropria-se não só dessas impressões, mas também de outro tipo de relação: a dianóia, ou seja, a simultaneidade entre o pensamento do personagem e o do leitor/espectador. Contudo, para Brecht a emoção não pode ser dispensada, desde que ela viabilize a transformação do mundo e a tomada de consciência do indivíduo em relação às lutas de classe. Para cumprir com essa tarefa, Dias Gomes, em vários instantes da peça, aproxima o leitor/espectador da tragédia e o insere, conforme defende Ryngaert (1996) “como um termo essencial da comunicação teatral e como um verdadeiro parceiro” (RYNGAERT, 1996, p. 116).

Para o crítico Rosenfeld (1982), os espectadores de *O Santo Inquérito* são semelhantes ao guarda, uma vez que este não se sente responsabilizado pela tragédia de Branca Dias, mas é passivo frente às dificuldades vividas pelo outro. A afirmação, encontrada em Gomes (2009), de que “Os denunciante denunciavam, os juizes julgavam, os guardas prendem, somente” (GOMES, 2009, p. 87) assevera a figura do vigia, que denota as pessoas as quais cumprem a função a que foram destinadas pelos militares: omitir os fatos, silenciar-se para que haja ordem. O vocábulo “ordem” foi um dos termos mais empregados durante o regime Civil-Militar a fim de justificar as atrocidades praticadas, sobretudo, no que se refere à tortura, posto que a pretensão dos militares era de organizar aquilo que parecia uma disfunção nos segmentos político, social e econômico. Para ilustrar, Dias Gomes usa a figura do sentinela para denunciar, assim, o demônio da inércia que se alocava sobre os brasileiros durante o golpe de 1964.

Os brasileiros sentiam-se coagidos pelos militares. Outro aspecto relevante apresentado na peça é a existência de certa obrigatoriedade de se denunciar o herege, o subversivo, mesmo que ele seja por um parente próximo, conforme pode ser observado em Gomes (2009):

**Branca:** Não entendo. Se o senhor não pode ajudar-me, quem poderá? Para quem devo apelar, além de Deus? Meu pai? Meu noivo?

**Padre:** Também eles nada poderão fazer por você; ambos foram presos.

**Branca:** Presos? Por quê?

**Padre:** O visitador do Santo Ofício promulgou um tempo de graça. Aqueles que não se aproveitaram desse gesto misericordioso não só para confessar-se, mas também para denunciar as heresias de que tinham conhecimento, deverão comparecer perante o Tribunal.

**Branca:** Mas eles...

**Padre:** Além de culpados de pequenas heresias, são testemunhas importantes do seu processo.

**Branca:** Testemunhas de quê?

**Padre:** Deviam saber que você estava sendo tentada pelo Diabo.

**Branca:** Não, eles não sabiam! Se nem eu sabia!

**Padre:** Deviam ter denunciado você ao Santo Ofício.

**Branca:** Denunciado? Meu pai? Meu noivo?

**Padre:** Os laços familiares ou sentimentais não podem ser colocados acima dos deveres que assumimos com a religião, no momento do batismo. Por mais que isso nos custe, às vezes.

**Branca:** Presos... Meu pai e também Augusto. Estou só, então! (GOMES, 2009, p. 90-91).

Esse episódio representa um período sangrento, de retaliação, de perseguição aos comunistas e às pessoas que, de alguma forma, pudessem contribuir com a militância. Isso, principalmente após o golpe de 1964, tornou-se a prioridade do governo, visto que era sua intenção “higienizar” e ordenar o país, face a uma possível moralização. Por isso, foi incutido na população o medo, para que as pessoas pudessem denunciar toda e qualquer forma de desobediência à ordem social. A Santa Inquisição – durante a presença dos inquisidores no Novo Mundo – estimulava as famílias a denunciarem para conseguirem a graça perante Deus: era o tempo de “misericórdia”. Luiz Nazario (2005), na obra *Autos-de-fé como espetáculos de massa*, aponta que

eram igualmente perseguidos os que escondiam e defendiam hereges; os que se comunicavam com eles; os que os ensinavam a mentir diante da Inquisição; os que roubavam seus ossos queimados; os que se casavam com eles; os que se intrometiam na sua perseguição; os que lamentavam muito sua captura; os que declaravam uma condenação injusta; os que faziam caretas aos inquisidores; os que professavam ameaças à Inquisição; os que falavam ou faziam algo contra a fé mais de três vezes, os que se reuniam em segredo ou tinham comportamento diverso do comum (NAZARIO, 2005, p. 72-73).



Essa era uma forma de convencer o povo da importância de entregar o herege, mesmo se fosse um parente. Ao apresentar o possível criminoso como um agente de Satã, acirrava-se ainda mais o medo e induzia-se a delação. É nesse sentido que padre Bernardo argumenta que os laços de família devem ser submissos à religião, uma vez que os propósitos divinos são maiores.

Os militares agiam de forma similar, ainda que seu maior instrumento fosse a tortura. Esta palavra origina-se do verbo latino *torquere* e significa um sofrimento físico ou moral imposto a alguém, geralmente, para obter uma revelação. Dessa forma, ela funcionava como uma cirurgia que extraía da vítima algo maligno que não poderia ser, de outro modo, expelido. Sobre essa forma de conceber a tortura, Elio Gaspari (2009) – na obra *A ditadura escancarada* – relata que essa estratégia não pode ser associada apenas à malvadeza, mas ao poder. Nas palavras do autor:

Entrando no cenário político ao lado da supressão das liberdades públicas, a tortura embaralha-se com a ditadura e torna-se o elo final de uma corrente repressiva radicalizada em todos os níveis, violentando a própria base da sociedade [...]. Quando a tortura e a ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias (GASPARI, 2009, p. 27).

Branca Dias passa tanto pela tortura psicológica, por ser presa, afastada da liberdade e da luz; quanto pela física, por ser exposta aos suplícios vividos por seu noivo e por ser conduzida à morte. Como era a estratégia de se obter qualquer informação, a tortura passou, conforme já apontei nesta seção, a fazer parte da atuação militar padrão, sempre com o intuito de defender a sociedade de comportamentos subversivos, conforme acreditavam os torturadores. Sobre a tortura como *modus operandi*, Dênis S. Ramos Firmino (2016) – na dissertação de Mestrado intitulada *Leituras da ditadura civil-militar à luz da adaptação do texto teatral “Milagre na cela” para o filme “A freira e a tortura”* – analisa que

entre os anos de 1964 a 1985, várias obras da dramaturgia brasileira transportaram para a cena teatral os espaços em que o aviltamento à integridade física e psicológica se tornou palco para a prática da violência. Diversos autores exerceram, com as suas obras, o papel de contracenar contra a repressão, se opondo aos arbítrios que espancaram e interromperam a vida daqueles que não consentiram o silêncio que a censura empenhava impor (FIRMINO, 20016, p. 75).

Mesmo que houvesse o “aconselhamento” dos militares, a fim de que o teatro não tratasse da violência presente nos porões ditatoriais, Dias Gomes inspira-se nas tragédias vividas por estudantes, artistas e intelectuais para denunciar as atrocidades cometidas naquele momento. Por um lado, havia a necessidade pungente em delatar os conflitos e motivar a liberdade de expressão. Por outro, a perseguição, a violência desmedida e a reprovação dos homens de poder caracterizavam um grande desafio que impulsionava o fazer-artístico e, por conseguinte, conduzia a estética de muitos dramaturgos.

Os subversivos sabiam que as perseguições e as atrocidades tornar-se-iam ainda mais severas. Como forma de representá-las, Dias Gomes (2009) promove o encontro de Branca Dias com o noivo Augusto Coutinho que, explica a ela, a tortura a que fora submetido:

**Augusto:** Deitaram-me numa cama de ripas e me amarraram com cordas, pelos pulsos e pelas pernas. Apertavam as cordas, pouco a pouco, parando a circulação e cortando a carne. (Ele lhe mostra os punhos, ela os sopra e beija). E faziam perguntas, perguntas, e mais perguntas. As mais absurdas. As mais idiotas.

**Branca:** Como você deve ter sofrido!

**Augusto:** A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez menores, num mundo cada vez menor (GOMES, 2009, p. 120).

Mais uma vez, Dias Gomes torna-se o mensageiro das denúncias contra a violência, contra o autoritarismo, contra as manifestações de tortura, as quais Gaspari (2009) concebe como mecanismo que visa à

confissão e triunfa em toda a sua funcionalidade quando submete a vítima. Essa é a hipérbole virtuosa do torturador. Assemelha-se ao ato cirúrgico, extraindo da vítima algo maligno que ela não expeliria sem agressão (GASPARI, 2009, p. 38).

Como esse método era eficaz, sobretudo em períodos absolutistas, ele confirmou-se como uma ferramenta bastante comum. Na peça *O Santo Inquérito*, mais precisamente em Gomes (2009), o Visitador chama a atenção do guarda sobre o período utilizado para torturar Augusto Coutinho, pois, de acordo com as normas, um criminoso deveria ser torturado por uma hora: “**Visitador:** Lembre-se de que o limite máximo permitido pelas normas do processo é uma hora” (GOMES, 2009, p. 113). O conflito ainda adquire outras facetas:

**Visitador:** (Severo.) Não deviam ter chegado a tanto. A finalidade da tortura é apenas obter a verdade. Tenho recomendações muito enérgicas do inquisidor-mor para evitar os excessos.

**Guarda:** Mas a culpa foi dele, senhor. Ele assinou a declaração.

**Notário:** É verdade, antes de ter início a tortura, ele assinou a declaração de praxe. Tenho-a aqui. (Mostra um papel, que lê, depois de engrolar algumas palavras.) “... e declaro que se nestes tormentos morrer, quebrar algum membro, perder algum sentido, a culpa será toda minha e não dos senhores inquisidores. Assinado: Augusto Coutinho.”

**Guarda:** Já veem os senhores que a culpa é toda dele. (Volta ao seu posto.)

**Visitador:** Aquilo que não foi obtido por meio de torturas, talvez o simples bom senso obtenha” (GOMES, 2009, p. 114).

Essa cena representa e denuncia as estratégias utilizadas pelos militares para conseguir remover dos subversivos qualquer informação que lhes fosse útil, sempre por meio da tortura. Ademais, ao mimetizar uma dada realidade, Dias Gomes alerta ao leitor/espectador sobre o que realmente acontecia nos porões dos “anos de chumbo”, buscando a tomada de consciência acerca da problemática denunciada. Sobre tal problemática, Gaspari (2009) escreve que:

A metamorfose provocada pela dor dá aos torturadores de todo o mundo muito mais que uma confissão. Pode-se estimar que bem mais da metade dos prisioneiros brutalizados nos porões, além de terem contado aquilo que seus algozes quiseram saber, prestaram-lhes algum tipo de colaboração durante o período em que estiveram nos centros de tortura. Foram raros os que nada disseram. Muitos resistiram às 48 ou 72 horas críticas, dando tempo para que se desconectassem as ligações que conheciam. Outros preservaram segredos que sobreviveram ao porão. Poucos, contudo, conseguiram resistir àquela rotina em que a perspectiva da continuação dos suplícios pode se prolongar por semanas, até meses (GASPARI, 2009, p. 41-42).

Em outro momento, Augusto Coutinho é preso ao teto com pesos nos pés. Essa tortura era bastante comum durante os processos inquisitoriais, uma vez que causava dores musculares insuportáveis a qualquer indivíduo. Provavelmente esses tipos de tortura foram atualizados para cumprir sua função durante os “anos de chumbo”. Michel Foucault (2018), na obra *Vigiar e punir*, trata a tortura como uma forma ritualística de coagir o torturado a dizer o que se quer ouvir. O corpo, para isso, é o elemento importante considerando que há uma relação, sobretudo, política de dominação. Esse filósofo constata ainda que:

[...] as relações de poder têm acesso imediato sobre ele (o corpo); elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização

econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 2018, p. 29).

Assim, as relações de poder sujeitam o corpo tanto a instrumentos de violência física quanto ideológica. Esse aspecto fica evidente na construção da personagem Branca Dias e de sua representação: as agressões a que ela fora submetida revelava como está associada à noção de subserviência no que diz respeito ao processo de dominação. O corpo passa a ser um espaço coercitivo e punitivo utilizado pelo aparelho do Estado.

Outro aspecto em *O Santo Inquérito* que promove a ideia de potência na ação dramática está centrado nos diálogos. O teatro preocupa-se, sobretudo, com o discurso empregado pelos protagonistas. Durante o segundo ato, as falas se apresentam de forma intercalada: há momentos em que, principalmente, Branca Dias volta-se ao público, a fim de revelar sua indignação e sua incompreensão diante da prisão, estabelecendo novamente uma relação de empatia; há outros, no entanto, em que o enunciado é realizado a fim de alcançar a ação. Da forma que analisa Ryngaert (1996), existe uma variação entre as situações de fala e as dramáticas, considerando que, ao proferir a sentença, um protagonista age sobre o outro. Esse estudioso ainda afirma que tal postura seria concretizada “para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la. A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem” (RYNGAERT, 1996, p. 103).

No entanto, Dias Gomes emprega o recurso da alegoria, isto é, usava o véu para camuflar as falas até porque todos estavam sendo cerceados, enquanto eram incutidas mensagens de moralização na consciência do povo. Sobre isso, há um episódio interessante na peça desse dramaturgo: padre Bernardo busca Branca Dias para conduzi-la ao Visitador e sugere que ela se prepare, por meio de uma oração, intitulada pela Igreja, de “Ato de esperança”. Essa súplica faz parte das três virtudes teologais – a fé, a esperança e a caridade – conforme prevê o Compêndio do Catecismo da Igreja Católica. O diálogo foi realizado nos seguintes termos:

**Padre:** Reze um ato de esperança. Repita comigo: eu espero, meu Deus, com firme confiança...

**Branca:** (Mãos entrelaçadas sobre o peito.) Eu espero, meu Deus, com firme confiança...

**Padre:**...que pelos merecimentos de meu Senhor Jesus Cristo...

**Branca:**...que pelos merecimentos de meu Senhor Jesus Cristo...

Sobe a grade.

**Padre:** (Começam a movimentar-se, como a caminho do Tribunal.) ...me dareis a salvação eterna...

**Branca:**... me dareis a salvação eterna...

**Padre:**...e as graças necessárias para consegui-la...

**Branca:**...e as graças necessárias para consegui-la...

**Padre:**...porque Vós, sumamente bom e poderoso...

**Branca:**...porque Vós, sumamente bom e poderoso...

**Padre:**...o haveis prometido a quem observar fielmente os Vossos mandamentos...

**Branca:**...o haveis prometido a quem observar fielmente os Vossos mandamentos...

**Padre:**...como eu proponho fazer com Vosso auxílio.

**Branca:**...como eu proponho fazer com Vosso auxílio.

Muda a luz. Surge o Visitador no plano superior. O Padre e Branca ficam no plano inferior. Entram também o Notário e quatro padres, que se colocam nas laterais, enquanto o Guarda surge e permanece ao fundo (GOMES, 2009, p. 92-94).

Como pôde ser observado, o “Ato de esperança” é uma oração cujo conteúdo ideológico é bastante convincente, em razão de sua essência contribuir para a condução do comportamento do indivíduo. No entanto, nas entrelinhas, fica em evidência o discurso do opressor, aquele que acorrenta o oprimido que será julgado e condenado à morte. Possivelmente, nessa cena, Dias Gomes atentou-se aos detalhes das ações, da repetição dos enunciados a fim de comprovar o que os homens de poder – representados pelos inquisidores – tanto promoviam: a doutrinação, proposta, sobretudo, nos regimes totalitários.

Branca Dias possuía interiorizada uma ideologia, uma crença, ou seja, como se já tivesse se apropriado de conceitos e feito deles sua norma moral, não se submeteria a nenhuma forma de repressão. Eis a representação de uma subversiva que sabia lutar pelos seus ideais. Um episódio que revela isso, em Gomes (2009), é quando o Visitador pede para a personagem ajoelhar-se e ela se recusa:

**Visitador:** Ajoelhe-se.

**Branca:** Ajoelhar-me diante de vós? Com ambos os joelhos?

**Visitador:** Sim, com ambos os joelhos.

**Branca:** Perdão, mas não posso fazer isso.

**Visitador:** Por que não?

**Branca:** Porque ninguém deve ajoelhar-se diante de uma criatura humana.

**Notário:** E essa agora! Perdeu a cabeça? Não vê que está diante do visitador do Santo Ofício, representante do inquisidor-mor?

**Padre:** Um momento, senhores. Ela talvez tenha motivos que devamos considerar. (Dirige-se a Branca com brandura.) Por que diz isso?

**Branca:** Foi o que aprendi na doutrina cristã: somente diante de Deus devemos nos ajoelhar com ambos os joelhos.

**Padre:** Na verdade, ela tem razão. Dos três cultos — a latria, hiperdulia e dulia — deve-se dar somente a Deus o culto da latria, no que se compreende ajoelhar com ambos os joelhos.

**Branca:** Sempre soube que era pecado!(GOMES, 2009, p. 94-95).

Levando-se em conta os dizeres subversivos de Branca Dias, nota-se uma consciência em relação ao conhecimento que adquirira ao estabelecer contato com os livros, principalmente, com o texto bíblico. A fala de Branca Dias está alicerçada em pressupostos, em leis que ela dominava e que eram reguladoras do comportamento cristão. Dias Gomes torna-se, por meio da peça teatral, o porta-voz dos brasileiros, em especial, daqueles indignados com a situação política da época e que não se encontravam apáticos em relação ao problema. A comunicação estabelecida entre ela e os inquisidores pode ser comparada a um ritual social. Sobre isso, Ryngaert (1996) advoga que os sujeitos fundamentam o processo comunicativo de duas formas:

Enquanto ritual social, a conversação estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam (RYNGAERT, 1996, p. 106).

Branca Dias conhecia esse código. Ela já havia se apropriado dele, como uma exímia rebelde. Por isso, questionava, causava desconforto, enfim, incomodava e lutava contra a instituição vigente. Yan Michalski (1979) relata que, mesmo no período que antecede o golpe, muitos jovens, movidos pelo desejo de transformação e ansiosos por uma participação política mais efetiva, “constituíam um questionamento radical do código de valores e da visão do mundo que a geração anterior lhe havia legado” (MICHALSKI, 1979, p. 15). Eram os subversivos. Assim, quando exigem que ela fique de joelhos, Branca Dias compreende esse ato como uma violação ao sagrado. Os inquisidores, por sua vez, acreditavam que sagrados eram eles. Ao justificar-se, em Gomes (2009), o Visitador assinala os riscos que a instituição correria:

**Visitador:** A Igreja, Branca, a sua Igreja, está diante de um perigo crescente e ameaçador. Toda a sociedade humana, a ordem civil e religiosa, construída com imensos esforços, toda a civilização e cultura do Ocidente, estão ameaçadas de dissolução.

**Branca:** E sou eu, senhor, sou eu a causa de tanta desgraça?!

**Visitador:** Não é você, isoladamente; são milhares que, como você, consciente ou inconscientemente, propagam doutrinas revolucionárias e práticas subversivas. Está aí o protestantismo, minando os alicerces da religião de Cristo. Está aí os cristãos-novos, judeus falsamente convertidos, mas secretamente seguindo os cultos e a lei de Moisés (GOMES, 2009, p. 101).

Diante do trecho supracitado, impera no discurso do Visitador o tom empregado pelos militares, que buscavam garantir a vigência das instituições no Brasil. Os donos do poder estavam, é fato, relegados à dominação arbitrária e à coerção extrema, exercidas sobre as classes subalternas e motivadas pela burguesia brasileira. Como justificativa para tal postura, restavam a manutenção das ordens política, econômica e religiosa. Essa era a função da Igreja. Esse era o intuito dos militares. Para se asseverar isso, utilizava-se do caráter monolítico, centrado no intuito de apregoar o fim da opinião. Para endossar essa perspectiva, aciono Michalski (1979), que detalha:

Ninguém podia discordar, por mais academicamente que fosse, das palavras de ordem ideológicas, filosóficas e morais erigidas em axioma pelo regime, sem que lhe fosse atribuída a intenção de transformar essa discordância em motivação para algum tipo de conduta ativa contra as instituições, ou pelo menos para incitamento de outras pessoas a tal conduta ativa (MICHALSKI, 1979, p. 18).

Para muitos estudiosos, Branca Dias torna-se representante de “inúmeros” indivíduos, insurretos, que discordavam dos ideais impostos pelos donos do poder a fim de disseminar conceitos de liberdade, de autonomia que contradiziam a mentalidade moralista, como os valores da civilização cristã, a que se deveriam submeter os brasileiros. Assim, era preciso, na visão dos militares, exterminar os comunistas e suas ideias liberais.

Diante da análise empreendida, que neste segundo ato, simbolicamente, Deus caracteriza-se como os homens de poder, ou seja, aqueles que foram escolhidos a fim de aniquilar o mal em detrimento dos valores cristãos. O Diabo, então, é representado pelos comunistas, no imaginário coletivo, visto que é dele a capacidade de personificar o mal. André Lalande (1996), em o *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, defende

que o termo “Diabo” pode ser analisado como resultante da ação de um “mau espírito; de seres maléficos, que agindo sobre o homem ou penetrando nele é causa de vício, de perturbação mental ou de doença” (LALANDE, 1996, p. 238). Sob esse prisma, é comum associar todas as desgraças (pensemos, mais detidamente, ao período que antecede o golpe, a Guerra Fria, o medo da bomba atômica, a desestabilização econômica, a divisão da sociedade rural e a reconfiguração de um país urbano-industrial) à ação demoníaca que provocaria o desmantelamento do país. Se o Demônio é o divisor e o comunista é o Demônio, por silogismo, o comunista é o divisor que fragmenta a sociedade, e, por isso, deve ser punido com a morte.

No discurso do Visitador, ainda fica evidente o recurso retórico. De acordo com Tereza Lúcia Halliday (1987) – em *Atos retóricos, mensagens estratégicas de políticos e de Igrejas* – retórica é o emprego “intencional da linguagem verbal e/ou não verbal”, objetivando “influenciar percepções, crenças, sentimentos e/ou ações de um público selecionado, ante uma situação considerada problemática pelo retor” (HALLIDAY, 1987, p. 100). Dessa forma, o locutor, representado pelos inquisidores, age a fim de satisfazer seus interesses e seu ponto de vista. Dito de outra forma, os homens de poder almejam impor seus ideais para aniquilar o mal, representado, conseqüentemente, pelo Diabo. Entretanto, em Gomes (2009), Branca Dias emprega outro discurso: “**Branca:** Uma pessoa deve ser fiel a si mesma, antes que tudo. Fiel à sua crença” (GOMES, 2009, p. 106). Nesse momento, Dias Gomes, ao dar voz à personagem, revela a importância de uma militância que, assim como o herói tcheco Júlio Fuchik, deve acreditar convictamente em sua ideologia, mesmo diante do iminente risco de morte.

A violência e a crueldade eram tamanhas, que não caberiam no silêncio. Nessa via, uma das funções do teatro, conforme postula Michalski (1979) é: “a criação oposicionista, discordante, nascida de algum tipo de insatisfação existencial” (MICHALSKI, 1979, p. 18-19). Há, nas entrelinhas de *O Santo Inquérito*, a presença de um impulso de questionamento, de contestação, de indignação, de denúncia que eleva a peça ao estatuto da atemporalidade. Dias Gomes, por meio da alegoria, consegue revelar ao leitor/espectador as atrocidades vividas durante a Ditadura Civil-Militar e, por conseguinte, (pr)enuncia e (d)enuncia outras manifestações de autoritarismo que possam surgir.



Da forma que é apresentado, Augusto Coutinho é praticante das ideias liberais e, por isso, também, configura-se como um protagonista que incita pensamentos perigosos em Branca Dias. Ela é influenciada não só pelas leituras presenteadas pelo noivo, mas também pelo fato de Augusto se recusar a assinar as acusações feitas à nubente, tendo a vida dele ceifada. Esse comportamento é um estímulo para que a filha de Simão Dias não peça clemência aos inquisidores, convencida pelo discurso do noivo. Depois do interrogatório e das torturas a que fora submetido, registra-se em Gomes (2009) um diálogo bastante significativo para a peça:

**Augusto:** Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem que sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol (GOMES, 2009, p. 122-123).

A possível influência do discurso de Augusto em Branca Dias é confirmada em Gomes (2009), mais precisamente nos dizeres que esta dirige ao pai: “**Branca:** Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol” (GOMES, 2009, p. 138). Simão Dias, temendo que também fosse torturado e morto, assume sua omissão, mas prefere viver em liberdade a morrer. Pode-se inferir, por meio da atitude desses protagonistas, que Dias Gomes buscou tratar, segundo Iná Camargo Costa (2017) de dois temas: “o arbítrio que se instalou no poder e as modestas pretensões das vítimas de que se convencionou chamar ‘terrorismo cultural’ (dos intelectuais)” (COSTA, 2017, p. 110). Além disso, acrescenta:

A trajetória de Branca Dias, posta em julgamento, propõe à esquerda (o público “progressista” do teatro) a discussão de sua própria trajetória. Até mesmo a direção do Partido Comunista, na altura, já reconheceu o que chamou de “reboquismo”: sua especialidade, no último período, fora justamente a defesa, a todo custo, dos interesses daquilo que chamava de “burguesia nacional” (COSTA, 2017, p. 110).

Dessa forma, fora constituída uma rede que envolveu o movimento de esquerda de tal forma que se acirraram as perseguições. Em *O Santo Inquérito*, não se tem apenas um personagem interrogado e condenado à morte, mas, analogicamente, percebe-se a disputa de poder, a luta de classes, a relação entre dominantes e dominados, a omissão do condenado, o conservadorismo e a repressão sexual, enfim, depara-se com a mais

clara controvérsia entre o ortodoxo e o liberal, entre a tradição e a modernização do pensamento.

Como forma de restabelecimento da manutenção e do equilíbrio social, Branca Dias é entregue ao braço secular, como se confere em Gomes (2009):

**Visitador:** Já lhe demos todas. Acho que nos iludimos com ela desde o princípio. Sua obstinação e sua arrogância provam que tem absoluta consciência de seus atos. Não se trata de uma provinciana ingênua e desorientada; tem instrução, sabe ler e suas leituras mostram que seu espírito está minado por ideias exóticas. Declara-se ainda inocente porque quer impor-nos a sua heresia, como todos os de sua raça. Como todos os que pretendem enfraquecer a religião e a sociedade pela subversão e pela anarquia (GOMES, 2009, p. 140).

O julgamento, o interrogatório, a tortura e a morte dessa protagonista representam muitos brasileiros que, indignados com tantos problemas vividos pelo país, lutaram a fim de alcançarem a liberdade de expressão. Era o momento de buscar a identidade cultural do país, em virtude da presença de uma asfixia política que havia se instalado sorrateiramente. No entanto, a presença de uma prática moralizadora hipócrita tornava o avanço cultural um problema e não a solução para os obstáculos que o povo vivia. A real intenção velada era beneficiar um seletivo grupo hegemônico e não a sociedade como um todo.

## **2.5 O Santo Inquérito: do tablado ao programa de televisão**

A televisão é uma ferramenta artística de alcance expressivo, que afeta, direta e profundamente, a população. Esse foi o motivo que incentivou Dias Gomes a usar “as telinhas” para divulgar seu trabalho, propagar as ideologias e instigar a reflexão, uma vez que o teatro estava ao alcance apenas de uma pequenina elite. Esse aparelho possui um relevante papel como veículo de comunicação. Ele faz uso de recursos presentes no tablado e no cinema agregados a estratégias do rádio. A esse respeito, Renata Pallottini (2012), na obra *Dramaturgia de televisão*, destaca a utilização de matéria ficcional, ou seja, percebe-se “a narrativa pura, a Literatura de gênero épico, escrita ou não” (PALLOTTINI, 2012, p. 24). Décio Pignatari (1984), na obra *Signagem da televisão*, em um viés semelhante, define a televisão como

um veículo de veículos, é um grande rio com grandes afluentes. Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. A palavra escrita é um rio subterrâneo, mas poderoso: a Literatura está por baixo de toda narrativa, a imprensa sob todos os noticiosos e todos os documentários e reportagens. A palavra falada é um lençol d'água, está por toda parte: presenças do teatro e do rádio, que também influem nos espetáculos musicais e humorísticos (PIGNATARI, 1984, p. 14).

Esse é, grosso modo, o amálgama constituinte do mágico veículo de comunicação intitulado televisão. Ou seja, ao lançar mão de ingredientes que mesclavam a radiofonia e a imagem, além de elementos literários, a televisão assumiu uma função imprescindível para o país, em um momento de grandes transformações, sobretudo, políticas. Ademais, percebia-se que era mérito desse aparelho fortalecer, aos poucos, laços com as classes menos favorecidas.

Há de se considerar que como não havia muitos profissionais que sabiam lidar com a televisão, muitos especialistas que trabalhavam nos programas de rádio foram “convidados” a atuar nesse mais recente veículo. A esse respeito, Sérgio Mattos (2010) – na obra *História da Televisão Brasileira* – ratifica que a televisão brasileira, ao contrário da norte-americana, que pôde contar com o apoio da indústria cinematográfica, “teve de se submeter à influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de programação, bem como seus técnicos e artistas” (MATTOS, 2010, p. 53). Assim, em meio a essa fluida transferência de mão de obra, em 1969, Alfredo Dias Gomes inicia seu trabalho na emissora Rede Globo e percebe a relevância de escrever para a televisão: alcançar o maior número de telespectadores, e, ao fazê-lo, conscientizar a ampla população sobre os problemas vividos, sobretudo, no Brasil. Devido a essa busca perene por alcançar o maior número possível de pessoas, registraram-se várias adaptações de programas radiofônicos para a televisão. Essa consolidação da televisão como veículo independente não foi registrada rapidamente. Othon Jambeiro (2002), na obra *A TV no Brasil do século XX*, circunstancia um pouco melhor como se deu esse processo:

Embora a Era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 1960 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 1950, a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 1960, a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características

enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de ideias e de venda de produtos e serviços que é hoje (JAMBEIRO, 2002, p. 53).

Em 1960, a televisão recebe um impulso: a chegada do videotape (VT), que propiciaria tanto a gravação das cenas quanto a reapresentação. Acerca desse recurso, Sérgio Mattos (2010) afirma:

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (MATTOS, 2010, p. 93).

Assim, a televisão passa por um processo de desenvolvimento e surgem novas propostas de programas. Essa primeira fase foi chamada por Mattos (2010) de *A fase elitista (1950-1964)*<sup>9</sup>. Após esse período, com o Golpe Civil-Militar, a história da televisão funde-se com o momento de profundas transformações políticas, sociais e econômicas. Tal entrecruzamento faz com que a discussão acerca dos anos de chumbo seja definitivamente relevante. Houve consequências notáveis da censura ideológica, a qual operava em prol de um baixo nível de produção artística, mas que, concomitante, incutia nos intelectuais e artistas o desejo de propor um novo fazer-artístico.

A fim de melhor delinear as ações do regime militar (e suas consequências), em especial no que tange aos veículos de comunicação, opto por esclarecer que este regime criou um programa de desenvolvimento nacional, que visava à imposição de uma nova ordem social e econômica e, por extensão, afetava diretamente os meios de

---

9 Adoto a perspectiva de Sérgio Mattos (2010) sobre os períodos de desenvolvimento da televisão no Brasil, de acordo com quem houve sete fases:

- 1- Fase elitista (1950-1964): a televisão é considerada um luxo;
- 2- Fase populista (1964-1975): com os programas de auditório, a televisão é considerada um exemplo de modernidade;
- 3- Fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985): há a profissionalização dos programas pelas emissoras;
- 4- Fase de transição e de expansão internacional (1985-1990): há uma intensificação das exportações dos programas;
- 5- Fase da globalização e da TV paga (1990-2000): redemocratização da televisão frente à criação de novos recursos.
- 6- Fase da convergência e da qualidade digital (2000-2010): a partir do surgimento de novas tecnologias, a televisão passa a um sistema digital.
- 7- Fase da portabilidade, mobilidade e interatividade digital (2010-): novas formas de produzir e distribuir os conteúdos.

comunicação. Foi estabelecida uma política nacionalista de preservação das crenças, da cultura e dos valores brasileiros e, atravessando esse processo, estava a televisão, considerada como a melhor estratégia para a propagação de ideias, principalmente, aquelas propostas pelos homens de poder. Essa fase que durou de 1964 a 1975 foi chamada por Mattos (2010) de *Fase populista*. Por intermédio das restrições do Ato Institucional nº 5, o qual previa não só o direito de censurar os veículos, mas também de estimular a prática da autocensura, surgem novas formas de castração do pensamento sempre com o intuito de restabelecer a ordem.

Diante desse panorama, a Rede Globo cria em 1979, com a coordenação geral de Paulo José, o programa *Aplauso*<sup>10</sup> - um teleteatro definido por Pallottini (2012) como “pequeno filme”, uma vez que se “vale apenas daquelas quarenta, cinquenta páginas quase equivalentes a uma peça comum de teatro” (PALLOTTINI, 2012, p. 39). O objetivo dessa programação era revitalizar o teleteatro e transformar alguns textos nacionais ou estrangeiros<sup>11</sup> como *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, *Judas em sábado de aleluia*, de Martins Pena e *Uma ou duas coisas de João Guimarães, o Rosa*, de Guimarães Rosa em unitários, ou seja, a ênfase foi concentrada em programas curtos e incisivos, ou mesmo pequenas séries. No entanto, *Aplauso* durou apenas um ano, devido à dificuldade em adaptar uma peça de duas horas, por exemplo, em um formato de cinquenta minutos e, por essa razão, foi substituído, em 1980, pela série *O Bem-Amado*, inspirada na novela homônima de Dias Gomes. Creio ser relevante pontuar que Pignatari (1984), assim como outros autores, revela que houve uma perda para a televisão, quando essa série foi definitivamente abolida, visto que era sua função recuperar os textos teatrais clássicos e alcançar outros espectadores, além do tablado.

Em junho de 1979, a peça *O Santo Inquérito* é adaptada por Antônio Mercado. Na direção de José de Anchieta, o elenco era marcado por atores como Alciro Cunha, Cláudio Marzo, Francisco Dantas, Lourival Pariz, Mário Lago, Walter Martins, além de contar com Regina Duarte, que desempenhava o papel da cristã-nova Branca Dias. Um ano antes de estrear na televisão, a “namoradina do Brasil<sup>12</sup>” havia encenado a peça de

---

10 O programa *Aplauso* foi exibido de maio a novembro de 1979, sempre às segundas-feiras, religiosamente às 22h.

11 Esses são alguns trabalhos exibidos no ano de 1979.

12 Apelido carinhoso amplamente utilizado para se referir à atriz Regina Duarte.

Dias Gomes em vários tablados do país e registrado recordes de público por onde passava.

Mesmo de forma bastante rudimentar, devido a falhas no desenvolvimento de estratégias da televisão brasileira, foi registrada uma gama de recursos cinematográficos relevantes utilizados na adaptação de *O Santo Inquérito*: o enquadramento, o ângulo de tomada, a sonoplastia e a imagem projetada no fundo dos personagens, o que contribuía para a sensação de deslocamento do telespectador para a mesma ambientação onde a cena se passava. Contudo, o cenário era semelhante ao tablado e a presença constante de Branca Dias (Regina Duarte) no palco contribuiu para a densidade desse teleteatro. Sobre os protagonistas na televisão, Pallottini (2012) assegura que esse elemento possui basicamente duas funções: ele pode ser criado para exercer sua liberdade, cumprir seu destino, como acontece com Branca Dias e

também pode ser que a personagem tenha sido criada exatamente para demonstrar que o ser humano não sabe o que faz, que é impotente, que determinada classe social, em certa altura da vida dos povos, está abúlica, amorfa, desanimada; ou que as pessoas não se comunicam, e que a comunicação entre elas é impossível (PALLOTTINI, 2012, p. 123).

A personagem Branca Dias, que aparece na televisão, é permeada pelo desejo intenso por liberdade, pela representação das lutas de classe, pela necessidade de propagar – em um período de castração – uma mensagem de esperança por meio da força de uma mulher. Ao apresentar na televisão a filha de Simão Dias, a atriz Regina Duarte fornece caracterização à lendária cristã-nova. Assim, o resultado obtido assemelha-se à estética de Bertold Brecht, cuja proposta está associada à reflexão da condição de vida, das relações de poder e das misérias humanas.

Como na televisão, a imagem tem a função de aproximar interlocutores. Ao apresentar *O Santo Inquérito* em um teleteatro, houve uma preocupação com a construção do cenário a partir da produção de cenas repletas de dramaticidade, a qual contribuía para o completo imergir do telespectador no sofrimento do casal Augusto e Branca Dias. Essa transferência entre telespectador e personagem reavivou o drama vivido pela lendária Branca Dias além de cumprir com a função de conscientizar o público acerca das tragédias humanas.

*O Santo Inquérito* é uma obra que retrata a verdade camuflada sobre as desventuras brasileiras: o retrocesso de políticas absolutistas, como a ideologia da

Inquisição e da Ditadura Civil-Militar, as consequências dessas ideias e o processo de intimidação a que o povo brasileiro fora submetido. Além das questões que envolvem a estrutura dessa peça de Dias Gomes, há, ao menos, três outras inquietudes promovidas pelo texto de Dias Gomes: a trajetória da educação feminina no Brasil, a censura no Brasil colonial e as ideias proibidas pelos homens de poder. Essas questões serão discutidas mais detidamente no Capítulo 3.

## CAPÍTULO 3

### ***O SANTO INQUÉRITO: a educação da mulher, a censura e as ideias proibidas***

*Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado — emancipação da mulher —, nossa débil voz se levanta na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres! Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados!*  
(Nísia Floresta, em 1853)

#### **3.1 Do chicote à docência: breve trajetória da educação feminina no Brasil**

Por longos anos, a função da mulher esteve associada a fazeres bastante específicos. Acerca disso, René Hubert (1976), na obra *História da pedagogia*, detalha:

Definiu-lhe (à mulher) a educação segundo o papel que ela terá de representar. A mulher não tem de governar o Estado, nem fazer a guerra, nem entrar no ministério das coisas sagradas. Nem a política, nem a jurisprudência, nem a filosofia, nem a teologia lhe convém. Tem casa a governar, marido a fazer feliz, filhos a bem criar (HUBERT, 1976, p. 242).

Esse papel de cunho doméstico contribuiu para que François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1717), diretor do colégio Nouvelles Catholiques — instituição em que eram educadas as jovens protestantes convertidas ao catolicismo — enunciasse um princípio norteador da educação feminina: esse pensador francês estimava a instrução dos bons conventos, mas acreditava ainda mais naquela ofertada por uma boa mãe. Ao tratar da construção de uma educação diferente de meninos e meninas, Fénelon (1651-1717), em *Da educação das meninas*<sup>13</sup>, postula:

(...) não lhes revela serem sapientes, a curiosidade torna-as vãs e afetadas; basta que saibam quando esposas, governar suas casas e obedecer a seus maridos sem discorrerem. Nem o mesmo público deixa de expor exemplos, nos quais prove ter a ciência volvido ridículas muitas mulheres: eis porque as meninas abandonadas vão ao dispor de mães ignorantes e indiscretas (FÉNELON, 1651-1717, p. 156).

---

13 Maria Helena Camara Bastos, PUC-Rio Grande do Sul, encontrou a obra de Fénelon *Da educação das meninas* (*De l'éducation des filles*), na biblioteca da França. Era um tratado particular, mas que alcança o grande público. Torna-se, então, uma obra contendo treze capítulos e seis estão destinados à formação religiosa. A partir de seus estudos, a pesquisadora escreve o documento “Da educação das meninas por Fénelon 1651-1717”, como estágio pós-doutoral.



Fénelon, assim como Santo Agostinho, confirma a ideia de que a função da mulher estivesse associada a casa (e, por extensão, ao quintal). Nesse sentido, a educação feminina deveria ser particular e moral, desvinculada de qualquer teor científico ou literário, considerando que esses universos promoveriam na mulher um espírito de desordem, por isso a importância de uma educação voltada para um modelo específico: o da religião. Segundo Susan Pravaaz (1981), em *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*, o dito “sexo frágil” era “centro aglutinador, princípio originário e destinatário final das atividades que se organizam no território que governa: sua família” (PRAVAZ, 1981, p. 56). O papel feminino, portanto, associava-se à constituição da família.

O estereótipo marcadamente patriarcal, legitimado pela religião cristã ocidental, favoreceu uma história da educação feminina morosa, repleta de estereótipos negativos. Frágeis, com pouca inteligência e descontroladas: eis os vocábulos que definiam claramente o ser mulher. Como “faltava-lhe” razão, a forma fálica de lidar com tamanha diversidade seria impor sobre ela o domínio, o senhorio e, por conseguinte, afastá-la do acesso à educação formal. Cabe ressaltar que esse tipo de instrução, de acordo com Nelson Piletti (1995), na obra *História da Educação no Brasil*, é aquela voltada para o desenvolvimento de conceitos sistematizados, incluindo “objetivos, conteúdos e meios previamente traçados” (PILETTI, 1995, p. 9). Como a mulher não tinha acesso a esse procedimento, o homem conseguia mantê-la próxima aos espaços a que fora destinada: a casa e o quintal, e, também, impunha-lhe as atividades com que deveria estar comprometida: realizar com presteza os afazeres domésticos. Essa imagem corrobora a visão da mulher perpetuada pela sociedade patriarcal e persistente no imaginário coletivo. Nesse sentido a educação serviria, segundo Maria Lygia Moraes (2003) — no ensaio *Cidadania no feminino* — apenas para educar as moças a serem filhas obedientes, esposas fiéis e exemplares, que deveriam desenvolver a inteligência para a instrução e para a formação de sua família.

Com base nessa estratégia, o homem garantiu um afastamento da mulher em relação à educação formal e, segundo Philippe Aries (1981) na obra *História social da criança e da família*, a única forma de aprendizagem destinada ao público feminino era a doméstica, cuja finalidade era adestrar as meninas na construção de uma identidade virtuosa, a qual era resultante de padrões morais comprometidos com a Igreja Católica,

o Estado e o patriarcado. Na esteira de Moraes (2003), Claudirene A. P. Bandini (2005) analisa, no artigo *Corpos, Símbolos e Poder: marcadores de desigualdades sociais no espaço religioso* que

as normas do Concílio de Trento (1545-1563) atuaram por todo período colonial não somente reforçando os valores da igreja, como por exemplo, o sacramento matrimonial, mas também legitimando a condição posta como superior do homem em seu papel de pai, marido ou padre. Tanto o Estado quanto a Igreja se apresentaram como instâncias de regulação, de arbitragem e de delimitação de poderes. Fixaram princípios e os distribuíram de acordo com as fronteiras e hierarquias estabelecidas. Essas duas grandes instituições, produtoras de poder, funcionaram como princípio de direito por meio de mecanismos legais de interdição e sanção (BANDINI, 2005, p. 74).

A normatização imposta pela igreja reforçou a noção de subserviência feminina, desde a Idade Média, e condicionou a mulher à conservação dos valores tridentinos, isto é, elas tinham a função de mantenedora, guardiã e gestora dos lares coloniais, por isso promovia-se uma instrução voltada para a devoção e para o monastério. Sendo assim, era desnecessário que uma mulher mantivesse contato com a educação formal. Nesse mesmo viés, Guacira Lopes Louro (2006) no ensaio *Mulheres na sala de aula* revela que a educação feminina justificava-se não em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos e formadora de futuros cidadãos.

A História da educação no Brasil — principalmente no período colonial analisando o tempo do enunciado a que se refere à peça *O Santo Inquérito* — não favorece a mulher. Isso é reforçado pela ausência dessa temática na maioria dos livros cuja finalidade é desenvolver uma historiografia educacional, uma vez que pouco se trata com efetividade sobre o assunto. Para exemplificar esse descuido com a temática, autores como Piletti (1995) nem mesmo resvala na temática e Maria Luisa Santos Ribeiro (1995a), em *História da Educação Brasileira: a organização escolar*, apenas afirma que “A Educação feminina restringia-se a boas maneiras e prendas domésticas” (RIBEIRO, 1995a, p. 24). Isso significa que não houve discussões significativas por alguns pesquisadores acerca de tal temática. A ausência dessas reflexões serviu de estímulo para que se reforçassem algumas ideias e que fossem perpetuadas e concebidas como ideais.

A princípio, durante o Brasil colonial, os jesuítas promoviam um ensino que privilegiasse as necessidades da elite branca e masculina, e, por isso, a proposta jesuítica

levava em consideração a prioridade do desenvolvimento social e produtivo da Colônia, isto é, era necessário, então, tanto catequizar e instruir os índios quanto ensinar aos filhos de colonos a fim de formar essa prole para o sacerdócio ou para os estudos na Universidade de Portugal. Em meados de 1549, foi erguida a primeira escola de ler e escrever. No entanto, a educação das meninas não recebeu a devida atenção: as filhas dos colonos não foram incluídas no sistema escolar estabelecido na Colônia. Podiam, quando muito, uma vez que as mulheres estavam destinadas a casa e ao quintal e ao controle de pais e maridos, educar-se na catequese. Barbara Heller (2001), no artigo *Vossas filhas sabem ler?* analisa essa perspectiva discriminatória ao afirmar que

As mulheres, principalmente as de camadas sociais mais favorecidas, deveriam ser suficientemente alfabetizadas para que pudessem ler livros de rezas, ensinar as primeiras letras e operações matemáticas aos seus filhos, como ensinava a cartilha positivista, adotada pelos republicanos brasileiros (HELLER, 2001, p. 2).

Todas as ações estavam diretamente ligadas à coroa, que comungava da ideia da igreja de que a função primordial da mulher na Colônia era ser boa mãe e esposa e que, por isso, para que ela fosse educada, deveria frequentar algum estabelecimento religioso, como as casas de recolhimento ou conventos. Faziam parte do ensinamento desses locais, além das normas religiosas, a leitura, a escrita e as noções de Matemática. Entretanto, essas orientações não foram empregadas como instrumento de inserção feminina em atividade pública, visto que sua função era voltada para o lar obedecendo à legislação patriarcal. Essa desvalorização da mulher ganha voz na dissertação de Mestrado intitulada *Os princípios da modernidade nas práticas educativas dos jesuítas*, de Gislene Miotto Catolino Raymundo. Acerca da temática, Raymundo (1998) esclarece:

A Ordem dos Jesuítas é produto de um interesse mútuo entre a Coroa de Portugal e o Papado. Ela é útil à Igreja e ao Estado emergente, Os dois pretendem expandir o mundo, defender as novas fronteiras, somar forças, integrar interesses leigos e cristãos, organizar o trabalho no Novo Mundo pela força da unidade lei-rei-fê (RAYMUNDO, 1998, p. 43).

É perceptível que a presença da igreja aliada à Coroa forneceria o poder necessário para “orientar”, de forma implícita, os habitantes do Novo Mundo. Para isso, a Companhia de Jesus era constituída por princípios que incentivavam a formação do

indivíduo. Sobre essa Companhia, Alexandre Shigunov Neto e Lizete Shizue Bomura Maciel (2008), no artigo *O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões*, apontam que ela

era formada por padres designados de jesuítas, que tinham como missão catequizar e evangelizar as pessoas, pregando o nome de Jesus. Os princípios básicos dessa ordem estavam pautados em: 1) a busca da perfeição humana por meio da palavra de Deus e a vontade dos homens; 2) a obediência absoluta e sem limites aos superiores; 3) a disciplina severa e rígida; 4) a hierarquia baseada na estrutura militar; 5) a valorização da aptidão pessoal de seus membros (NETO & MACIEL, 2008, p. 173).

Como se pode inferir, um rigor fundamentalista serviu de terra fértil para que os jesuítas iniciassem sua missão: catequizar os indígenas e doutrinar os meninos que tivessem acesso à educação formal. Para tanto, o ambiente deveria ter normas militares, capazes de disciplinar qualquer indivíduo. Na obra *O Santo Inquérito*, o colégio visitado por Branca Dias possuía essas mesmas características. A partir da leitura da peça, percebe-se que todo o cenário está envolto em escuridão, que serve para provocar no leitor uma sensação labiríntica e sombria. Nessa perspectiva, em Gomes (2009), fica evidente a forma como o diálogo é construído pela noiva de Augusto e por padre Bernardo acerca do colégio:

**Padre:** Venha...

Toma-a pela mão e a leva a percorrer todos os planos do cenário. Branca passeia os olhos em torno, como se contemplasse as altas paredes do templo.

**Padre:** Então?

**Branca:** Não me sinto bem.

**Padre:** Não se sente bem na Companhia de Jesus?

**Branca:** Falta sol. Claridade. Deus é luz. Não é? (GOMES, 2009, p. 44-45).

O incômodo da protagonista está diretamente ligado ao conceito totalmente autônomo de que um ambiente onde houvesse a presença de Deus deveria ser iluminado. Se Deus é luz, por que – no discurso de Branca Dias – há a ausência de luminescência? Esse questionamento prova não só a incoerência clériga, mas também outro aspecto importante: como a personagem pôde elaborar a metáfora “Deus é luz” sem ter um conhecimento com propriedade de tal fato? Considerando que a mulher colonial não tinha acesso ao ensino, como poderia formular tal postulado? Essas questões, aliadas à postura da personagem, comprovam a ideia de que ela não se

submetia às regras impostas. Ainda sobre essa rigidez, Ribeiro (1995a) advoga que – durante o século XVI – com os movimentos de Reforma e Contrarreforma houve um endurecimento de Portugal em relação a qualquer manifestação herética e, por conseguinte, o rechaço desse ideal em suas Colônias. Sendo assim, a formação intelectual oferecida pelos jesuítas é “marcada por uma intensa **rigidez** na maneira de pensar e, conseqüentemente, de interpretar a realidade” (RIBEIRO, 1995a, p. 25, grifo no original). Além disso, havia um rigor também na formação dos professores que tinham suas leituras controladas, especialmente em filosofia e teologia, a fim de manter o espírito dentro dos limites propostos pelo cristianismo, caso contrário, seriam afastados da docência.

Em outro episódio da peça, mais detalhadamente em Gomes (2009), é instigante ainda pensar que, depois de salvar o padre da morte por afogamento, ao se apresentar, o sacerdote diz que teria de voltar ao colégio, o que incita a filha de Simão Dias:

**Branca:** Que colégio?

**Padre:** O Colégio dos Jesuítas. Sou o Padre Bernardo.

**Branca:** Lá aceitam moças?

**Padre:** Não ... só meninos, rapazes.

**Branca:** Por que nunca aceitam moças nos colégios?

**Padre:** Porque moças não precisam estudar.

**Branca:** Nem mesmo ler e escrever?

**Padre:** Isso se aprende em casa, quando se quer e os pais consentem (GOMES, 2009, p. 38).

Esse trecho evidencia a lógica que imperou por um longo período, qual seja, à mulher não cabiam as práticas de estudo. A recusa do gênero feminino no colégio é reforçada por meio da fala de Padre Bernardo, quando este utiliza os termos “meninos” e “rapazes”. Além disso, ao questionar sobre os motivos pelos quais as moças não estudam, não lhe é fornecida uma resposta com argumentos consistentes, mas um simples “...não precisam estudar”, como se o fato de Branca ser mulher a tornasse menos capaz de entender as palavras do sacerdote além do fato de serem desnecessárias mais justificativas uma vez que o ser mulher pressupunha “fraqueza”. Esse episódio dissemina a ideia patriarcal de que o colégio não faz parte do processo de aprendizagem de uma mulher exceto se os pais consentissem. Ademais, pode-se inferir, a partir dessa cena, que a família possui uma função social imprescindível, considerando que é ela – na imagem do pai – que oferece a permissão para a realização das atividades. O

vocábulo “família” origina-se no latim *famulus*, cujo significado estabelece uma relação escravista que denota gente, criadagem ou conjunto de criados e escravos que viviam na mesma casa. É possível, pois, notar que esses “bens” estavam submetidos a um único proprietário a quem foi delegado o poder de administrar todas as suas propriedades.

Durante o Brasil colonial, havia a quase inexistência do letramento e da instrução. Esses elementos foram, ao longo da história, inseridos no processo educacional. A educação colonial baseava-se na pedagogia da coerção, na obediência severa, que visava a manter os interesses dos sacerdotes e dos portugueses, visto que estes eram os donos do poder. Sendo assim, a mulher – ou qualquer segmento considerado inferior aos padrões vigentes – não tinha acesso ao ensino e, por conseguinte, não poderia ler e escrever como questiona Branca Dias. Arilda Inês Miranda Ribeiro (2007c), no artigo *Mulheres e educação no Brasil-Colônia: histórias entrecruzadas*, em que a autora afirma que

durante o século XVI as mulheres ibéricas não tinham acesso à Educação. Na visão quinhentista da época, as portuguesas faziam parte do *Imbecilitus Sexus* uma categoria que se enquadravam crianças, mulheres e doentes mentais. As únicas funções das mulheres era casar, cuidar do marido e dos inúmeros filhos que gerassem (RIBEIRO, 2007c, p. 5, grifos do original).

Branca Dias se recusa a ceder à ideia primordial da submissão feminina e, por conseguinte, ao conceito proposto pelo *Imbecilitus Sexus*. Há de se considerar, também, que padre Bernardo havia percebido que o comportamento dessa heroína parecia diferente daquele apresentado por outras mulheres. Não apenas as ações, como por exemplo, salvar seu algoz da morte, mas também ao conhecimento da prática da respiração boca a boca e aos questionamentos realizados. Todas essas posturas incitaram no sacerdote a curiosidade sobre quem realmente era Branca Dias.

Todas as mulheres, principiando-se pelas crianças, tinham uma Educação diferenciada: as questões eram destinadas a cada gênero, por isso, de acordo com Freyre (1975) na obra *Casa Grande & Senzala*:

À menina, a esta negou-se tudo que de leve parecesse independência. Até levantar a voz na presença dos mais velhos. Tinha-se horror e castigava-se a beliscão a menina respondona ou saliente; adoravam-se as acanhadas; de ar humilde [...]. As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos (FREYRE, 1975, p. 421).

Subjazia a essas falas, a noção de que uma educação formal que alterasse esse padrão de comportamento exigido pelo patriarcado seria considerada uma espécie de heresia social. Logo, na Colônia, houve um índice elevado de analfabetismo, sobretudo, feminino, proporcionado, principalmente, pelo poderio masculino. Para explicar tal fenômeno, Ribeiro (2007c) afirma que

os preconceitos limitando o seu acesso ao mundo cultural trouxe-lhe muitos prejuízos culturais. A educação letrada não era necessária ao sistema colonial, nesses primórdios [...]. Para os colonizadores, a Educação das mulheres nos moldes portugueses das tradições portuguesas as restringia ao lar e ao respeito que deviam aos homens (RIBEIRO, 2007c, p. 22).

Não se pode concluir que todas as mulheres, durante o período colonial, deveriam manter-se longe da educação formal. Havia algumas que, por meio do consentimento do pai, poderiam aprender a ler e a escrever, mas, para isso, deveriam dirigir-se aos conventos, que tinham funções que, longe de serem educacionais, eram econômicas e políticas. Intrigante refletir que, mais uma vez, a igreja se torna uma empresa cujo princípio estava ligado à manutenção do poder político, religioso e social. Ainda que houvesse um contato com a educação, às mulheres cabia o estudo da religião com o intuito de defendê-las das ciladas do demônio, uma vez que elas eram mais susceptíveis ao maligno. Enquanto discorre sobre a educação feminina, Emanuel Araújo (2006) em *A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia* afirma:

Ora, ler e escrever pressupunham o mínimo de Educação formal, o que podia realizar-se em casa ou em **recolhimentos**, este último caso indicando um estilo de vida conventual, em ambiente de clausura. (...) sabemos que as mestras do recolhimento ensinavam às meninas os princípios da religião a fim de protegê-las dos **defeitos ordinários de seu sexo** (ARAÚJO, 2006, p. 50, grifos no original).

O programa de estudos destinados ao público feminino limitava os ensinamentos ao ensino da religião, principalmente, àquelas cuja destinação seria as instituições religiosas. Essas deveriam, também, aprender latim e música. Às outras, restava a aprendizagem de tarefas meramente domésticas como ler, escrever, contar, coser e bordar. Ademais, era importante que, em uma mulher, fosse despertado o instinto feminino que contribuísse na prática dos afazeres do lar e na concepção de uma mentalidade submissa.

A partir dessa breve trajetória da educação feminina no Brasil, nota-se que a mulher colonial deveria sujeitar-se à dominação masculina e, por isso, suas características eram associadas ao modelo patriarcal de submissão, de subserviência, enfim, de escravidão velada. Na concepção do patriarcado, uma mulher não precisaria ter acesso à educação para fazer o trabalho servil. Isso é aparente em *O Santo Inquérito*, pois evidencia a função que o feminino deveria exercer naquele período.

Apenas mais tarde, paulatinamente, a partir da reforma pombalina, que houve a promoção tanto do acesso à instrução, quanto da abertura e da instalação de escolas régias para o público feminino. Contudo, as obrigações destinadas ao universo masculino e feminino eram divergentes, visto que eles teriam que concluir seus estudos enquanto elas já tinham uma destinação peculiar. A esse respeito, Louro (2006) esclarece que

proclamada a República, parecia haver, ao menos no discurso oficial, a necessidade de construir uma imagem do país que afastasse seu caráter marcadamente colonial, **atrasado, inculto e primitivo**. É bem verdade que os mesmos homens e grupos sociais continuavam garantindo suas posições estratégicas nos jogos de poder da sociedade. No entanto, talvez fossem agora necessários outros dispositivos e técnicas que apresentassem as práticas sociais transformadas, ainda que muitas transformações fossem apenas aparentes (LOURO, 2006, p. 443, grifos no original).

Por volta de 1827, foram estabelecidas as escolas de primeiras letras. Estas, no entanto, foram instaladas apenas em lugares mais populosos. Ademais, elas perpetuavam os interesses do patriarcado, cujo poder ainda dominava. As poucas escolas existentes camuflavam o domínio de um grupo em detrimento da carência do outro, no entanto a mulher, as crianças e o negro estavam relegados e fadados à dominação. Ao índio era reservado o mesmo tratamento, ainda que este tivesse um acesso um pouco mais facilitado por conta da relação de confiança construída com o padre Manuel da Nóbrega. Concomitantemente, aquelas mulheres que tinham uma índole impecável eram consagradas como “mestras”. Entretanto, mesmo com tal consagração, continuariam carregando a mácula de ser um ser feminino entre os leões.

Se não era promovida uma educação que contemplasse a mulher, é preciso refletir sobre a mulher cristã-nova cuja figura é representada por Branca Dias. No judaísmo ortodoxo, a mulher era submetida a uma posição secundária. Como era proibida a existência de escolas judaicas nos trópicos, sobretudo as sinagogas, a casa passa a ser o



espaço empregado para o cumprimento dos preceitos básicos do judaísmo e torna-se o templo, em virtude de que nesse espaço seria transmitida toda a memória histórica do cristão-novo. Em sua tese de doutorado intitulada *Bento Teixeira e a “Escola de Satanás”*, Eneida Beraldi Ribeiro (2006b) afirma:

A mulher teve um papel fundamental no ensino da religião. O judaísmo propriamente dito não teve possibilidade de ser praticado de forma consciente, visto não haver livros, escolas e sinagogas. O que se deu foi a transmissão de alguns valores guardados na herança oral que eram passados principalmente pelas mulheres aos filhos, sobrinhos, netos ou vizinhos dentro do ambiente da casa, no qual a mulher era a figura principal (RIBEIRO, 2006b, p. 82-83).

Nessa perspectiva, cabia às mães a transmissão e a perpetuação de toda a cultura judaica e, para a igreja, de práticas heréticas, conforme detalha Novinsky (2008) no artigo *O papel da mulher no criptojudaísmo português*. É relevante salientar que, para o judeu, o estudo é um dever religioso, um ritual sagrado, e, por essa razão, as sinagogas tornam-se espaços onde a leitura cumpre, sobretudo, a função social. A mulher passa a representar, historicamente, um papel relevante, pois contribuía para a perpetuação da memória e da cultura judaica, mesmo de forma velada, uma vez que ela não poderia divulgar esse ensinamento. A casa passa a ser templo de aprendizagem e, assim, deveria ser vigiada pela Igreja por meio dos padres e de outros auxiliares (vizinhos e até mesmo a família).

Mesmo diante de tanta opressão, a figura histórica de Branca Dias cumpriu um papel relevante na história da educação do país. Como as mulheres eram educadas ou por religiosas, ou por preceptoras estrangeiras, essa cristã-nova foi uma das mestras que, conforme aclara Luiz Carlos Villalta (1997) no ensaio *O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura*, possuía em Olinda, em sua casa, uma escola de corte e costura destinada às filhas dos colonos. No entanto, a educação feminina era vigiada e controlada pelo pai, pelo marido e até mesmo pela Igreja.

Leitoras mais competentes eram pouco confiáveis em sua conduta moral e intelectual. Certamente, Branca Dias pôde disseminar entre suas alunas algumas ideias, sobretudo, alguns preceitos religiosos, embora soubesse que poderia ser denunciada. Contudo, ainda possuía certa aceitação, uma vez que dominava, como poucas, os afazeres domésticos. Tal destreza era vista, pelos doutrinadores, como razão suficiente

para ter acesso a suas filhas e, com isso, contribuir na formação das descendentes desses colonos. A estratégia para se evitar a propagação de comportamentos e ideias transgressoras era por meio da censura.

### **3.2 *Ideas prohibitus*: a censura no Brasil colonial**

Classificada como “Joana D’Arc nordestina” pelo crítico de teatro Macksen Luiz, Branca Dias não foi apenas a salvadora do padre, que quase teve sua vida ceifada por afogamento. Também não pode ser considerada apenas um mito histórico que, perseguida pela Inquisição, veio buscar amparo no Novo Mundo, mas, sobretudo, foi a representação da luta contra todas as estratégias de massacre em relação àqueles indivíduos considerados marginalizados. Sefardita, perseguida durante o século XVIII, viveu permeada pela lenda e pela imagem mítica, mas, essa figura emblemática foi perpetuada em forma de lendas, canções, peças teatrais e filmes, tamanha era a repercussão causada por essa cristã-nova. Além disso, é notória a simbologia representada por essa personagem: ela simboliza o feminino censurado durante o Brasil colonial.

Na peça *O Santo Inquérito* a perpetuação de eventos históricos, como a presença do Tribunal do Santo Ofício no Brasil colonial e a Ditadura Civil- Militar revela a existência de um texto literário em dois tempos, dois espaços, dois momentos envoltos por interditos, pela censura.

A palavra “censura” etimologicamente origina-se do latim *cesurae, de caedere*, que significa a “ação de cortar”, segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (2004). No entanto, esse termo não está associado apenas à pausa no interior dos versos, mas significa, em outro contexto, o controle de qualquer tipo de informação, restrição ou interdição às obras que são submetidas à análise de um determinado grupo, visando a uma regulamentação de interesse, definido por preceitos morais, religiosos e políticos. Nesse sentido, esse vocábulo está diretamente ligado a um jogo de vantagens, que intentava perpetuar o discurso de um grupo dominante.

Para definir o termo supracitado, Novinsky (2002), em *Os regimes totalitários e a censura*, utiliza as seguintes palavras: “...a mais forte arma que os regimes totalitários têm utilizado, desde a Antiguidade, para impedir a propagação de ideias que podem pôr

em dúvida a organização do poder e o seu direito sobre a sociedade” (NOVINSKY, 2002, p. 25). Com base nessa definição, percebe-se que qualquer forma de discurso (oral ou escrito) propagador de novas ideologias, gerando questionamentos, poderia ser cerceado pelos “homens do poder” os quais – para Maria Luiza Tucci Carneiro(2002a) em *Livros proibidos, ideias malditas* – avaliavam o enunciado como transgressores da ordem vigente. Portanto, a censura era um ato castrativo da criação, sobretudo, artística a fim de reprimir qualquer manifestação dessa ordem, principalmente, a dramática, em razão de ela promover a aproximação entre a ação dramática e o público.

Em períodos totalitários, é comum a presença da censura, considerando que tudo aquilo que é caracterizado por um grupo dominante como “perigoso”, como “restrito” e como influenciador de opiniões gera a interdição. Dessa forma, livros, peças teatrais, músicas, pinturas ou qualquer outra manifestação artística pode ser instrumento por onde veiculam ideologias e, por conseguinte, podem ser censuradas. Para melhor especificar o tortuoso *modus operandi* daqueles que promoviam a censura, Robert Darton (2016) – em sua obra *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura* – detalha a postura dos censores em três Estados distintos: na França dos Bourbon, na Índia (durante a ocupação britânica) e na Alemanha Oriental, com sanções arbitrárias. Trata-se de três realidades diferentes, mas com um sistema de censura que apresentava agentes do Estado detentores do “poder de controlar e reprimir todas as publicações” (DARTON, 2016, p. 277). Ademais, Darton (2016) ainda relata que

A leitura era um aspecto essencial da censura, não só no ato de checar os textos, que muitas vezes levava a uma disputa de exegeses, mas também como um aspecto do funcionamento interno do Estado, porque leituras contestadas podiam levar a lutas pelo poder, que às vezes levavam a escândalos públicos [...] Escândalos ocorriam com frequência suficiente para que as pessoas que estavam no poder calculassem constantemente os efeitos que um livro poderia causar quando chegasse ao público; fossem pessoas sofisticadas em **lemonde** ou lavradores no **mofussil** ou estudantes em Prenzlauer Berg (DARTON, 2016, p. 275, grifos no original).

O historiador trata também acerca dos efeitos causados pela leitura. Por isso, ela sempre foi uma das estratégias para a compreensão do mundo e, por conseguinte, para a legitimação de poder. Assim, leitura e poder são dois elementos que formam o pilar de qualquer Estado que visa à manutenção de sua força política. Portanto, para reprimir alguma forma de circulação de ideias, tanto o Estado quanto a Igreja foram sistemas cerceadores das concepções e da leitura. Ao criar os índices de livros proibidos, ao

destruir tantas obras queimadas, ao proibir a circulação de impressos e vetar, sobretudo, a movimentação de pensamentos, esses dois aparelhos ideológicos coibiram a liberdade de expressão.

O advento da imprensa contribuiu significativamente tanto para a instalação da censura quanto para a intensificação das medidas coercitivas contra os infratores. Em 1536, ao ser instalado o Tribunal do Santo Ofício em Lisboa, cuja jurisdição estendia-se ao Novo Mundo, inicia-se o processo de censura em Portugal e no Brasil, proibindo atos como escrever e pensar. Enquanto as ideias eram transmitidas oralmente, havia certa dificuldade na transmissão de informações. Contudo, com o estabelecimento da imprensa, tanto a Igreja quanto a Coroa tinham controle de quem propagava ideologias e, com tal atitude, conseguiam limitar o acesso à informação a grupos pequenos como, por exemplo, os conventos, por meio dos copistas e bibliotecas reais. Mesmo que houvesse um índice muito elevado de analfabetismo, os letrados poderiam corromper a atitude moral e política de outro indivíduo e, por esse motivo, era urgente que se cuidasse daquilo que o povo “lia”. Para isso, em 1540, foi instituída a Inquisição da Censura Preventiva, cuja finalidade era examinar os livros impressos, compreendidos como os grandes responsáveis pela circulação de conceitos e doutrinas.

Ademais, a primeira Constituição papal foi criada na Espanha, em 1487, com o objetivo de regularizar a censura prévia. Mais tarde, no século XVI, houve a publicação do *Index Librorum Prohibitorum*, cuja Comissão de Bispos, fora nomeada pelo Concílio de Trento (1545-1563). Essas duas ações foram relevantes e tinham a orientação dos governos católicos da Europa. O intuito era instaurar uma vigilância extrema sobre todos os segmentos – intelectuais, políticos e religiosos – a fim de salvaguardar os indivíduos contra a heresia e contra a imoralidade literária. Para “proteger” o Novo Mundo da proliferação de ideias revolucionárias, foram criados os “visitadores das naus”. Acerca disso, Novinsky (2002) elucida:

À medida que a Inquisição se consolidava, ia monopolizando seu mecanismo de controle, e comissários inquisitoriais foram colocados nos portos e nas fronteiras para vigiar todo o movimento, principalmente dos mercadores, que eram os mais perigosos e ativos importadores de ideias (NOVINSKY, 2002, p. 30).

Tamanha era a fobia dos inquisidores em relação às ideias promotoras do questionamento que foi instaurado um rigor tanto régio quanto eclesiástico para garantir

a manutenção do poder. A estratégia para o fortalecimento e para a centralização da autoridade totalitária era a uniformidade ideológica e a luta contra os dissidentes. Os livros eram o grande perigo, por isso era imperativo que se combatesse tal arma. A esse respeito, Antônio de Sousa de Macedo (1766), no compêndio sobre a criação do livro intitulado *Eva, e Ave, ou Maria Triunfante, Theatro da Erudição e Filosofia Christã*, afirma que

para grande utilidade mostrou Deos a invenção dos livros. Por elles herdamos, e participamos dos Sabios antigos as flores da Poesia, as memorias da historia, os exemplos da politica, o conhecimento da Filosofia, os remedios da Medicina, as regras da Jurisprudencia, as noticias da Mathematica, instrucçoens da Rhetorica, documentos para todas as artes, sobre tudo a Ley Divina, com a explicação, e doutrina dos Concilios, e dos Santos Padres. Se não houvera livros, o que aquelles primeiros Varones alcançarão por revelaçoes, estudo e experiencia, estivera sepultado com elles; pouco ficaria na tradição, que se corromperia com o tempo, e seria necessario ir aprendendo sempre de novo, como se o mundo começasse novamente (MACEDO, 1766, p. 127- 128).

Enquanto tece seus dizeres sobre a temática, Macedo (1766), no trecho supracitado, deslinda a relevância do livro para a formação política, moral e intelectual do indivíduo e do grupo social a que pertence. Concomitante a isso, havia, em algumas obras, a propagação de comportamentos e atitudes que violavam a normatização imposta, causando transtorno à moral da sociedade. É isso que Macedo (1766) detalha a seguir:

Mas tambem com alguns livros se offendem os bons costumes. Que excelente estylo estragou Petronio! fez-se arbitro das açoes de hum Imperador lascivo: com engenho digno de Scipião escreveo cousas dignas de Nero. Não cheguemos com mais escandalo a exemplificar em modernos. Quantos livros ociosos, quantos infamatorios, quantos hereticos tem semeado os mayores males! forão necessarios expurgatorios, e fazer catalogo dos prohibidos, porque sendo os livros instrumentos de ensinar virtudes, se tirão delles muitos vicios (MACEDO, 1766, p. 128).

Escritos denominados por Villalta (2005), no ensaio *Censura e prosa de ficção*: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar?, como “libertinos” ou “licenciosos” eram classificados como interditos, uma vez que a temática tratada poderia influenciar negativamente as normas instituídas pelo cristianismo, aumentando a periculosidade do livro por meio da incitação à transposição da obra para a vida real. Sobre a leitura do romance, por exemplo, Villalta (2005) revela que os censores:

(...) reprovavam boa parte dos romances, avaliando os prejuízos que trariam para a boa instrução e a edificação moral dos leitores, tendo alguns dos mesmos juízes incursionados igualmente pela análise do estilo, da imaginação e da efabulação observados nas obras. Rejeitavam o *romance*, em alguns casos, por avaliarem-no como diversão pouco séria. No século XVIII, na verdade, disseminou-se uma apreensão do romance como forma de divertimento vil, que não continha informações que tivessem algum potencial instrutivo ou edificante, nem estilo enquadrável nas Belas Letras (VILLALTA, 2005, p. 278).

Não só o romance foi um gênero literário “rejeitado” pelos censores, que o avaliavam como perigoso, pois provocava nos leitores a perversão, mas qualquer manifestação artística – teatro, poesia e até mesmo panfletos distribuídos – que enfraquecesse os valores morais e alterasse a percepção de mundo imposta pelos homens do poder deveria ser coibida.

A determinação do Concílio de Trento em relação aos livros foi bastante severa, visto que autorizava apenas a publicação de obras de caráter religioso que tivessem passado por uma meticulosa avaliação e estabelecia punição aos transgressores da regulamentação proposta pelo Concílio, bem como penalizações aos indivíduos que possuíssem ou lessem tais obras heréticas. Todas essas normatizações eram realizadas para que houvesse o controle das práticas de leitura durante o período colonial.

Durante o século XVI, foram instituídos vários Índexes, que serviam para moralizar as leituras praticadas por portugueses e por colonos. Além da Bíblia em linguagem vernácula, o Índex de 1551 interditou *Decameron* (1348), de Bocaccio e alguns Autos de Gil Vicente. Em 1561, foi a vez de encarcerar a obra *Eufrosina* (1555), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, peça lida por Branca Dias. Em 1564, foram proibidos alguns tratados impressos além de *Rópica Pnefma* (1532), de João de Barros. Além desses escritos, em 1581, Fernando de Rojas teve a obra *Celestina* (1499) interditada em toda a construção e em 1584, *Os Lusíadas* (1556), de Camões, também se deparou com as agruras dos inquisidores que advertiram aos leitores sobre a presença de deuses falsos e distintos do Deus verdadeiro e, por essa razão, algumas passagens foram substituídas. *Don Quijote* (1605) também foi censurado pelo edital em 1624, assim como comédias de Lope de Vega e obras de Petrarca. Sobre o Índex de 1624, Villalta (2002), em *Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial*, reforça:

Nesse mesmo Índice de 1624, o medo do protestantismo conduziu a Inquisição a proibir os livros em hebraico, alemão, flamengo e inglês, tidos – mesmo os não arrolados no Índice – como perigosos, e a recomendar cautela com os franceses, fechando com isso as portas de Portugal para o contato com o Além-Pireneus. O Índice de 1624 foi o último publicado em Portugal até as reformas pombalinas (VILLALTA, 2002, p. 52).

Enquanto isso, na Colônia, as mesmas perseguições aconteciam de forma bastante intransigente: todas as impressões que acontecessem deveriam passar por autorização do Santo Ofício. Assim, a gráfica aberta por Antônio Isidoro da Fonseca (1746) foi fechada por ordem da Coroa em 1747. No entanto, em discordância com a prática jesuítica cujo fanatismo conduziu Portugal à involução em relação aos países europeus, surge a Real Mesa Censória com a finalidade de defender os interesses reais. Sendo assim, novas regras de conduta, agora sob orientação régia, originaram-se a fim de regular o comportamento dos intelectuais, até mesmo da Igreja, naquela época. Villalta (2002) aponta dezesseis orientações usadas pela Real Mesa Censória para avaliar as obras classificadas como proibidas:

...(1) de autoria de ateus, que combatesse **nossa Santa Religião**; (2) de autores protestantes contrários à fé católica; e (3) que negassem a obediência ao papa; (4) ensinar feitiçaria, quiromancia, magia, astrologia; e (5) apoiar a superstição ou o fanatismo por detrás de um aparente zelo religioso; (6) conter obscenidades que corrompessem os costumes e a moral do país; e (7) ser inflamatório e trazer sátiras que atacassem diretamente as pessoas, ultrapassando os limites da decência; (8) defender que o soberano tudo pode contra o bem comum do vassalo; (9) utilizar a Bíblia em sentido diverso do empregado pela Igreja; (10) misturar, sem discernimento, os artigos dogmáticos da fé com pontos que fossem da mera disciplina; (14) ser de autoria dos **Perversos Filósofos destes últimos tempos**; (15) proibia todos os livros publicados anonimamente na Holanda e na Suíça que versassem sobre a separação entre o Sacerdócio e o Império; (16) ser de autoria dos jesuítas, fundamentando suas conclusões na **autoridade extrínseca da razão particular** (VILLALTA, 2002, p. 57-59, grifos no original).

Sendo assim, à Real Mesa Censória caberia investigar, sob a autoridade régia, tanto a circulação de livros no Reino quanto a entrada de compêndios na Colônia. Conforme analisa Leila Mezan Algranti (2002) em *Política, religião e moralidade: a censura dos livros no Brasil de D. João VI (1808-1821)*: “...nenhum material impresso poderia ser despachado para o Brasil sem antes ser submetido ao juízo dos censores régios” (ALGRANTI, 2002, p. 94). É válido analisar que não houve uma preocupação em deter o poder que transitava entre o domínio da Igreja e a supremacia da Coroa, demonstrando a força dessas duas autoridades. Todas as interdições relativas aos livros

operavam para a manutenção da dominação desses dois aparelhos ideológicos. Essa disputa de poderes conduziu à criação, durante o reinado de Dona Maria I, da Real Comissão Geral que, mais tarde, por meio da bula *Romanorum Pontificum*, devolve à Igreja o direito de censurar os livros, autorizando o bispo inquisidor-geral a executar contra aqueles que “comprassem, vendessem, lessem ou possuíssem **livros perniciosos à ‘Santa Fé’**” (VILLALTA, 2002, p. 61, grifos no original). No Brasil, do governo joanino, o procedimento censório era semelhante, com poucas alterações, ao que acontecia no período pombalino, cabendo a D. João nortear todo o sistema de censura inspirado nos poderes absolutistas.

Diferentemente do que era proposto, percebia-se que a censura resumia-se no fato de que algumas pessoas poderiam ter acesso aos livros, considerando, por exemplo, sua profissão e sua idade. Mesmo que fosse um problema a leitura de algumas obras, houve – no período pombalino – uma censura seletiva. A esse respeito, Algranti (2002) esclarece que os indivíduos requeriam ao rei licença para lerem ou possuírem obras interditas, “respaldando seus pedidos na própria lei e em justificativas de caráter profissional (alegando serem educadores, clérigos, advogados, etc) ou simplesmente apoiados em questão de honra e estima enfatizando a posição social de que desfrutavam” (ALGRANTI, 2002, p. 107). Por essa razão, já nessa época, os livros eram privilégio de poucos, e cumpriam a função de corroborar o interesse régio e eclesiástico.

Em Gomes (2009), na peça *O Santo Inquérito*, evidencia-se uma exemplificação desse aspecto. Augusto Coutinho, noivo de Branca Dias, é advogado e estudou em Lisboa:

**Simão:** Está noiva. Augusto Coutinho, seu noivo, é também católico. Estudou na Europa.

**Padre:** Em Lisboa.

**Simão:** É muito inteligente e muito preparado. Conhece leis a fundo.

**Padre:** Conhece as leis dos homens, que não se podem sobrepor às leis de Deus. Mas ele pensa que sim.

**Simão:** Ele pensa?

**Padre:** Soube de certas atitudes de rebeldia desse rapaz.

**Simão:** Coisas da juventude. Quem nunca foi rebelde nunca foi jovem (GOMES, 2009, p. 54).

O diálogo supracitado serve para aclarar alguns fatos sobre a época: a educação dos abastados da Colônia (Augusto Coutinho era filho de um senhor de engenho) era concluída na Europa e a concepção de que as leis de Deus eram superiores a qualquer



outra regulamentação estava, também, evidente. Como a educação poderia induzir os jovens a comportamentos subversivos, era fundamental que a Igreja intermediasse e interferisse em toda e qualquer atitude que fosse contrária aos ideais propostos por ela. A conversa travada entre o padre e Simão Dias ainda continua, conforme se lê em Gomes (2009):

**Padre:** Preocupa-me a influência que ele exerce sobre Branca.

**Simão:** É natural. Ela o adora.

**Padre:** O senhor disse a frase exata: ela o adora (GOMES, 2009, p. 55).

Além de Augusto ter, durante a juventude, um comportamento rebelde, é adorado por sua noiva. O verbo “adorar” faz parte do campo lexical religioso. Esse termo origina-se do latim *adorare* e significa, conforme o Dicionário Aurélio (1995) “1. Cultuar; render ou prestar culto a; idolatrar uma divindade. 2. Reverenciar; demonstrar excesso de admiração por. 3. Apaixonar-se; gostar de maneira exagerada”. Dessa forma, padre Bernardo compreende a adoração que Branca Dias possuía pelo noivo e, por isso, demonstra preocupação, uma vez que Augusto tinha um passado de rebeldia que poderia influenciar o comportamento da protagonista. Ainda no primeiro ato da peça *O Santo Inquérito*, quando os visitantes encontram livros proibidos na casa de Branca Dias, há a confirmação de que ela fora persuadida pelo noivo: “**Branca:** Foi meu noivo quem me trouxe de Lisboa. Vejam que tem uma dedicatória dele para mim (GOMES, 2009, p. 82). No entanto, para a protagonista não havia mal algum em ler tais obras.

A censura contribuiu não só para o atraso no desenvolvimento do Reino, mas também da Colônia. As fiscalizações ocorridas, o distanciamento em relação à divulgação das ideias e a dificuldade do contato com os livros promoveriam um retardo, um retrocesso no progresso político, social e econômico do país. Como os livros só poderiam ser liberados por meio da ordem do Desembargo do Paço (privilegiando a vontade monárquica), não havia uma organização efetiva para a liberação de obras na alfândega, o que gerava uma morosidade no processo. Acerca dessa tardança, Algranti (2002) acrescenta:

Além do fato de que o funcionamento da censura no Brasil era algo novo, tanto para os colonos, como para os estrangeiros envolvidos nas remessas de livros, há que se levar em conta que a transferência dos órgãos burocráticos para o Rio de Janeiro deve ter contribuído para tal situação, causando muita confusão nos primeiros tempos. Até então, as licenças eram concedidas em Lisboa, e o fechamento dos portos a outras nações possivelmente favoreceu o controle da circulação na Colônia (ALGRANTI, 2002, p. 100).

Muitos outros obstáculos eram enfrentados pelos censores, uma vez que desconheciam todas as obras interditas, já que era tamanha a variedade de títulos e a presença de trechos de outras obras, como se fossem coletâneas, consideradas heréticas. Faltavam parâmetros aos censores, pois eles não tinham acesso ao Índice de obras proibidas e nem mesmo aos editais que interditavam a circulação de livros. Por isso, muitas desavenças e desconfianças foram desencadeadas, promovendo a disputa entre os homens do poder.

Por vezes, os censores classificavam algumas obras como imorais, obscenas, ímpias ou promotoras de blasfêmias. Todos os livros que, em sua compreensão global, interferissem na regulamentação da igreja e do monarca, ainda que não tivessem como unidade temática a religião, estariam fadados à interdição. O intuito era assumir o controle tanto da moral pública quanto da moral individual. Acerca desse cerceamento, Algranti (2002) esclarece que “A religião permeava fortemente a vida dos indivíduos e era natural que estivesse presente em suas reflexões, mesmo quando o tema parecia alheio a ela” (ALGRANTI, 2002, p. 114).

As estratégias usadas para conhecer intimamente as pessoas e, por conseguinte, conduzir sua moral individual é um aspecto intrigante presente na peça de Dias Gomes. Durante o período colonial, a Igreja se fazia presente na vida dos cristãos por meio das exigências na participação da missa, por meio das confissões constantes e por meio do acompanhamento aos fiéis (SOUZA, 1987; VAINFAS, 1997). Isso contribuía para que se descobrissem as práticas heréticas. Esse é um dos motivos que leva o padre Bernardo, na peça *O Santo Inquérito*, a ser o confessor de Branca Dias. A outra razão é o desejo que esse sacerdote nutre pela filha de Simão Dias, sobretudo, o toque nos lábios dela, ao realizar a respiração boca a boca, estimulava no clérigo os sinais de volúpia. A aproximação entre esses protagonistas, destacada em Gomes (2009), seria eficaz para a constatação da heresia. Após a visita ao colégio, a personagem questiona:

**Branca:** Foi para isso que me trouxe aqui?

**Padre:** Não. Queria que você conhecesse o colégio. Mas queria, principalmente, conhecê-la mais a fundo.

**Branca:** Já lhe fiz minha confissão, já que me conhece tanto quanto eu mesma. Mais até, porque lhe disse coisas que a mim mesma não teria coragem de dizer (GOMES, 2009, p. 45).

Branca Dias se desnuda diante da confissão e revela ao padre o seu mais íntimo pensamento. Após receber o sacramento confessional, alcança a garantia da salvação, conforme se lê em *O Santo Inquérito*: “**Padre**: Sei e estou tranquilo agora, porque poderei protegê-la e salvá-la” (GOMES, 2009, p. 45). Entretanto, a filha de Simão Dias sente-se incomodada com a situação e novamente questiona: “**Branca**: Salvar-me?” (GOMES, 2009, p. 46). A partir desse episódio, pode-se notar que a noiva de Augusto apresenta características incomuns às mulheres da época: o questionamento. Isso é revelado ao longo de vários diálogos travados na peça, principalmente, quando a protagonista – no segundo ato – é inquirida pelos representantes do Santo Ofício.

Conforme já apontado, a censura contribuiu negativamente para o progresso intelectual de muitos países, no entanto, muitas pessoas conseguiram enganá-la. A esse respeito, Eduardo Frieiro (1981) na obra *O Diabo na livraria do cônego* esclarece que, mesmo havendo o interdito, muitas ideias circulavam não só na Colônia, mas também em outros lugares e tempos, uma vez que existiram (e talvez ainda existam) autoridades criadoras de óbices à circulação de escritos questionadores da ordem. No entanto, ainda que essa proibição fosse efetiva, não houve o total impedimento de que esses livros fossem lidos e muito lidos.

Assim que o *Index Librorum Prohibitorum* foi criado, muitos livros passaram a ser restritos e, por isso, foram queimados. No entanto, essa estratégia não se mostrou um aparato eficaz para os ideais da igreja, visto que as obras interditas eram lidas por alguns eruditos, que, em sua grande maioria, foram considerados desobedientes. A filha de Simão Dias representava a desobediência aos valores impostos por períodos ditatoriais, em razão de que a peça é uma alegoria tanto em relação ao Brasil Colonial quanto à Ditadura Civil-Militar.

A história do processo de colonização comprova o resultado da censura: uma constância não só no controle das ações, mas também no que se refere às ideias. A Igreja e o Estado absolutistas foram os maiores produtores e perpetuadores do desenvolvimento repressor retardando toda e qualquer forma de pensamento, conduzindo o indivíduo a um tempo de culpas, de restrições em todas as dimensões humanas, políticas, sociais e de anulação do pensar em detrimento do poder de um grupo seletivo. Nesse contexto, a mulher ainda permaneceria um ser sem voz social ativa.

Por isso, Branca Dias é conduzida à morte, o que anula não só a protagonista, mas também suas ideias consideradas subversivas.

### 3.3 Branca Dias: uma leitora no banco dos réus

O termo “mulher” – de acordo com o Dicionário Escolar-Latino (1962) – origina-se do latim *mulier*, *mulieres* e é designado como um vocábulo genérico referente ao substantivo “mulher”. A raiz da palavra latina *mollior*, superlativo de *mollis*, refere-se ao vocábulo latino “mole”. Como segunda acepção, esse termo é definido como esposa, em oposição à virgem e como símbolo de fraqueza, e da timidez, além de remeter à injúria. Nesse perspectiva, a etimologia do termo carrega um conceito pejorativo em relação ao sujeito que o recebe, ou seja, esse ser está associado à moleza, à inconsistência, à fragilidade. As discussões que envolvem esse grupo social são duradouras e, mesmo diante de tantos avanços, ainda não houve mudanças significativas que minimizem tamanhas atrocidades vividas pelo que Simone Beauvoir (2000), na obra *Segundo sexo: fatos e mitos*, chama de o “Outro”. Este pronome indefinido foi empregado, já que há uma relação de subordinação entre a mulher, um vassalo que não se reivindica como sujeito social e o homem, suserano, encarregado de explicar a existência da mulher. Nas palavras da referida autora:

Dizer que a mulher era o **Outro** equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante; era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens (BEAUVOIR, 2000, p. 91, grifo do autor)

A inexistência da semelhança entre homens e mulheres fica em evidência desde o processo da criação. Heinrich Kramer e James Sprenger (1997), em *Malleus Maleficarum*, defendem que a mulher é mais carnal e, por isso, pode-se afirmar que teria havido falhas na sua formação, “por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela de peito cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem” (KRAMER; SPRENGER, 1997, p. 116). O homem, ao contrário, foi criado pela inspiração divina e, por isso, está associado, conforme defende R. Howard Bloch (1995) – na obra *Misoginia Medieval e a invenção do Amor Romântico Ocidental*

– “ao espírito, ou alma, formado diretamente por Deus, partilhando sua divindade, enquanto assume-se que a mulher partilha o corpo, sendo a encarnação na matéria a marca por definição da condição decaída da humanidade” (BLOCH, 1995, p. 36). Essas premissas acompanharam a evolução da humanidade e reforçaram ainda mais a condição de submissão a que o Outro foi subordinado.

Sob esse prisma, à mulher, ao longo da história, foram designados predicativos que a reduziram a inferioridade em contraposição à superioridade masculina. Esse aspecto é tanto verificado por meio das características fisiológicas quanto por intermédio de questões psicológicas. Dessa forma, ainda persiste a ideia de que há uma fraqueza feminina que a impede de ser corpo constituinte e fundamental do homem. Essa noção, segundo Beauvoir (2000), é infundada visto que a "...‘fraqueza’ só se revela como tal à luz dos fins que o homem se propõe, dos instrumentos de que dispõe, das leis que se impõe”(BEAUVOIR, 2000, p. 55). Esse discurso contribuiu a fim de que no feminino não reverberasse o desejo de mudança, mas de passividade em relação ao domínio da sociedade patriarcal. A mulher, assim, era concebida pela cultura machista como algo misterioso e incognoscível e, por conseguinte, precisava ser dominada.

Ainda sobre os predicados que a sociedade confere à mulher, não só no que se refere ao termo propriamente dito (como é relatado no dicionário), mas ao comportamento feminino, no ensaio *O século XVIII e a construção da imagem materna*, Sílvia Alexim Nunes(2000) aponta que

as mulheres seriam, portanto, consideradas como “mal maléfico”, tidas como crédulas, faladoras, coléricas, vingativas, de vontade e memória fracas, dissimuladas, vaidosas, de pouca inteligência, avarentas, invejosas, difamadoras, vorazes, inconstantes, mentirosas, bebedoras, tagarelas, insaciáveis, prestando-se a todas as torpezas sexuais. A mulher se constituiria uma criatura que causa medo, na medida em que sua aliança original com a serpente fez dela, para sempre, a depositária do mal (NUNES, 2000, p. 24).

A palavra que define a mulher – de acordo com a cultura machista – é mistério, por isso houve, por anos, o desejo de dominá-la. Mesmo diante de tantos adjetivos, surgiram o questionamento e a tomada de consciência de que o ser feminino não pressupõe submissão, mas buscar pelos mesmos direitos e, sobretudo, legitimá-los a partir da visibilidade de que ela é um sujeito tão importante na engrenagem social quanto o homem e, assim, deveria contestar seu lugar na sociedade.

Os estudos, no que se refere às questões de gênero, contribuíram de forma significativa para que a mulher (re) pensasse o seu papel social e político de que foi historicamente segregada. Não é porque o homem é biologicamente considerado mais forte, que a mulher deve ser relegada ao plano da inferioridade. Por isso, tratar das questões que envolvem a mulher é, conforme analisa Judith Butler (2003) na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, compreender os regimes de poder/discurso, como a heterossexualidade compulsória e o falocentrismo, a que o feminino foi submetido e, sobretudo, questionar esses estatutos. Essa filósofa judia defende que

para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada (BUTLER, 2003, p. 18).

A função da representação é, conforme aponta Butler (2003), fundamental para a construção da identidade feminina e de sua emancipação. Em *O Santo Inquérito*, infere-se acerca da necessidade de se pensar as questões que envolvem o feminino: Branca Dias é a representação de uma mulher/leitora, questionadora de seu papel social e político, uma vez que vislumbra a emancipação e a luta contra as manifestações misóginas a que a mulher foi reduzida, além de afirmar a sua identidade. Essa protagonista instiga, no leitor/espectador, a necessidade de se pensar acerca da visibilidade que a mulher pôde adquirir, ao longo da história da humanidade, além de questionar as manifestações discriminatórias em relação às questões de gênero.

Contudo, Branca Dias não representa apenas uma identidade feminina, mas também um grupo social, um povo: o judeu. À mulher judia cabe a manutenção da tradição judaica no lar, a fim de garanti-la e perpetuá-la. Sendo assim, sua função é fundamental para assegurar a memória histórica por meio das celebrações das datas importantes e dos valores transferidos de geração a geração. A filha de Simão Dias é acompanhada por dois predicativos: além de ser mulher, é uma cristã-nova, ou seja, representante da cultura judaica. Essas duas qualidades reforçam ainda mais o fato de ela ser enquadrada na categoria de Outro: além de ser mulher, mantinha uma identidade

judaica, por conseguinte, não pertencia ao status de semelhante, não partilhava de um mesmo pensamento, sendo assim, estava destinada à segregação, aos guetos sociais.

Sobre Branca Dias, Arnaldo Niskier (2006) – em *Branca Dias: o martírio* – descreve o que seria o sacrifício dessa personagem:

Soavam às seis da tarde do dia 20 de março de 1761, em Lisboa. O sol já se pusera, mas a noite era feericamente iluminada pelos clarões de uma imensa fogueira. No meio das labaredas, com braços e pernas atados a um grosso tronco fincado na vertical, ardia Branca Dias, acusada de heresia e condenada a perecer no fogo. Sua beleza pálida era realçada pelo sambenito de baeta vermelha que envolvia o seu corpo – o hábito em forma de saco enfiado pela cabeça dos condenados do Tribunal do Santo Ofício. O cheiro de carne humana queimada enchia o ar e excitava, com seu aroma sinistro, as narinas de uma pequena multidão, reunida em praça pública, para assistir a mais um auto-de-fé encenado pelo todo poderoso da Inquisição portuguesa (NISKIER, 2006, p. 3).

O julgamento de Branca Dias promove uma inquietação acerca do motivo pelo qual essa protagonista foi inquirida: a leitura. Algumas figuras emblemáticas foram perseguidas como ocorreu com Galileu Galilei cuja obra *Diálogo sobre os dois principais sistemas do mundo – o ptolomaico e o copernicano* (1632) foi incluída, durante o século XVII, no Índice dos livros proibidos pela igreja. No entanto, esse físico não fora condenado à morte na fogueira, uma vez que, como homem, representava os mesmos ideais patriarcais que seus semelhantes além de ter o reconhecimento devido a sua sexualidade. Mesma sorte não obteve a filha de Simão Dias, visto que transgredira a legislação tanto régia quanto eclesiástica, além do fato de ser mulher e, por isso, tinha, conforme apregoavam, a tendência de subverter os conceitos daquilo que lia, já que era desprovida de inteligência.

As sociedades patriarcais, mesmo em meio a discrepâncias, estão ligadas por normatizações que regem esse tipo de relação. Segundo Pierre Bourdieu (2014), em *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*, a legislação masculina dispensa qualquer tipo de justificativa, ou seja, “...a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”. Bourdieu (2014) ainda acrescenta:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do

espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres [...]; é a estrutura do tempo (BOURDIEU, 2014, p. 24).

Os conceitos de organização social, as teorias envoltas na diferenciação entre a anatomia masculina e a feminina e a primazia concedida ao homem corroboraram a perpetuação da noção de supremacia e dominação masculina por meio da violência simbólica a que Bourdieu (2014) faz alusão. Por isso, Branca Dias, como representação do feminino, sofre todas as formas de violência, uma vez que, por ser mulher, reforça a adesão do dominado em relação ao dominante e, por ter descendência judaica, sofre com a perseguição. No entanto, ao tomar consciência de que prefere a morte a abdicar de suas ideias, altera o curso de sua história, assim como a “categoria” a que pertence: é leitora, dotada de inteligência, capaz de enfrentar os ideais patriarcais em detrimento de sua crença e de sua ideologia.

Novinsky (2002, p. 31) ressalta a premissa de que “A *intelligentsia* é sempre uma ameaça”. Muitos indivíduos, mesmo sofrendo com as perseguições e com a censura, possuíam uma inquietação da consciência e, para amenizá-la, buscavam no livro, na prática da leitura, estratégias para racionalizar os problemas sociais e políticos de uma determinada época. Independentemente da temporalidade em que esteja inserida a questão, nota-se que a representação de Branca Dias reacende a discussão de que ainda há indivíduos que são julgados por questionar a ordem vigente, já que provocam um transtorno aos homens do poder.

Branca Dias é, então, conduzida ao banco dos réus porque lia e, sobretudo, porque a partir das leituras realizadas, questionava, entendia as normas e, por isso, legitimava poder. O problema é que a mulher durante o período colonial – sobretudo os séculos XVI e XVII – não tinha acesso à educação, muito menos a livros, o que acirrava o índice de desigualdade entre os gêneros. A respeito do restrito processo de alfabetização feminino, John Luccock (1975) elucida, em *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil* que

estava assentado que o saber ler para elas não deveria ir além do livro de rezas, pois que isso lhes seria útil, nem tão pouco se desejava que escrevessem a fim de que não fizessem, como sabiamente se observava um mau uso dessa arte (LUCCOCK, 1975, p. 75).



Na esteira do que postula Luccock (1975), anos depois, Jean Baptiste Debret (1989), na obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, ratifica essas informações revelando como era essa questão entre os anos 1819 e 1831. Nas palavras do autor:

Desde a chegada da Corte ao Brasil tudo se preparara, mas nada de positivo se fizera em prol da Educação das jovens brasileiras. Esta, em 1815, se restringia, como antigamente, a recitar preces de cor e a calcular de memória sem saber escrever nem fazer as operações. Somente o trabalho de agulha ocupava seus lazes (DEBRET, 1989, p. 21).

Há uma demora na preocupação com a aprendizagem das mulheres, dado o período em que os fatos acontecem. Intrigante a revelação desse pintor: mais uma vez a Igreja permeia as relações sociais, visto que à mulher cabia uma aprendizagem extremamente restrita, voltada às orações enquanto ao homem competia ser o protetor dessas leitoras e orientá-las no que deveria ser lido. De acordo com Maria Helena Werneck (1985) – em sua dissertação intitulada *Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar* – somente o homem possuía a capacidade de fazer um julgamento exigente sobre o que lia. O espaço para a realização da leitura masculina era o gabinete de trabalho onde a mulher ficava impedida de entrar, ou seja, não havia privacidade para se ler e escrever no interior do lar. Sobre esse assunto, Josimare Francisco dos Santos (2010), no ensaio: *As narrativas machadianas e a formação do leitorado feminino: as cenas de leitura em ‘Helena’, ‘Iaiá Garcia’, ‘A mão e a luva’ e a interação entre texto e leitor*, acrescenta:

Os homens em geral liam em voz alta para um grupo de senhoras, enquanto elas o faziam no silêncio do quarto ou sentadas perto de uma janela. As leituras, quando realizadas em voz alta pelas mulheres, tinham o intuito de estreitar a intimidade entre os membros da família. Quando faziam a leitura silenciosa, as mulheres eram sempre supervisionadas pelos homens da casa, que escolhiam antecipadamente os romances considerados “ideais” e voltados ao público feminino, pois a prática da leitura silenciosa feminina não era vista com bons olhos pelos homens. Com a imaginação exaltada e excitada pelas paixões mundanas, a mulher negligenciaria seus deveres domésticos, preferindo o mundo da fantasia (SANTOS, 2010, p. 195).

A inexistência da imprensa no Brasil dificultou a disseminação da prática da leitura nos trópicos até 1808. A partir do século XIX, havia uma distinção entre a leitura destinada aos homens e às mulheres. Atravessava, no entanto, o hábito de leitura para ambos os gêneros a noção de dominação. Dito de outra forma, às mulheres, nesse

período, cabia a leitura dos folhetins, a fim de reforçar as ideias impostas pela sociedade burguesa. Segundo Lajolo e Zilberman (1999), em *A formação da leitura no Brasil*, “Os livros revelam diferentes imagens do poder, desde o político ao policial passando pelo literário” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p. 56). Sendo assim, como forma de doutrinar as mulheres, surge o papel da leitora, que, nas palavras dessas pesquisadoras, configura-se como:

Personagem privilegiada da história da literatura, nem sempre, contudo, levada em conta, a leitora entrou em cena há muito tempo. Sua presença e participação se fizeram notar a partir do surgimento da imprensa e do fortalecimento da escola, o que lhe conferiu a condição de sujeito diferenciado, marcado pela identidade de gênero (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p. 236).

Mesmo com o surgimento dessa “nova” personagem, a relação com os livros ainda permaneceria vaga. Sob a tutela dos homens, uma vez que eles é que discutiam o que poderia e deveria ser lido, as leitoras não possuíam liberdade para escolher as leituras que fariam. Os textos com que mantinham contato eram insossos, moralistas, cheios de banalidades sentimentais e de frases feitas reinando o tom de condescendência e proteção à “pobre” inteligência feminina. Não obstante, ao mesmo tempo em que a Educação da mulher era vital para consolidar a revolução burguesa, poderia acarretar riscos, “...corporificados nos livros lidos, na cultura adquirida, na igualdade, que se esboçava” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1999, p. 238). Por isso, os gêneros literários de caráter duvidoso e as preferências por textos considerados deletérios, viciosos e danosos à construção da identidade feminina e que poderia afastar essas leitoras dos afazeres domésticos eram censurados. A cultura da mulher era, enfim, medíocre uma vez que ela não tinha acesso à **grande literatura**<sup>14</sup>.

Branca Dias representa outro público: o de leitores que transgrediam as leis impostas pela sociedade patriarcal e, por isso, tinha acesso à “grande literatura”, lia as obras censuradas, de modo que subvertesse a ideia imposta pela sociedade patriarcal de que o público de saias deveria ser iletrado. A filha de Simão Dias faz parte de um grupo para o qual a função do livro, da leitura e da alta cultura é marcada por um novo sentido, ainda que, para isso, arriscassem a própria vida. Dessa forma, a compreensão da época

---

14 Concebo a expressão **grande literatura** com base em Lajolo e Zilberman (1999) e em José Veríssimo (1890) para os quais se trata de uma alusão às obras que provocaram no indivíduo questionamentos acerca da realidade.

era que dar à mulher a oportunidade de adquirir o conhecimento – durante o período colonial – era perigoso, pois ela teria a posse do poder.

Ensejando uma melhor compreensão dessa questão, o termo “conhecimento” está associado tanto ao verbo “saber”, do latim *sapere*, ou seja, “conhecer, saber, sentir gosto”, quanto ao verbo *cognoscere*: *com*, “junto” acrescido de *gnoscere*, “obter conhecimento, chegar a saber”. Esses vocábulos referem-se à capacidade de se saber algo. Unidos aos termos *inter*, “entre” e *legere*, “escolher, separar o que interessa, ler” – *intelligere* – promovem a noção de que o indivíduo possui a habilidade de analisar, avaliar e questionar as instituições. Branca Dias simboliza a perpetuação da existência de Prometeu, de Pandora, de Eva, isto é, de muitas figuras transgressoras da ordem corrente e, por conseguinte, desejosos por obter o saber, seja por simples curiosidade, seja com a finalidade de desmistificar um conhecimento ao qual apenas poucas mulheres tinham acesso. O que une todas essas figuras é o alcance dado ao conhecimento proibido: ele excede os limites da condição humana e instiga o desejo de aspirar ao divino.

Tendo aclarado a visão que era apregoada sobre a leitura, para avançar, Branca Dias constitui-se uma ameaça ao poderio patriarcal. Ao ler, adquiriria conhecimento suficiente para deixar a sua condição de submissão e tornar-se divina, em razão de que apenas os homens, “deuses”, estavam aptos à aquisição do saber. Essa protagonista não quer perpetuar as tarefas destinadas a Sísifo, ou seja, seguir uma rotina diária, eternizar a ideia de fragilidade intelectual a que foi exposta a figura feminina, reforçar um arquétipo. Por isso, ao carregar sua pedra do sopé da montanha ao cume transporta um rochedo que é motivador para que a noiva de Augusto Coutinho lute em prol de outras mulheres, de outros grupos sociais. Por ter consciência, sobretudo, política e social, é que Branca Dias não esmorece diante dos seus ideais e prefere se entregar à morte a abjurar de suas crenças.

A protagonista de *O Santo Inquérito* não representava a leitora que endossava a tábua dos valores da sociedade patriarcal do início do processo de colonização, muito menos um leitor desavisado e preocupado apenas com a preservação e manutenção do círculo doméstico, isto é, alienado do início do século XIX, mas uma figura que possuía uma visão questionadora, autossuficiente e dominadora, enfim, Branca Dias mostrava-se capaz de discutir com o sexo oposto sobre as variadas questões que fossem

convenientes a seus ideais, além de desafiar o outro e impor sobre ele sua vontade, alargando com isso as fronteiras da representação e manifestando o caráter emancipatório da leitura. Em Gomes (2009), observa-se um pouco desse caráter de liberdade:

Muda a luz. Surge o Visitador no plano superior. O Padre e Branca ficam no plano inferior. Entram também o Notário e quatro padres, que se colocam nas laterais, enquanto o Guarda surge e permanece ao fundo.

**Visitador:** Ajoelhe-se.

**Branca:** Ajoelhar-me diante de vós? Com ambos os joelhos?

**Visitador:** Sim, com ambos os joelhos.

**Branca:** Perdão, mas não posso fazer isso.

**Visitador:** Por que não?

**Branca:** Porque ninguém deve ajoelhar-se diante de uma criatura humana.

**Notário:** E essa agora! Perdeu a cabeça? Não vê que está diante do visitador do Santo Ofício, representante do inquisidor-mor?

**Padre:** Um momento, senhores. Ela talvez tenha motivos que devamos considerar. (Dirige-se a Branca com brandura.) Por que diz isso?

**Branca:** Foi o que aprendi na doutrina cristã: somente diante de Deus devemos nos ajoelhar com ambos os joelhos.

**Padre:** Na verdade, ela tem razão. Dos três cultos — a latria, hiperdulia e dulia — deve-se dar somente a Deus o culto da latria, no que se compreende ajoelhar com ambos os joelhos.

**Branca:** Sempre soube que era pecado!

**Visitador:** Aqui se trata de um costume do Tribunal. O réu deve estar de joelhos quando é examinado sobre a doutrina e também quando é lida a sentença.

**Branca:** Mas se foi nessa mesma doutrina que aprendi que não devo ajoelhar-me...

**Visitador:** (Impacienta-se.) Bem, vamos abrir uma exceção. Pode ficar de pé (GOMES, 2009, p. 94-96).

Esse episódio da peça revela a postura autônoma da filha de Simão Dias. O problema na realização da leitura de obras interditas articula-se à noção de que a imaginação fosse tão instigada que provocasse na leitora um desejo pelo oculto, ou seja, pelas experiências que afastassem o homem, nesse caso mais especificamente a mulher, da orientação divina promovida pela sociedade patriarcal.

A filha de Simão Dias é inquerida, é julgada e condenada à morte na fogueira. A imagem de uma leitora no banco dos réus é bastante cara para a peça *O Santo Inquérito*, visto que essa protagonista representa em temporalidades históricas distintas – no tempo do enunciado e no tempo da enunciação – não apenas um feminino subjugado pelos homens de poder, mas também a legitimação, a emancipação de uma ameaça a toda e qualquer manifestação contra ideologias absolutistas cuja intenção, segundo Robert

Bonfil<sup>15</sup> (2002), era “manter firme o controle sobre a sociedade através da vigilância das leituras, fonte potencial de desequilíbrio” (BONFIL, 2002, p. 189).

“Mas o que significa ler nas sociedades tradicionais?”, questiona Roger Chartier (2011) no ensaio *Do livro à leitura*. Em sociedades como as judaicas, a leitura corresponde a um ritual, por conseguinte, fazia alusão a uma ação sagrada. Nesse sentido, a partir do século XI, esse grupo tornou-se altamente alfabetizado. Como exímia representante da cultura judaica, Branca Dias tem na leitura sua grande motivação no enfrentamento dos obstáculos. Chartier (2011) acrescenta que, de acordo com a sociedade patriarcal, a mulher deveria ler, mas também costurar e fiar. No entanto, aponta que uma sociedade evoluída (re)pensa uma educação voltada para o público de saias e que viabilize a promoção da capacidade de decifrar e meditar acerca do livro. Chartier (2011) também constata que “...a aquisição do domínio da leitura era feita antes dos sete anos, geralmente fora da escola, graças aos cuidados da mãe, de uma mulher ou de um pastor que servia de pedagogo”(CHARTIER, 2011, p. 80). Isso prova que o papel da mulher na Educação ultrapassava os limites do quintal.

Branca Dias poderia ser caracterizada de diversas formas. Uma dessas era, indubitavelmente, uma das mais relevantes: leitora. Ela é a efígie de um feminino que, sobretudo, representa os discursos dos marginalizados, os quais não se calam e, assim, são capazes de produzir sentidos. Esse fato, além de ser inesperado para os inquisidores é o que transforma a filha de Simão Dias em uma figura emblemática para a literatura. O ato de ler pressupõe tanto Eros quanto Thánatos, em razão de incutir na protagonista a vida – por meio do desejo de lutar por seus ideais – e a morte, por meio da perpetuação da personagem como imagem simbólica exemplar para a sociedade. Michel de Certeau (1998) – em *A invenção do cotidiano* – defende que o ato de ler é capaz de modificar o outro, e que “...um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido” (CERTEAU, 1998, p. 264). Além disso, Certeau (1998) detalha:

O texto só tem sentido graças a seus leitores, muda com eles, ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de expectativa combinadas: a que organiza um espaço **legível** (uma

---

15 O ensaio *A leitura nas comunidades judaicas da Europa Ocidental na Idade Média* compõe a obra de Cavallo e Chartier intitulada *História da leitura no mundo ocidental*.

literalidade) e a que organiza uma *démarche*<sup>16</sup> necessária para a **efetuação** da obra (uma leitura) (CERTEAU, 1998, p. 266, grifos no original).

Por meio dessa visão, a função de Branca Dias, ao ler as obras interditas, é construir sentidos e, sobretudo, provar, mesmo inconscientemente, que não há unilateralidade na elaboração das abordagens. Ademais, como leitora, somos peças fundamentais para entendimento e propagação de novas ideias. Contudo, não se pode negligenciar o fato de o leitor ser constituído por experiências exteriores que o tornam capacitado a promover novas ideias e, por conseguinte, nova significação. A noiva de Augusto, como representante da figura feminina dos séculos XVII- XVIII, não possuía tantas vivências, considerando o cotidiano do Novo Mundo, no entanto, é relevante salientar que ela era uma personagem cujo comprometimento com a leitura servia para conduzi-la a novos espaços, na verdade, à elaboração de novos espaços. Conforme alegoriza Certeau (1998), ela transformou-se em uma produtora de jardins miniaturizados e que congrega o mundo, tamanho o caráter de ubiquidade presente como característica dessa leitora.

Além disso, Certeau (1998) analisa o estatuto misterioso a que o livro foi destinado, principalmente pela Igreja, visto que apenas a essa instituição cabia o domínio dos textos e, por isso, era imperativo que tanto a leitura quanto a interpretação das escrituras fossem tarefa e privilégio dessa fundação:

A utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os **verdadeiros** intérpretes. Levanta entre o texto e seus leitores uma fronteira que para ultrapassar somente eles entregam os passaportes, transformando a sua leitura (legítima, ela **também**) em uma “literalidade” ortodoxa que reduz as outras leituras (também legítimas) a serem apenas heréticas (não “conformes” ao sentido do texto) ou destituídas de sentido (entregues ao ouvido) (CERTEAU, 1998, p. 267, grifos no original).

A partir dessa concepção, Certeau (1998) viabiliza a discussão de que os homens do poder promoveram por um longo tempo uma leitura que evitasse qualquer interpretação considerada “errônea” na acepção deles. Para isso, o sentido denotativo tornou-se uma importante estratégia a fim de que o poder da elite se consolidasse de

---

16 Várias são as acepções do termo “*démarche*”. Concebo sua utilização à luz de Certeau (1998) para o qual essa palavra tem o sentido de abordagem estruturada.

forma que não houvesse resistência e que vigorasse o seu poder social. Nessa perspectiva, ao oferecer uma leitura plural, haveria a promoção do texto ao status de arma cultural, uma vez que fomentaria uma visão repleta de plurissignificação gerando, assim, um conflito de ideologias.

Na literatura, Branca Dias é uma das protagonistas criadas a fim de representar a transgressão, efeito provocado pela leitura. Pode-se notar que há outros, como Dom Quixote de La Mancha, que tiveram a sua história transformada pelo ato de ler e que, como as bonecas russas *matryoshka*, transfigurou-se em um mosaico de novos mundos, novas percepções, novas ideologias e, por conseguinte, novas relações sociais.

Tendo apresentado e esmiuçado o viés doutrinário que possuía a leitura, , em seguida, no Capítulo 4, será analisada a relação existente entre as figuras emblemáticas quixotescas que, como leitores autônomos, puderam infringir as leis impostas.

## CAPÍTULO 4

### BRANCA DIAS: um quixote de saias

*O herói dramático traz em si o fruto de seus próprios atos.*

(Hegel)

Há vários estudos que envolvem a dramaturgia de Dias Gomes, uma vez que ela incentivou muitos intelectuais, pesquisadores e críticos literários no Brasil. Além disso, no exterior, houve poucas, mas interessantes pesquisas, cujo objetivo era analisar as obras desse comunista, sobretudo, as peças mais conhecidas como *O Pagador de Promessas* (1959) e *O Bem-Amado* (1970).

Além das análises sobre o mito do herói moderno, o misticismo popular na obra de Dias Gomes, Antatol Rosenfeld (1989) reconhece nas peças do criador de Branca Dias uma necessidade de provocar inquietude no espectador para que este analise as relações de poder e navegue rumo à emancipação. Antonio Mercado (1989) traduz a dramaturgia desse soteropolitano como multiforme, já que fica perceptível uma maestria em relação a uma estética promotora da reflexão acerca da integridade e da dignidade humana no questionamento do autoritarismo e da opressão em todos os níveis. Lourdes Kaminski Alves (2006) analisa a aproximação da peça *O Santo Inquérito* com a tragédia antiga: suas semelhanças, a dualidade do pensamento, a relação entre as inclinações, as atitudes (“ethos”) e os traços reveladores de emoções e desejos (“pathos”). Branca Dias é comparada a Antígona, de Sófocles, por meio da promoção da intertextualidade. Alves (2006) conclui, a esse respeito, que

a peça *O Santo Inquérito* apresenta o choque entre a espontaneidade e o desejo de liberdade de Branca Dias em oposição ao pensamento ortodoxo religioso de Padre Bernardo. A perseguição à heroína a caracteriza como uma variação do arquétipo de heróis de transformação e redenção. Na peça, as antinomias se expressam pelas leis do tribunal do Santo Ofício, representadas na figura de Padre Bernardo, e na imagem dos corredores escuros do colégio jesuíta, em contraste com a fé e a crença no homem livre, representada por Branca Dias e seu mundo de luz (ALVES, 2006, p. 172).

Além dessas análises, Danielle Virgínia Grisi Pinheiro Fabião (2011), em sua dissertação de Mestrado intitulada *O Santo Inquérito: misoginia, poder e intolerância*



religiosa na obra de Dias Gomes, propõe uma reflexão acerca das marcas de poder e misoginia presentes na peça a partir de pressupostos teóricos em evidência na Análise do Discurso. Os dizeres de cada protagonista – Padre Bernardo, o noivo Augusto e Branca Dias – são, na visão de Fabião (2011), discursos promotores de uma dada ideologia. A voz do padre representa o discurso da ordem, do Estado e da normatização; Augusto seria o símbolo da consciência, considerando que seus questionamentos contribuíram a fim de que o espectador da peça reflita sobre problemáticas como a opressão e, por fim, Branca Dias é uma alegoria daqueles que vivem à margem da sociedade, ou seja, a mulher e o judeu. Como esse grupo é relegado a um segundo plano, é oprimido e sofre as agruras da política totalitarista, Fabião (2011) conclui que

o discurso mais citado em nossa pesquisa foi, sem dúvida, o discurso religioso. Toda a trama de *O Santo Inquérito* é movida pela disseminação desse discurso. Dias Gomes utiliza esse mundo, tomado pela hegemonia do catolicismo durante o período da Contrarreforma, para poder falar “disfarçadamente” sobre o Brasil de 1960, embora haja no espetáculo raríssimas menções verbais à ditadura militar (FABIÃO, 2011, p. 183).

Outro estudo que envolve a obra de Dias Gomes é a dissertação de Mestrado de Mark J. Nelson (2014), cujo título é *Sátira escura como crítica política em Dias Gomes 'O Bem-Amado'*<sup>17</sup>, em que esse pesquisador analisa o humor mórbido e sombrio presente na peça devido às questões políticas que tumultuaram o Brasil após o golpe Civil-Militar. Novamente, a alegoria é o instrumento utilizado pelo dramaturgo baiano para incitar no leitor/espectador a reflexão acerca da cruel realidade imposta no país durante o golpe. Nesse sentido, Nelson (2014) pontua que

Sucupira é típica de outras cidades interiores brasileiras. O que Dias Gomes colocou no papel tornou-se vivo e selvagem na tela pequena. A natureza satírica e o humor sombrio da telenovela fizera com que o público não só risse das loucuras do personagem, mas também passasse a rir de si mesmo. A realidade brasileira retratada todas as noites às 10h ajudou o povo brasileiro a lidar com a realidade da repressão social e política. Os personagens demonstraram suas virtudes e vícios criando um estágio no qual o público poderia ver sua própria experiência da vida real<sup>18</sup> (NELSON, 2014, p. 60).

---

17 Título original: *Dark Satire as Political Criticism in Dias Gomes 'O Bem-Amado'*.

18 Texto original: “Sucupira is typical of other Brazilian interior towns. What Dias Gomes put to paper became alive and wild on the small screen. The satiric nature and dark humor of the telenovela caused the audience to not only laugh at the character’s follies, but laugh at themselves as well. The Brazilian reality portrayed every night at 10:00 pm ultimately helped the Brazilian people cope with the reality of social

O uso de alegorias sempre foi uma constância na estética de Dias Gomes. Ele as usava a fim de provocar no leitor/espectador um estranhamento, um incômodo, uma reflexão sobre os problemas políticos e sociais a que o país era submetido. Essa era uma das fórmulas desse dramaturgo baiano para a construção do texto teatral.

Sobre essa utilização de alegorias, Robson Teles Gomes (2014) aborda – em sua tese de Doutorado intitulada *Alegorias do Estado autoritário em “O Pagador de Promessas” e em “O Santo Inquérito”* – as diversas concepções de alegoria, de nação e traça a interferência e as consequências de um Estado autoritário, revelando nessas peças a presença de fortes indícios críticos sobre a situação política e social das décadas de 1950 e 1960. Em relação à dramaturgia de Dias Gomes, Gomes (2014) elucida:

Nessa perspectiva, quem lê a dramaturgia de Dias Gomes se depara com uma obra em que as estratégias dramáticas chamam a atenção pelo fato de o dramaturgo colocar em cena conflitos muito semelhantes àqueles vivenciados pela sociedade em geral. O período histórico vivido por Dias Gomes foi marcado por situações políticas e sociais que incomodaram não só ao dramaturgo, mas ao mundo contemporâneo a ele (aliás, até hoje). Sendo assim, a obra desse dramaturgo constitui-se uma comunicação dramática funcional por mostrar as crenças, as instituições, as práticas que se encontram em conflito umas com as outras e por apresentar como esse conflito expõe noções tão centrais a uma sociedade, com as de autoridade, soberania, as de sujeito social, por exemplo (GOMES, 2014, p. 93-94).

Ao refletir sobre o texto do pai de Roque Santeiro, Gomes (2014) pondera que Branca Dias “representa uma alegoria de resistência a um ambiente opressor” (GOMES, 2014, p. 143) e, por isso, pode-se verificar uma construção literária palimpséstica cujo presente histórico é reescrito e ressignificado a partir de um evento célebre passado. Mais uma vez, a História e a Literatura estão ligadas a fim de cumprir um objetivo comum.

Com a finalidade de verificar as contribuições para a modernização do teatro brasileiro, Iná Camargo Costa (2017) publica a obra *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. Essa pesquisadora analisa a estética desse soteropolitano objetivando o reconhecimento da presença de questões sociais e políticas na produção artística de Dias Gomes, uma vez que, naquele período, havia a necessidade de dar voz à classe operária. Para isso, analisa 12 peças, além de acrescentar um amplo repertório de

---

and political repression. Characters demonstrated their virtues and vices creating a stage on which the audience could see their own real-life experience”.

críticas teatrais que contribuíram para o surgimento de um novo pensamento acerca do teatro brasileiro.

Além desses trabalhos, destaco o trabalho que desenvolvi no meu curso de Mestrado (2014), em que defendi a dissertação *Branca Dias: uma herege leitora no Brasil colonial*<sup>19</sup>, para reiterar que a protagonista foi uma voz silenciada pela Inquisição. Isso ocorria porque além de provocar o desejo em padre Bernardo, que é salvo da morte por afogamento, essa heroína lia obras consideradas pelos inquisidores como proibidas, o que se tornaria uma ameaça posta à hegemonia da Igreja Católica e, por isso, a personagem foi condenada à morte na fogueira. Dias Gomes, por meio do recurso alegórico, escreve *O Santo Inquérito*, durante o golpe Civil-Militar, ou seja, era o tempo da enunciação, quando as pessoas eram consideradas subversivas por defender ideias contrárias ao que era ditado pelos militares; período em que esse dramaturgo baiano escreve a peça. Ademais, faz alusão a outra temporalidade: a presença da Inquisição no Brasil Colônia quando a Igreja determinava todo o agir do indivíduo e perseguia todas as pessoas que tivessem um comportamento inadequado ao que se propunham os mandamentos de Deus. Em ambos os contextos, a leitura era uma prática perigosa e, por isso deveria ser fiscalizada. A filha de Simão Dias promoveria a noção de que ela era uma subversiva, uma vez que os textos lidos eram proibidos, o que desencadeava uma atitude herética tanto no que se refere ao tempo da enunciação quanto ao tempo do enunciado. A experiência com a leitura auxilia a personagem na elaboração de questionamentos, na compreensão tanto de si mesma quanto do mundo e na racionalização dos fatos e, conseqüentemente, na legitimação de poder.

A partir dessas noções, são alvo de análise os quatro livros considerados pelos inquisidores extremamente heréticos e subversivos: a novela de cavalaria, escrita por Garcí Rodríguez Montalvo, em 1508, *Amadis de Gaula*; o poema épico *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio, um misto entre a mitologia e o paganismo; *Eufrosina* – ou *Comédia Eufrosina* – obra escrita em 1555 por Jorge Ferreira de Vasconcelos, repleta de questionamentos acerca das convenções sociais que regem, especificamente, a mulher e, por fim, a Bíblia, uma das maiores heresias, praticadas por Branca Dias.

Nesta tese será apresentada uma nova vertente: as relações simbólicas entre as leituras realizadas por Branca Dias e as efetuadas pelo protagonista da obra *O*

---

<sup>19</sup> Refiro-me à Dissertação de Mestrado por mim defendida, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no dia 11 de março de 2014, sob a orientação da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira.

engenhoso fidalgo D. *Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes Saavedra, a fim de revelar os traços comuns entre esses personagens. É intrigante verificar que os sinais de transgressão e de rebeldia promovidos, sobretudo, pelo ato de ler trazem como consequência um preço caro em demasia para ambos: a loucura e a morte. Se Dom Quixote morre por ser fiel aos ideais cavaleirescos e à vida de cavaleiro andante, engendrados por meio das leituras realizadas, a personagem rebelde de *O Santo Inquérito* também perde a vida pela lealdade às suas crenças e às suas ideologias e, sobretudo, pela devoção à tradição judaica. O judaísmo, nesse sentido, é empregado como uma alegoria a fim de camuflar a censura e divulgar as atitudes de opressão promovidas por ditadores. Ambos apropriam-se dos eventos lidos de tal forma que têm uma tentativa romântica de colocar em prática aquilo que leram nos livros e, assim, consubstanciam realidade e ficção.

#### **4.1 Heresia e a leitura: entre o sagrado e o profano**

Uma das características que marcam a protagonista de *O Santo Inquérito* é o fato de que, para os inquisidores, Branca Dias era uma herege. Essa marca acompanha a personagem em todo o seu sacrifício, por isso é fundamental que se conceitue tal termo. O vocábulo “herege” origina-se do substantivo “heresia”, que possui relação com uma doutrina contrária àquilo que se prega, ou se respeita em uma determinada religião, ou seja, são ideologias adversas ao que a igreja propõe. Para Novinsky (1982) – na obra *A inquisição* – o termo “herege origina-se do grego *hairesis* e do latim *haeresis* e significa doutrina contrária ao que foi definido pela Igreja em matéria de fé. Em grego, *hairetikis* significa ‘o que escolhe’” (NOVINSKY, 1982, p. 10). Ronaldo Vainfas (1997) em – *Trópico dos pecados* – acrescenta que, para o Santo Ofício, o herege é identificado pela capacidade de obstinação da escolha do indivíduo acerca daquilo que é uma verdade, ou seja, o praticante de heresia deturpa, questiona sobre uma informação ortodoxa e, por conseguinte, passa a refutá-la. A filha de Simão Dias era, portanto, uma herege, em razão de questionar as orientações que a igreja, em nome de Deus, prescrevia para seus leigos fieis.

Em 1376 Nicolau Eymerich escreve *O Manual dos Inquisidores*, cuja finalidade era orientar acerca de como identificar os indivíduos que possuíam a marca da heresia,

além de direcionar as atitudes que deveriam ser tomadas. O conceito de heresia, conforme apresenta Eymerich (1993), levando em consideração Santo Isidoro e outros estudiosos, deve ser compreendido

em primeiro lugar, e segundo Isidoro e Pápías, “heresia” como termo que vem do verbo “eleger” (eliso). Neste sentido, “heresia” equivale a *elisis*; “heresia” viria, então, de “eleição”, como “seita” vem de “seção”. Neste caso, dizer “eleitor” é o mesmo que dizer “herético” (*electivus, haereticus*). E, com razão, pois o herético, ficando entre uma verdadeira e uma falsa doutrina, nega a verdadeira e “escolhe” como verdadeira uma doutrina falsa e perversa. Portanto, é evidente que o herético “elege” (EYMERICH, 1993, p. 31).

Um indivíduo classificado como herege era um transgressor. O vocábulo “transgressão” tem origem na palavra *transgredir*, do latim *transgredere*, e significa, de acordo com o Dicionário Aurélio (1995), “ultrapassar o limite de algo; atravessar: transgredir a divisa de um estado”. Além desse sentido, nota-se, de forma mais ampla, outra concepção: “desrespeitar uma ordem, uma lei, um procedimento; infringir: transgredir uma norma social”. É com base nesse último conceito que muitas pesquisas comprovaram que Branca Dias foi marcada pela transgressão. Ela representa a reatualização de mitos que, em momentos muito específicos, transgrediram a ordem vigente, como Pandora, Lilith, Eva e Joana D’Arc, que carregam um estigma de, por um lado, ser mulher, por outro, desejar se igualar ao homem e, por isso, questionar a ordem da sociedade patriarcal, mimetizada na peça de Dias Gomes pelo padre Bernardo, pelos inquisidores, enfim, pelos representantes da igreja.

De acordo com a História Judaica, o papel da mulher (judia ou cristã-nova) sempre foi relegado ao segundo plano no judaísmo. Nathan Ausubel (1967), na obra *Conhecimento judaico*, aponta que homens e mulheres possuíam funções e deveres distintos, além de restrições sociais e políticas, ou seja, àqueles cabia proverem o sustento do lar e preservar os princípios da *Torah*, enquanto essa deveria cuidar dos afazeres domésticos, como sempre previu os homens do poder que mantinham uma visão de inferioridade em relação ao feminino e às suas atividades. Ao longo do tempo, esse panorama sofreu alterações, mas, eventualmente, surgem questionamentos sobre as vantagens e as desvantagens de ser mulher.

O fato de ser de origem judaica contribuiu, significativamente, para a identidade de Branca Dias, pois, se se analisar as questões culturais, o judeu tem um apreço

incomum pela cultura e, por conseguinte, pelo conhecimento. A necessidade de perpetuar sua história, seus rituais por meio da leitura da *Torah*, reforça a importância do ato de ler para esse grupo social. Alberto Manguel (1997) advoga em *Uma história da leitura* que, para os judeus, essa ação faz parte de uma espécie de “contrato social”, que é assinado desde criança por meio do ritual de passagem. O autor ainda acrescenta:

Em todas as sociedades letradas, aprender a ler tem algo de iniciação, de passagem ritualizada para fora de um estado de dependência e comunicação rudimentar. A criança, aprendendo a ler, é admitida na memória comunal por meio de livros, familiarizando-se assim com um passado comum que ela renova, em maior ou menor grau, a cada leitura (MANGUEL, 1997, p. 89-90).

Por meio desse “contrato” de leitura, a criança possui autonomia suficiente para se aproximar de Deus. Desse modo, pode-se fazer uma analogia: Deus entregou ao ser humano, representado por Moisés, as leis para guiar o povo, então, essa legislação sugere a ordem do sagrado assim como a leitura que a acompanha. Em *As leituras nas comunidades judaicas da Europa Ocidental na Idade Média*, Robert Bonfil (2002) relata ser o livro um objeto mágico-religioso, um instrumento de comunicação pela leitura; uma relíquia destinada à devota adoração contemplativa. Nesse sentido, a obra assume um espaço mais sacralizado, já que aproxima o homem de Deus e, por isso, ela não deve ser analisada apenas como “reservatório de conteúdo”, mas como estratégia de aproximação entre um ser divinizado e um ser humano.

Para melhor pormenorizar o entendimento sobre o termo “leitura”, Steven Roger Fischer (2006), na obra *História da leitura*, apresenta esse vocábulo como uma palavra que em cerca de 1300 a. C. esteve associado, pelos escribas egípcios, ao ato de “declamar” e, com o passar dos anos, sofreu algumas alterações, mas priorizava o significado, diferente do ato de escrever cujo princípio liga-se ao desmembramento dos sinais representativos. O autor, na obra supracitada, define a leitura como:

o ato de ler é variável, não absoluto. Em sua definição moderna mais ampla, a leitura é como se sabe, a capacidade de extrair sentido de símbolos escritos ou impressos. O leitor emprega os símbolos para orientar a recuperação de informações de sua memória e, em seguida, cria, com essas informações, uma interpretação plausível da mensagem do escritor (FISCHER, 2006, p. 11).

Esse conceito de leitura foi mudado ao longo dos anos, considerando que esse hábito evolui conforme as formas de escrita sofreram alterações. Por isso, com o avanço tecnológico, tornaram-se notórias outras estratégias escriturárias assim como houve novas concepções de leitura. É isso que Fischer (2006) esclarece:

No início, ela (leitura) consistia na mera capacidade de obtenção de informações visuais com base em algum sistema codificado, bem como na compreensão de seu significado. Mais tarde, passou a significar, quase de modo exclusivo, a compreensão de um texto contínuo com sinais escritos sobre uma superfície gravada. Mais recentemente, incluiu também a extração de informações codificadas de uma tela eletrônica (FISCHER, 2006, p. 11).

Para Manguel (1997), o ato de ler não é uma atividade simples, ou seja, não pode ser concebido apenas como um processo automático de captura de um texto semelhante a um papel fotossensível ao capturar a luz, “mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal” (MANGUEL, 1997, p. 54). Ao tratar do caráter de personalidade que a leitura pressupõe, é relevante vincular esse processo com a carga de conhecimento acumulado pelo leitor. Esse pesquisador encara o ler por meio de uma progressão geométrica, uma vez que “cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes” (MANGUEL, 1997, p. 33-34). Esse aspecto fica em evidência quando, no discurso de um protagonista, há o entrecruzamento de outros discursos.

Ao responder o questionamento acerca do significado do ato de ler nas sociedades tradicionais, Chartier (2011), no ensaio *Do livro à leitura*, responde:

Com efeito, a capacidade de decifração que muitos possuem recobre uma gama de habilidades das mais virtuosas às mais hesitantes. Trata-se, portanto, de reconstituir, se possível, essas diferenciações mascaradas até hoje pelo emprego da noção necessariamente simplificadora da alfabetização, que opõe, sem nuances, duas populações: a dos leitores alfabetizados e a dos analfabetos iletrados (CHARTIER, 2011, p. 82).

O conceito de leitura acompanhou tanto a evolução da humanidade quanto o avanço tecnológico. A historiografia da leitura é bastante intrigante. Na Mesopotâmia, por exemplo, “ler” era “ita” (“it”, “id”, “ed”) em sumério e significava “contar, calcular, ponderar, memorizar, declamar, ler em voz alta”. Esse vocábulo adquire, para esse povo, um significado maior, por isso poucos, apenas os escribas, estavam aptos e

tinham acesso à leitura. Cabia a eles, cerca de 185 – dez eram mulheres – uma quantidade muito pequena de alfabetizados, o ato de ler. Tamanha era a importância dessa ação que qualquer discussão era encerrada dependendo da interpretação do escriba. No Egito, esse ato possuía a mesma concepção mesopotâmica e ainda é restrita a grupos bastante específicos, uma vez que ler estava associado a uma espécie de poder mágico, isto é, para se concretizar uma mensagem, era necessário que houvesse uma elocução entre o sagrado, o divino e isso só poderia acontecer com os indivíduos privilegiados. Para os gregos, a leitura assume uma função extremamente relevante, pois, por meio dela, uma pessoa poderia se tornar visualmente um texto ou até uma “biblioteca ambulante”, como relata Fischer (2006).

Devido a isso, na Grécia, os índices de alfabetização eram pífios: “15% da população masculina adulta de Atenas, pelo menos em cerca de 480 a.C. em diante, haviam alcançado níveis de semialfabetização ou até um nível um pouco mais avançado” (FISCHER, 2006, p. 47). Mesmo havendo uma pequena parcela de letrados gregos, possivelmente um em cada vinte atenienses era capaz de ler, essa prática era concebida como um canal autônomo para a transmissão de informação, de interpretação e de criação. No entanto, o ensino era destinado apenas aos homens. É isso que Fischer (2006) relata:

O ensino obrigatório para meninos e meninas figurava como uma parte da república ideal de Platão. Entretanto, o filósofo Teofrasto (c. 372-c. 287 a.C.) se opunha, afirmando que as mulheres deviam aprender apenas as responsabilidades domésticas, já que conhecimentos mais avançados “transformam as mulheres em tagarelas briguentas e indolentes”<sup>20</sup>. Embora cortesãs gregas e muitas escravas tivessem sido letradas, a típica mulher patrícia, que escutava a leitura em voz alta de suas escravas, não o era. O arquétipo de escolas helenísticas sempre ensinava um número muito maior de meninos que de meninas (FISCHER, 2006, p. 51).

Platão (1993) no Livro V de *A República* advoga que cada indivíduo possui um papel de acordo com sua natureza: os homens têm a função de serem os “guardiões do rebanho”, uma vez que são fortes; as mulheres, por serem “mais débeis” e não ter a mesma essência masculina, não poderiam ter uma função semelhante. Nesse sentido, a conclusão a que se chega acerca da ocupação da cidade é de que “...as qualidades naturais estão distribuídas de modo semelhante em ambos os sexos, e a mulher

---

20 . Trecho extraído da obra *A República* (1960), de Platão, traduzido por B.Jowett, Nova York.



participa de todas as atividades, de acordo com a natureza, e o homem também, conquanto em todas elas a mulher seja mais débil do que o homem” (PLATÃO, 1993, p. 220). Essa concepção, por um longo tempo, foi (e ainda é) o fundamento para manter a ideia de que o feminino é inferior ao masculino.

A sociedade romana inspira-se na grega em relação à leitura, no entanto, aquela a partir do final da República, séculos II e I a.C. possuía uma representação maior de cidadãos que participavam ativamente da vida pública, a qual exigia uma prática efetiva de leitura, por isso era chamada de “Império da Leitura”. Fischer (2006) analisa que “os patrícios assim como grande número de homens, mulheres, libertos e escravos – em Roma, no restante da Itália romanizada e em muitas outras províncias –, liam e escreviam todos os dias” (FISCHER, 2006, p. 64). Essa prática diária contribuiria para que nesse império houvesse tanto a apreensão quanto a difusão de conhecimento.

No hebraico, o termo “ler” – *qara* – era um verbo polivalente, assumindo outros valores semânticos como “chamar, evocar, declamar, proclamar”. Nesse caso, há uma ênfase no sentido fundamental da leitura: “falar em voz alta com base em um texto escrito”. De acordo com Fischer (2006), não existia uma palavra única como “ler” em português, “que captasse a especificidade do ato” (FISCHER, 2006, p. 57), tamanha era a sacralidade assumida pela leitura para a cultura judaica. O autor esclarece:

A palavra escrita, na realidade, tornou-se fundamental para a identidade judaica. O aprendizado (a leitura e a interpretação dos textos “sagrados”), depois da devoção a Deus, seria o próximo dever dos judeus em sua fé. (As mulheres judias foram desaconselhadas, ou, na verdade, quase sempre proibidas de ler e escrever, até recentemente.) A leitura e o debate são meios para a compreensão do divino (FISCHER, 2006, p. 56).

A sacralidade atribuída pela leitura na cultura judaica está associada ao *lógos*, ao discurso que estará sempre ligado à verdade, *alethe's*, isto é, ao discurso verdadeiro, uma vez que é ele que estabelece um vínculo com Deus, pois Ele está presente ao longo dessa ação, caso contrário, se o discurso é falseado por algum motivo, perde a divindade e entra na ordem do profano. Chartier (2011) também trata sobre a sacralidade do livro ao defender que “a leitura é reverência e respeito pelo livro porque ele é raro, porque está carregado de sacralidade mesmo quando é profano, porque ensina o essencial” (CHARTIER, 2011, p. 86). Sendo assim, é por meio do ato de ler que a palavra torna-se viva e, por conseguinte, sagrada elevando, então, o status da leitura.

É por isso que a instrução dos judeus para a realização dos rituais de iniciação é feita por meio da palavra que viabiliza a transmissão direta da aliança divina. Curioso refletir que essa abordagem judaica influenciou a liturgia de gregos e romanos cristãos e foi difundida como uma nova dimensão dada à palavra escrita, transformando-se na Palavra de Deus. Além disso, é interessante a força sagrada do ritual de iniciação. Sobre isso, Fischer (2006) analisa:

Com seriedade e solenidade, os judeus seguiam rituais de comemoração do aprendizado da leitura iniciando os jovens garotos na comunidade de leitores religiosos. Isso ocorria na Festa de Shavuot, homenageando a entrega das Tábuas da Lei de Deus para Moisés no Monte Sinai (xodo XIX-XX). O garoto a ser iniciado era envolvido, em primeiro lugar, em um manto de preces e, em seguida, conduzido pelo pai até o mestre. Este colocava o garoto sentado em seu colo e observava uma lousa com o alfabeto hebraico, uma passagem das Escrituras e a máxima “Que a Torá seja a minha ocupação”. O garoto repetia todas as palavras à medida que o professor as lia em voz alta e, então, a lousa era coberta de mel, o qual era degustado pelo garoto, simbolizando a ingestão das letras sagradas. Depois disso, o garoto lia os versos da Bíblia escritos em ovos cozidos descascados e em bolos de mel, os quais então ele comia em outro gesto simbólico: a riqueza e, acima de tudo, a doçura do sabor deveriam representar para o garoto a riqueza e a doçura do ato da leitura (FISCHER, 2006, p. 145-146).

A partir desse rito de iniciação, a leitura passa a ter um papel relevante na construção da identidade judaica. Com base na santificação da escrita, o livro torna-se um símbolo sagrado, sendo assim, pode-se inferir que ser leitor é aquele que está próximo ao sagrado, ou seja, a Deus e por meio Dele torna-se capaz de proferir um *lógos* divino que, para uma mulher – sobretudo pelo fato de ser mulher – como a protagonista Branca Dias, era inviável, em razão de a Igreja e os homens do poder não a concebiam como digna de tamanha virtude. O leitor é quem faz o papel de Deus e apropriar-se de tal função, caso fosse mulher, inegavelmente assumiria a condição de transgressora, de profana, de herege e, por isso, merecia a morte na fogueira.

A protagonista de *O Santo Inquérito* representa, por meio dos livros que lê, uma leitura proibida. Em períodos totalitários, os livros eram armas poderosas contra toda e qualquer manifestação de poder. Acerca disso, Manguel (1997) explana que

os donos de escravos (tal como os ditadores, tiranos, monarcas absolutos e outros detentores ilícitos do poder) acreditavam firmemente no poder da palavra escrita. Sabiam, muito mais do que alguns leitores, que a leitura é uma força que requer umas poucas palavras iniciais para se tornar irresistível.

Quem é capaz de ler uma frase é capaz de ler todas. Mais importante: esse leitor tem agora a possibilidade de refletir sobre a frase, de agir sobre ela, de lhe dar um significado (MANGUEL, 1997, p. 314-315).

Houve, ao longo da história em períodos totalitários, a imposição de um discurso absolutista, o que limitava a arte da leitura, já que esta forneceria ao leitor a mudança da sua condição social, otimizaria a sua participação político-social, contribuiria para a preparação do indivíduo em relação a qualquer luta social e, também, não poderia ser desaprendida, o que a tornava uma ameaça “eterna”. Frente a isso, os livros passam da condição de símbolos sagrados a interditos, a amaldiçoados e, assim, deveriam ser destruídos.

Existem vários exemplos de indivíduos, tanto reais quanto fictícios, perseguidos em temporalidades distintas, assim como acontece com a protagonista Branca Dias. Bento Teixeira foi perseguido durante o século XVI pelas acusações de heresia e práticas judaizantes. Por ser estudante de um colégio jesuíta, aprendeu o latim e foi assim que mais tarde pôde traduzir a Bíblia para o português, fato considerado uma blasfêmia para a Igreja Católica. O autor de *Prosopopeia* (1601) acreditava no poder no conhecimento, na força da leitura, mesmo que fossem proibidos ou considerados indecorosos. Sofreu com a acidez da Inquisição, cuja finalidade era amordaçar a ciência, a cultura e todas as manifestações artísticas durante o período inquisitorial. A pesquisadora Kenia Maria de Almeida Pereira (2008), em seu artigo intitulado *Educação e Literatura: o professor e poeta Bento Teixeira entre a heresia e a censura*, descreve Bento Teixeira. Para Pereira (2008), Bento era “um intelectual inteligente e que desafiava o sistema: um professor irreverente e de personalidade polêmica” (PEREIRA, 2008, p. 3), características recorrentes em seus textos. Segundo Eneida Beraldi Ribeiro (2006b), em sua tese de doutorado intitulada *Bento Teixeira e a ‘Escola de Satanás’*: o poeta que teve a ‘prisão por recreação, a solidão por companhia e a tristeza por prazer’:

Entre os cristãos-novos ávidos por conhecimento que a ausência de autoridades religiosas e livros dificultavam, Bento Teixeira era considerado muito sábio, afortunado por ter Educação judaica da mãe e uma possibilidade de se tornar rabino (RIBEIRO, 2006b, p. 90).

Esses dois trabalhos revelam o quanto o saber, construído a partir de suas leituras embebia Bento Teixeira e o tornava autônomo. Contudo, alcançar o conhecimento era,

na concepção da Igreja e dos inquisidores, uma maneira de desrespeitar a fé e a crença vigente, e, por isso, quem fosse transgressor, mereceria a morte.

Além do poeta Bento Teixeira, há o moleiro italiano Domenico Scandella – conhecido como Menocchio, morador de um pequeno burgo, Montereale, no século XVI. Ele não era apenas um camponês, mas um homem respeitado pela sociedade letrada, característica bastante incomum para a época. Carlo Ginzburg (2006) – na obra *O queijo e os vermes* – relata as experiências desse moleiro que lia obras consideradas hereges como *Decameron* (1348) e o *Alcorão*. Ademais, Menocchio propagava a opressão causada pelos ricos e divulgava a igualdade de crenças como o ateísmo e o judaísmo. Fazia muitas críticas relativas à Igreja, aos padres, à virgindade de Maria que, segundo o Menocchio fora forjada, à criação do mundo, à adoração dos santos, aos Evangelhos, à existência do inferno, enfim, questionava os dogmas propagados pelo catolicismo. Alguns de seus pensamentos aproximavam-se das propostas do protestantismo de sua época, questionando a autoridade dos clérigos e da Igreja. Para o moleiro, Deus não agia por meio das diferenças religiosas, mas levava em consideração o coração do homem, fato recusável pelos inquisidores. André Belo (2013) na obra *História & Livro e Leitura* analisa que as afirmações do moleiro foram os efeitos das leituras realizadas. Mesmo vivendo em uma sociedade cujo letramento era qualidade de poucos, esse aldeão soube, por meio do contato com os conteúdos de uma cultura livresca, provar que o ato de ler, de questionar e de alcançar a intelectualidade não era apenas para um grupo seletivo de pessoas, mas habilidade destinada a todos. No prefácio da obra, Ginzburg (2006) postula:

Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes, uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. Com rara clareza e lucidez, Menocchio articulou a linguagem que estava historicamente à sua disposição (GINZBURG, 2006, p. 20-21).

Embebido por suas deformações e por suas digressões aliadas à imaginação, possível após suas leituras, o moleiro criou uma “cosmogonia”, que incomodaria o Santo Ofício e o conduziria ao processo inquisitorial. A esse respeito, Ginzburg (2006) esclarece que

Menocchio era conscientemente orgulhoso da originalidade de suas ideias e, por isso, desejava expô-las às mais altas autoridades civis e religiosas. Ao

mesmo tempo, porém, sentia necessidade de dominar a cultura de seus adversários. Compreendia que a escritura e a capacidade de dominar e transmitir a cultura escrita era uma fonte de poder (GINZBURG, 2006, p. 104-105).

Ao desafiar a Igreja por intermédio de suas leituras, Menocchio torna-se um indivíduo transgressor da ordem vigente e, por conseguinte, merecedor de punição. Sendo assim, foi torturado e queimado, como aconteceu com Branca Dias, em um auto de fé. Como acusação, imputaram-lhe o fato de ser leitor e questionador. Para acirrar essa queixa: todas as obras que ele havia lido – a Bíblia em língua vulgar; *Il Fioretto della Bibbia* (século XIV); *Il Lucidario* (ou *Rosario?*) *della Madonna* (século XVI); *Il Lucenario* (sic, por *Legendario*) *de santi*; *Historia del Giudicio* (século XV); *Il cavallier Zuanne de Mandavilla* (século XVI)<sup>21</sup> – eram interditas. O ato de ler, por um longo tempo, foi uma ação destinada apenas aos representantes da Igreja, pois somente eles detinham o saber para compreender tanto o significado dos textos quanto o sentido da palavra, principalmente a Bíblia. Conforme esclarece Chartier (2011, p. 87), “Em terra católica, os clérigos são os intermediários obrigatórios entre a Palavra divina”. Em contrapartida, para o moleiro, conforme detalha Ginzburg (2006), a “escritura lhe parecia um livro diferente dos demais porque continha um núcleo dado por Deus” (GINZBURG, 2006, p. 70), e, por isso, sentiu-se escandalizado por ter que colocá-lo no forno diante da iminência chegada dos inquisidores.

Ginzburg (2006) afirma que “há uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante” (GINZBURG, 2006, p.18). Sua afirmação é, de certa forma, uma alusão à teoria da circularidade, de Mikhail Bakhtin, de acordo com a qual, as ações, entre diferentes grupos, se concatenam e impactam umas nas outras. Inspirado no discurso de Menocchio, Ginzburg (2006) analisa que a

(...) irredutibilidade de parte dos discursos de Menocchio a esquemas conhecidos aponta para um estrato ainda não examinado de crenças populares, de obscuras mitologias camponesas. Mas o que torna muito mais complicado o caso de Menocchio é o fato de esses obscuros elementos populares estarem enxertados num conjunto de ideias muito claras e consequentes, que vão do radicalismo religiosos ao naturalismo tendencialmente científico, às aspirações utópicas de renovação social (GINZBURG, 2006, p.19).

---

21 Opto por nomear essas obras sem, com isso, incorrer no erro de acreditar que essas representam a totalidade das leituras realizadas. Trata-se apenas de algumas mencionadas no primeiro processo de Menocchio. Há ainda várias outras também proibidas, por ele lidas, que não foram citadas nesta tese.

Então, o conceito de circularidade cuja visão é modificada a partir do discurso empregado pelo moleiro é reavaliada, uma vez que tanto podem ocorrer influências da cultura das classes subalternas em relação à cultura dominante quanto pode acontecer o contrário, ou seja, essa associação admite um caráter de reciprocidade.

Bento Teixeira, Menocchio e a protagonista da peça *O Santo Inquérito*, Branca Dias, foram perseguidos pelos mesmos motivos: sabiam ler. Um agravante para o processo inquisitorial dessa última personagem foi o fato de ser mulher, uma vez que não cabia ao público feminino a compreensão daquilo que fora destinado aos homens. Por isso, a prática da leitura, sobretudo de textos rotulados como proibidos pelos inquisidores (durante o período colonial) e pelos ditadores (durante a ditadura Civil-Militar) foi fator decisivo para a punição da filha de Simão Dias. Esses protagonistas têm em comum o fato de os livros serem para eles a fonte de conhecimento, o nutriente vital para o pensamento, o manancial fecundo de questionamentos e a inspiração para travar a batalha no campo das ideias.

O leitor é o indivíduo que possui a habilidade de reconhecer os signos comuns pelos quais uma sociedade escolheu comunicar-se. Por isso, ele se torna capaz de fornecer ao texto lido uma interpretação condizente ao que foi estabelecido como convenção em nossa sociedade, conforme Manguel (1997) afirma. No entanto, aprender a ler, ser leitor são tarefas que extrapolam a mera habilidade de reconhecer signos: é ter acesso a um instrumento, como o livro, e à salvação da alma, como previa Lutero ao propagar a ideia de que a Bíblia, por exemplo, deveria ser lida por todos, por si mesmo, sem orientações de como ler a palavra de Deus, além de dissipar a ignorância. O ato de ler, então, transforma-se em uma porta para o encontro de noções incendiárias de loucura, como é possível constatar nas ações do protagonista Dom Quixote e de revolta e liberdade, como nota-se na figura de Branca Dias.

#### **4.2 Dom Quixote: um leitor insano**

Uma das figuras emblemáticas que foi atraída pela leitura e pelos livros foi o protagonista Dom Quixote<sup>22</sup>, da obra de Miguel de Cervantes. A narrativa trata das aventuras e das desventuras daquele fidalgo que é um apaixonado pelos livros e revela, além disso, o entrecruzamento entre os diversos modos de pensar e agir e as transformações da vida e da sociedade de uma época. Marielle de Souza Vianna (2012), em sua tese intitulada *Dom Quixote: o elogio da leitura e o sentido da religiosidade*, defende que esse cavaleiro é “antes de tudo um grande leitor. Por isso, a compreensão do alcance dos propósitos quixotescos deve considerar, em primeiro lugar, o valor que o próprio Quixote atribui aos livros e o significado que leitura assume ao longo de toda a narrativa” (VIANNA, 2012, p. 15). Por isso, antes de ser um cavaleiro e de sair à luta pelos princípios da cavalaria andante, era, sobretudo, um inveterado leitor. No início da obra, em Cervantes (2002), o narrador faz a seguinte afirmação:

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo<sup>23</sup> (CERVANTES, 2002, p. 59).

Com base nesse trecho, nota-se não só a importância que a leitura tem na construção do protagonista cervantino, mas também as consequências que a assiduidade desse ato pode proporcionar ao fidalgo, ou seja, a loucura. É isso que se identifica em Cervantes (2002):

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa<sup>24</sup> (CERVANTES, 2002, p. 59).

---

22 Para este trabalho, usei a obra bilíngue *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, traduzida por Sérgio Molina, publicada em 2002 pela Editora 34.

23 Texto original: “Em resolución, él se enfrascó tanto em su letura, que se pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”.

24 Texto original: “Lhenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toa aquella máquina de aquellas sonadas sonadas invenciones que leía, que para él no havia otra historia más cierta en el mundo”.

Há muitas pesquisas defensoras de um Quixote que, embebido pela leitura, vive em um espaço cuja realidade é transferida para a virtualidade do texto literário. Não obstante, esse protagonista cervantino fornece vida às aventuras lidas, propõe uma espécie de recriação do texto literário ao transferi-lo para a realidade e viabilizar uma roupagem nova às aventuras, de forma que tanto a narrativa propriamente dita quanto a linguagem da obra sejam repletas de naturalidade. Ao tratar da relação de Quixote com a leitura, José Manuel Martín Morán (2006) no ensaio *O Quixote e a leitura* analisa a alucinação produzida pela leitura, especificamente por meio do gênero cavaleiresco:

...sua leitura surtiu tanto efeito que ele (Quixote) não apenas abandonou sua vida passada, esquecendo “casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de se hacienda” (I, 1), mas chegou inclusive a privar-se de suas posses para dar continuidade ao vício da leitura: “vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos”(I, 1) (MORÁN, 2006, p. 49).

Quixote abandona seu maior bem, a terra, indicando o desapego absoluto a sua identidade, uma vez que está contaminado pelo vírus da leitura e das narrativas cavaleirescas. O protagonista de Cervantes é de tal forma sequestrado não só pelo ato de narrar, mas também pelo prazer proporcionado pela leitura, que se esquece momentaneamente da realidade externa em detrimento do desejo provocado pela alucinação literária.

Torna-se oportuno registrar que a história da leitura determina, segundo Manguel (1996) e Orlandi (1996), em sua obra *Discurso e Leitura*, o estágio de compreensão e interpretação na elaboração de outros sentidos. O conhecimento de mundo, ou seja, a bagagem cultural contribui, de forma muito significativa, para que haja a intertextualização, promovendo a ideia de que “ler é cumulativo e avança em progressão geométrica: cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes” (MANGUEL, 1997, p. 33). Ao entrecruzar realidade e ficção, o que o protagonista Quixote faz é uma reelaboração da realidade a fim de fugir do ócio. A leitura é usada pelo personagem como uma forma de escapismo. Morán (2006) advoga que:

(...) a leitura proveitosa, proposta por Cervantes, torna a comunidade coesa, enquanto a leitura escapista confia o indivíduo à anarquia de seus impulsos e o conduz, como Dom Quixote, pelo caminho da aventura e da tentativa de afirmação da própria verdade contra a verdade social. A visão paródica dos



feitos do fidalgo tresloucado também é a visão do tipo de leitura que ele representa (MORÁN, 2006, p. 63).

A leitura escapista funciona, assim, como uma mola propulsora para que Quixote habitasse no palácio da imaginação. Contudo, o desejo de Cervantes está associado à inclusão do livro na dinâmica social a partir de uma leitura diligente, preocupada em educar o leitor por meio de ensinamentos do livro e conceder ao seu espírito a “disciplina necessária para integrar-se a uma hierarquia de valores sociais em relação de homologia com a própria disciplina de leitura” (MORÁN, 2006, p. 63). Nesse sentido, tanto Quixote quanto o leitor da obra de Cervantes têm o mesmo estímulo: o caráter plurissignificativo da obra que conduz a uma reflexão acerca da leitura e da produção de sentido.

Uma característica marcante no Cavaleiro da Triste Figura é a fome pela leitura. Para saciá-la, Quixote devora uma diversidade de obras cujos gêneros são variados. No entanto, são as novelas de cavalaria que seduzem de forma arrebatadora esse leitor fanático. Por ter uma obsessão por esse tipo de leitura, o fidalgo, em Cervantes (2002) resolveu “...fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras<sup>25</sup>”(CERVANTES, 2002, p. 60). Nesse momento, percebe-se a força criadora provocada pelas leituras: a imaginação a que é conduzido Quixote é tamanha que se estabelece uma espécie de deleite enlouquecedor, isto é, ficção e realidade se misturam como se fosse um só. Para Aristóteles (1998), em sua *Retórica*, a força imaginativa, é concebida como faculdade inferior por ser “uma espécie de sensação enfraquecida”. Na esteira do que se encontra em Aristóteles (1998, p. 84-85), evidencia-se Santo Tomás (2005), em sua *Suma Teológica*, que clama os leitores para perceberem que

se o homem cessa de utilizar o hábito intelectual, aparecerão estranhas imaginações que, às vezes, levam a coisas contrárias, a tal ponto que, se não forem eliminadas ou reprimidas pelo exercício frequente do hábito intelectual, o homem se tornará menos apto a julgar retamente, e às vezes, disposto totalmente ao contrário. E então, pela cessação do ato, o hábito intelectual diminui ou até se destrói (TOMÁS, 2005, p. 85).

---

25 Texto original: “...hacerse caballero andante y irse por todo el mundo com sus armas y caballo a buscar las aventuras...”.

Essa exortação indica o quanto o leitor pode, por meio do poder imagético provocado pela leitura, confundir o entendimento do que se lê com imagens falsas, que deturpem e impeçam o indivíduo de manter uma conduta social adequada. É bastante interessante analisar que, para Platão, cabe ao filósofo a função de governar a cidade, em virtude de ele conhecer a essência das coisas, enquanto os poetas devem viver longe do espaço citadino, uma vez que lidam com a esfera do falso, da imitação.

Sobre a possibilidade de integração entre ficção e realidade, dialética marcante na obra *Dom Quixote*, é salutar perceber que desde o Prólogo até o desfecho do romance, há o entrecruzamento desses dois elementos. Ronalds de Melo e Souza (2000) – em *Introdução à Poética da Ironia* – defende que “o romance cervantino revoluciona a estrutura tradicional da ficção narrativa, invencionando um protagonista e um narrador que se comportam como atores dramáticos, que se revestem e se desvestem de várias máscaras”. Esse mascaramento é evidenciado pela presença do protagonista Dom Quixote e Sancho, visto que eles promovem a tensão estrutural entre a realidade e a imaginação, o prosaico e o poético, a proximidade e a distância. Além disso, curioso é notar que, ao longo das leituras realizadas pelo protagonista, há a metáfora de sua morte, a morte da realidade, a fim de que prevaleça a ficção. Em via consonante, Robson André da Silva (2001), no ensaio intitulado *O jogo de ficção e realidade em ‘Dom Quixote de La Mancha’* ressalta:

A loucura de Dom Quixote, na primeira parte, consistia em sublimar o cotidiano petrificado, a realidade vil e baixa. Ele transformava os moinhos de vento, os rebanhos, as vendas, a bacia do barbeiro em, respectivamente, gigantes, exércitos, castelos, o elmo de Mambrino. Mas, tinha como opositores ou destruidores primeiramente Sancho, depois o cura, o barbeiro, o cônego, etc. Como a aventura virava desventura, e para não reconhecer o real como é (moinho, venda, etc), apelava para os encantadores que, assim, eram responsabilizados por transformar o nobre e elevado (ficção) em vulgar e baixo (real). Dessa maneira, o jogo continuava, ou melhor, continuava no jogo (SILVA, 2001, p. 41).

Segundo o romance de Cervantes (2002), os livros de cavalaria cumpriam a função de saciar a fome do fidalgo Dom Quixote, sendo assim, o Cavaleiro da Triste Figura imitava tais ações: “Com estes ia engranzando outros disparates, todos à maneira

daqueles que seus livros lhe haviam ensinado, imitando a sua linguagem o quanto podia”<sup>26</sup> (CERVANTES, 2002, p. 68).

Nota-se que as leituras realizadas por Dom Quixote promovem tanto a literatura quanto a existência, porque não fazem a distinção entre a razão e a loucura, entre a alma e entre o ser e o não-ser. Para promover as atitudes associadas ao bom comportamento, Cervantes usa como pretexto as novelas de cavalaria que possuem personagens cujas atitudes e condutas são exemplares. No entanto, a Igreja condena esse tipo de gênero, pois propaga ideias subversivas estimulando os desejos mais íntimos do indivíduo. A esse respeito, Silva (2001) ressalta:

O cônego vê ou lê o mundo estabelecendo a oposição metafísica da ficção e da realidade, da razão e da loucura e, por isso, condena os livros de cavalarias. Reconhece que sente algum contentamento quando os lê (plano da imaginação), mas quando percebe que “são todos fictícios e superficiais” (plano da realidade) atira à parede o melhor deles e até o jogaria no fogo, se houvesse algum por perto, afinal, continua o cônego, são “falsos e embusteiros” (SILVA, 2001, p. 42).

É bastante intrigante analisar que, mesmo diante da forte presença dos aspectos ficcionais, os livros de cavalaria são condenados, sobretudo, por serem, segundo o cônego cervantino, detalhado em Cervantes (2002):

...falsos e embusteiros e desviados do trato que pede a comum natureza, e como inventores de novas seitas e novos modos de vida”, e como quem dá ocasião para que o vulgo ignorante venha a crer e a ter por verdadeiras tantas necessidades como as que eles contêm<sup>27</sup> (CERVANTES, 2002, p. 698-699).

Um dos gêneros que causam o transtorno na vida do protagonista é justamente o que mata a sua fome: as novelas de cavalaria cuja finalidade era revelar as façanhas de um herói, o cavaleiro, que, além disso, tinha como missão proteger os inocentes e amar incondicionalmente uma dama a quem ofereceria suas vitórias. No entanto, para adquirir tal título, o indivíduo deveria, segundo Pedrero-Sánchez (2000), em *Histórias*

---

26 Texto original: “Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros Le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje”.

27 Texto original: “...falsos y embusteros y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como a inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien da ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen”.

*da Idade Média*: textos e testemunhas, possuir três atributos: “esforço, honra e poderio” (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p. 99-100). Ademais, seria necessário que ele pertencesse a uma boa linhagem, tivesse à disposição um fiel escudeiro e defendesse o rei e a conduta prevista pela lei, ou seja, para ser um cavaleiro, era imprescindível ter uma índole impecável. Eis as primeiras características assumidas por Dom Quixote: em sua imaginação, ele era um legítimo cavaleiro e estava pronto para servir ao rei e a toda a sociedade.

Consoante Mikhail Bakhtin (1990), os romances de cavalaria estão envoltos em noções por onde circundam o inesperado, o maravilhoso, posto que o “de repente” é inevitável:

O mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio eterno "imprevisto" deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o inesperado. O mundo inteiro limita-se à categoria do "de repente", à categoria do acaso maravilhoso e inesperado [...] O herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso "de repente", essa é a condição normal do mundo. Ele é aventureiro, mas um aventureiro desinteressado (aventureiro, naturalmente, não no sentido do uso tardio do termo, ou seja, no sentido do indivíduo que persegue sensatamente os objetivos almejados, pelos caminhos anormais da vida). Por sua própria natureza, ele só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. E o próprio "código", pelo qual se mede a sua identidade, é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas (BAKHTIN, 1990, p. 269).

Esse universo do “de repente”, presente no romance de cavalaria, contribui para a efetivação do elemento inusitado, tão presente nesse gênero, portanto, magos, encantadores, monstros e outros elementos deste mundo são corriqueiros nesses textos. Contudo, isso não significa um distanciamento da realidade, mesmo porque há a presença de traços realistas evidentes na descrição detalhada de pessoas, objetos e ações, por exemplo. Para melhor compreender essa questão, Luciana das Graças Campos (2014), que afirma, em sua dissertação intitulada *O jogo quixotesco e a construção de realidades ficcionais*: o “eu” e os “outros” em “Dom Quixote”, que os cavaleiros viviam

lutando contra essas desventuras e criaturas, procurando salvar os que necessitam, os cavaleiros ganham glória e fama. Na maior parte das histórias de cavalaria, lutam por suas amadas e a elas oferecem as vitórias. Mas os cavaleiros, apesar de amarem incondicionalmente uma dama, permitem-se desfrutar de outras mulheres como amantes (CAMPOS, 2014, p. 45).

O fato de instigar o desejo pela aventura, pelo amor cortês, pela invencibilidade humana, sem desprezar o ato de o cavaleiro ser humano, fomenta no leitor desses gêneros, assim como feito com a imaginação do personagem Dom Quixote, práticas semelhantes. Assim, ao ler a novela *Amadis de Gaula*, citada inúmeras vezes na obra de Cervantes, o Cavaleiro da Triste Figura sente-se impulsionado a agir tal como Amadis.

Garcí Rodríguez Montalvo escreve, em 1508, a novela de cavalaria intitulada *Amadis de Gaula*. Essa obra inspirou todas as outras do gênero, uma vez que sua estrutura contribuiria para a construção do ideal cavaleiresco. Ediluce Batista Silveira (2014), registra que

o herói de *Amadis de Gaula* é fiel à sua amada, ao código da cavalaria, além de ser uma figura importante para o seu povo, devido a sua origem aristocrata. Esse jovem cavaleiro mostra-se um herói que não foge das batalhas e que transita entre o homem medieval e o homem concebido segundo os valores renascentistas. A presença de elementos como a feiticeira Urganda e o mago Arcalaus (caracterizado como “encantador”) faz com que a noção de sacralidade – representada pela figura do herói Amadis – e profanidade estejam presentes na obra (SILVEIRA, 2014, p. 94-95).

O protagonista Dom Quixote era induzido, por meio de suas leituras, a realizar as aventuras que não poderia alcançar, mas que se transformariam em uma extensão da sua realidade. Isso é exemplificado em Cervantes (2002), transcrito a seguir:

Mas, com tudo isso, apreciava em seu autor aquele terminar o livro com a promessa daquela interminável aventura, e muitas vezes foi assaltado pelo desejo de tomar da pena e cumprir ao pé da letra o que ali se oferece; e sem dúvida alguma assim teria feito e conseguido seu propósito se outros maiores e constantes pensamentos o não tivessem estorvado<sup>28</sup> (CERVANTES, 2002, p. 58).

Além das façanhas quixotescas inspiradas em romances de cavalaria, Dom Quixote se apropria da forma de como um valente cavaleiro escolheria seu nome, pois ser chamado apenas de “Quixote” não lhe concederia a autoridade de cavaleiro. Sobre isso, em Cervantes (2002), encontra-se o seguinte esclarecimento:

---

28 Texto original: “Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran”.

Mas ele então se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se “Amadis”, sem mais, tendo ajuntado o nome do seu reino e pátria, para sua maior fama, chamando-se de “Amadis de Gaula”, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao próprio nome o nome da sua e se chamar “D. Quixote de La Mancha”, com o qual a seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto<sup>29</sup> (CERVANTES, 2002, p. 61).

Embasado nas interferências provocadas pela leitura, Dom Quixote assume-se na condição de produtor de sentido, pois ele (re)cria uma nova realidade. Certamente o efeito do ato de ler é produzir sentido, de acordo com a experiência desse leitor. É por meio do pré-conhecimento adquirido pelo sujeito na qualidade de leitor que surge a possibilidade de estabelecer uma rede de sentidos viáveis ou impossíveis, mas que revelam a capacidade individual de discutir, de questionar, de legitimar poder.

O Cavaleiro da Triste Figura mergulha tão profundamente nas novelas de cavalaria que sua imaginação transita entre a realidade e a ficção contribuindo, assim, para que ele seja orientado, sobretudo, pelo ato de ler. Nesse sentido, suas interpretações, deformadas ou harmoniosas, são o reflexo de um leitor que deseja romper com a realidade, mas é ciente da necessidade de enfrentá-la, sendo assim o que não existe ou pode não existir, ele inventa e constrói, à sua maneira, uma outra realidade. A eficácia da leitura quixotesca está no agrupamento das ideias, uma vez que o leitor incorpora a letra do que leu, conforme defende Chartier (2011).

Dom Quixote não representa apenas um leitor que, fascinado pelas leituras, vive-as intensamente, mas é possuído pelo texto, visto que cada letra, cada palavra torna-se parte de seu “eu”. Por isso, esse fidalgo assume efetivamente a sua condição de leitor, pois está livre e desprendido de qualquer imposição em relação às formas de interpretar uma obra. De leitor, o personagem cervantino passa a compartilhar novas perspectivas de mundo.

#### **4.3 Branca Dias: uma leitora subversiva**

---

29. Texto original: “Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse “Amadís” a seca, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamo “Amadís de Gaula”, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse “don Quijote de la Mancha”, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre dela”.

Ensejando uma melhor compreensão de Branca Dias na peça *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, torna-se importante reiterar, antes de prosseguir, que Branca sentia imensurável atração e paixão pela leitura. Essa personagem tem sua vida ceifada pelo Tribunal do Santo Ofício por ser considerada uma herege. O destino da filha de Simão Dias foi pior do que o de qualquer outra figura, pelo fato de ser mulher. Após o Visitador ter encontrado livros perigosos e, por isso, interditos, ela é acusada e morta na fogueira. Não houve muitas etapas de julgamento, não houve mais detalhadas averiguações e, como já se podia esperar, não houve clemência.

Na biblioteca de Branca Dias, havia várias obras de gêneros diversos e que foram avaliadas como heréticas: a novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, escrita em 1508 por Garcí Rodríguez Montalvo; a cosmogonia de Ovídio – *Metamorfoses* – poema escrito em 8 d.C.; a peça teatral escrita por Jorge Ferreira de Vasconcelos, em 1555, *Eufrosina* – ou *Comédia Eufrosina* e, para confirmar as acusações, a Bíblia, traduzida do Latim para uma linguagem comum. Todos esses textos não poderiam, de forma alguma, ser lidos por leigos, principalmente, por mulheres, o que asseverou ainda mais a pena da protagonista de *O Santo Inquérito*.

O inquérito de Branca Dias inicia-se no primeiro ato da peça *O Santo Inquérito*: após a acusação de práticas judaizantes, pois os bisavôs dessa personagem seguiam a lei mosaica, Padre Bernardo, seu confessor, tenta encontrar no discurso dela algo que provasse o crime e, concomitante a isso, justificasse os desejos desse sacerdote pela protagonista. Esse clérigo percebe que ela possui um conhecimento inadmissível para uma mulher da época e investiga de onde vem tal saber. Por isso, em Gomes (2009), tem-se o momento mais decisivo e dramático da peça, quando o notário encontra uma pilha de livros, como se descobrisse uma prova satânica:

**Visitador:** Se for, nada tem a temer. A visitaçāo do Santo Ofício lhes garante misericórdia e justiça. Não desejamos servir a vinganças mesquinhas, mas precisamos ser rigorosos com os inimigos da fé cristã. Temos de destruí-los, pois do contrário eles nos destruirão.

**Notário:** (Entra com a pilha de livros, como se encontrasse uma bomba.) Livros!

**Branca:** Meus livros! São meus! Que vão fazer com eles?

**Visitador:** Sabe ler?

**Branca:** Sei.

**Visitador:** Por quê?

**Branca:** Porque aprendi.

**Visitador:** Para quê?

**Branca:** Para poder ler.

**Visitador:** Mau.

**Branca:** Não são livros de religião, são romances, poesias... (GOMES, 2009, p. 80-81).

Torna-se curioso perceber que, a cada obra encontrada pelo visitador, o “crime” cometido por Branca Dias configura-se como mais sério. Ela, por sua vez, lançava mão de suas habilidades como exímia leitora para justificar, para os inquisidores, suas leituras. É isso que se constata em trecho pertencente a Gomes (2009), transcrito a seguir:

**Notário:** *Amadis de Gaula!* (Passa o livro ao Visitador.)

**Visitador:** Amadis!

**Branca:** Estórias de cavalaria. Me emocionam muito.

**Notário:** *As Metamorfoses.* (Passa o livro ao Visitador.)

**Branca:** Ovídio. Mitologia. Paganismo.

**Notário:** *Eufrosina.* (Repete o jogo.)

**Visitador:** Também! (GOMES, 2009, p. 81).

É interessante perceber que a cada impresso encontrado, Branca Dias, mesmo empregando um discurso simples, oferecia uma defesa a fim de tentar convencer, de forma ingênua ou romântica, de que não havia nada de errado com as leituras realizadas. Nesses pequenos discursos, nota-se que a protagonista conhecia bem o teor dos livros e, por conseguinte, sabia o porquê de eles serem considerados proibidos. Além disso, é perceptível a revelação de quem a presenteara com tais obras: seu noivo Augusto que os trouxera de Lisboa. Entretanto, em Gomes (2009), o horror do visitador se agiganta, quando ele descobre uma Bíblia em linguagem vernácula:

**Branca:** Fiquei muito contente porque, como não sei ler latim, pude ler a Bíblia toda e já o fiz várias vezes.

**Visitador:** (Entrega os livros ao Notário.) Todos esses livros são reprovados pela Igreja; vamos levá-los.

**Branca:** Também a Bíblia?!

**Notário:** Em linguagem vernácula!

**Branca:** Mas é a Bíblia!

**Visitador:** Em linguagem vernácula (GOMES, 2009, p. 82).

É intrigante a semelhança que guarda esse episódio com o de Quixote, que também sofre com a censura. No Capítulo VI, da obra de Cervantes, o padre e o barbeiro, auxiliados pela ama e pela sobrinha desse personagem, escolhem as obras que serão destruídas. A narrativa transcorre, em Cervantes (2002) da seguinte forma:



...O primeiro que mestre Nicolás lhe deu nas mãos foi *Los cuatro de Amadís de Gaula*, e disse o padre:

- Parece isto coisa de mistério, pois, segundo ouvi dizer, este livro foi o primeiro de cavalaria a se imprimir na Espanha, e todos os mais tiveram princípio e origem neste; e assim me parece que, como ao dogmatizador de uma seita tão ruim, devemos sem remissão alguma condená-lo ao fogo...<sup>30</sup> (CERVANTES, 2002, p. 102).

Após essa primeira reflexão acerca da novela de cavalaria, os protagonistas-censores decidem queimar outros livros e passam a analisar para resolver entre aqueles que mais influenciavam o comportamento do fidalgo. Decidiram, após sua análise, que todas as obras inspiradas em *Amadís de Gaula* deveriam, obrigatoriamente, ser destruídas, em razão de provocarem no leitor uma alteração de comportamento. Essa postura é prenunciada em Cervantes (2002):

- É – disse o barbeiro - *Las sergas de Esplandián*, filho legítimo de Amadís de Gaula.

- Este que o segue – disse o barbeiro – é *Amadís de Grecia*, e todos os desta parte, pelo que vejo, são da mesma linhagem de Amadís.(...)

- Este que o segue é *Florismarte de Hircania* – disse o barbeiro.

- Este é *El caballero Platir* – disse o barbeiro.(...)

- Este é o *Espejo de caballerías*”<sup>31</sup> (CERVANTES, 2002, p. 102- 104).

Ao longo das escolhas das obras que seriam queimadas, o padre e o barbeiro tecem comentários sobre como elas têm procedência criminosa, por se tratarem de livros de cavalaria e, por conseguinte, por deles emergir uma temática repleta de heresia. E prosseguem em sua jornada, em Cervantes (2002), julgando, além dos gêneros cavaleirescos, os compêndios sobre poesia:

- Estes – disse o padre – não devem ser de cavalaria, e sim de poesia.

E abrindo um, viu que era a *Diana* de Jorge de Montemor, e disse, crendo serem todos do mesmo gênero (...)

---

30 Texto original: “Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura:

- Parece cosa de misterio esta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa alguna condenar al fuego”.

31 Texto original: “Es – dijo el barbero - *Las sergas de Esplandián*, hijo legítimo de Amadís de Gaula.

- Este que viene – dijo el barbero – es *Amadís de Grecia*, y aun todos los deste lado, a lo que creo, son del mesmo linaje de Amadís.(...)

- Este que se sigue es *Florismarte de Hircania* – dijo el barbero.

- Este es *El caballero Platir* – dijo el barbero.(...)

- Este es *Espejo de caballerías*”.

- Estes que se seguem são *El pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares* e *Desengaños de celos*.(...)
- Este a seguir é *El pastor de Fílida*<sup>32</sup> (CERVANTES, 2002, p. 106- 109).

O julgamento conferido pelo padre parece bastante tendencioso: os livros de poesia que foram escritos por seus amigos eram salvos e mereceriam ser lidos sem maiores questionamentos; eram, inclusive, elogiados pelo sacerdote. Essa postura complacente abarcava, por exemplo, a obra *La Galatea* (1585), de Miguel de Cervantes. Outro aspecto intrigante é a presença de um segundo censor – o barbeiro – que, em que pese o fato de não possuir informações suficientes para julgar a biblioteca de Quixote, o faz com severa propriedade. As mulheres – a ama e a sobrinha do fidalgo – pouco interferem, certamente devido a sua condição feminina. A função delas é jogar os livros pela janela e fazer poucas ou quase nenhuma intervenção.

Em *O Santo Inquérito*, o episódio de descoberta dos livros lidos por Branca Dias é de extrema relevância para a construção da peça, considerando que é por meio dele que se instaura uma reflexão sobre leitura como elemento perigoso em alguns momentos, sobretudo os chamados de totalitários – como a presença do Tribunal do Santo Ofício no Brasil Colônia e a Ditadura Civil-Militar. Nesse período, por exemplo, segundo Gaspari (2002, p. 301), além da censura de várias obras, ocorreram muitos atentados que tinham como alvos editoras e livrarias, como a Tempo Brasileiro, a Civilização Brasileira e a Livraria Forense.

Os livros, peças teatrais, cinema, televisão e todos os outros meios, obrigatoriamente, teriam que passar pelo crivo da censura antes de chegar ao público, uma vez que cabia ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) moralizar toda e qualquer manifestação que fosse contrária à moral e aos bons costumes da sociedade. A partir das leituras realizadas por Branca Dias, nota-se o comportamento subversivo, semelhante ao perseguido durante os anos 1960, adotado por essa personagem: o discurso assumido por ela é, tanto no primeiro ato quanto no segundo, questionador, o que provoca um incômodo nos inquisidores.

---

32 Texto original: “- Este a seguir é *El pastor de Fílida*

- Estos – dijo el cura – no deben de ser de caballerías, sino de poesia.

Y abriendo uno vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo que todos lós demás eran del mesmo género(...)

- Estos que se siguen son *El pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares* y *Desengaños de celos*.(...)

- Este que viene es *El pastor de Fílida*”.

Roger Chartier (1998), em *A história cultural entre práticas e representações*, define a história da leitura como intimamente associada ao processo de construção de sentido, ao aventar a hipótese de, por meio da leitura, “romper com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco” (CHARTIER, 1998, p. 27). A leitura sugere, nessa perspectiva, uma conduta diante do mundo e não apenas um mero procedimento técnico de decodificação. Acerca dessa criticidade desenvolvida pela leitura, Vianna (2012) conclui que

o ato de ler é aqui entendido de modo não linear e mostrado como um caleidoscópio de interpretações que possibilita o acesso a uma multiplicidade de perspectivas que podem se modificar a cada olhar e a cada movimento, mesmo que essas perspectivas sempre estejam vinculadas a um tempo e a um lugar específicos (VIANNA, 2012, p. 17).

O ato de ler absorve, nessa ótica, a noção de ser uma ação amplificada por meio do processo de criação e de interpretação, ou seja, uma atividade produtora de múltiplos sentidos. Para a cultura judaica, a palavra escrita, conforme advoga Fischer (2006), é o símbolo de sacralidade, visto que é por meio dela que a memória é perpetuada; os rituais são realizados; o conhecimento é adquirido e o divino é compreendido. Talvez seja por isso que esse ato é tão temeroso nos regimes totalitários. É possível lembrar, por exemplo, o nazismo que realizou, em 1933, uma verdadeira aniquilação intelectual. Lucien X. Polastron (2013), na obra *Livros em chamas*, apresenta e analisa o ritual proposto por Hitler para livrar o país do “veneno judaico-asiático”. Escritos de Marx, de Heinrich Mann, de Friedrich W. Förster, de Sigmund Freud, de Werner Hegemann, de Voltaire e de tantos outros intelectuais foram sentenciados à fogueira, em que eram queimados enquanto os nomes dos autores incriminados e o motivo de tal punição eram ditos aos gritos. Por isso, o livro torna-se um objeto importante para a construção da identidade de quem o lê, uma vez que ele se torna instrumento de veiculação de ideias. É a partir do contato com esse material impresso que o leitor (re) elabora sentidos, amplificando-os. A esse respeito, Jean Marie Goulemot (2011) – no ensaio *Da leitura como produção de sentido* – analisa:

O livro lido ganha seu sentido daquilo que foi lido antes dele, segundo um movimento redutor ao conhecido, à anterioridade. O sentido nasce, em grande parte, tanto desse exterior cultural quanto do próprio texto e é bastante certo que seja de sentidos já adquiridos que nasça o sentido a ser adquirido.

De fato, a leitura é jogo de espelhos, avanço especular. Reencontramos ao ler. Todo o saber anterior – saber fixado, institucionalizado, saber móvel, vestígios e migalhas – trabalha o texto oferecido à decifração (GOULEMOT, 2011, p. 114-115).

É considerável a ausência, ao longo da peça, de menções explícitas de outras leituras que motivassem Branca Dias a se posicionar ou a recriar o espaço onde estava inserida. No entanto, há certa poesia em seu discurso, suas ações e seus princípios são semelhantes às de um cavaleiro. Dois episódios bíblicos são sutis reveladores da dimensão do conhecimento dessa protagonista. O primeiro é quando ela salva o padre Bernardo da morte por afogamento, em Gomes (2009):

**Padre Bernardo:** (Fora de cena, gritando.) Socorro! Aqui del rei!  
Branca sai correndo. Volta, amparando Padre Bernardo, que caminha com dificuldade, quase desfalecido. Ela o traz até o primeiro plano e aí o deita, de costas. Debruça-se sobre ele e põe-se a fazer exercícios, movimentando seus braços e pernas, como se costuma fazer com os afogados. Vendo que ele não se reanima, cola os lábios na sua boca, aspirando e expirando, para levar o ar aos pulmões (GOMES, 2009, p. 33).

A peça tenha sido escrita em 1966, ou seja, dois anos após o golpe Civil-Militar, tempo da enunciação, ela faz referência ao ano 1750, fazendo alusão às visitas do Tribunal do Santo Ofício no Brasil-Colônia, isto é, o tempo do enunciado. Naquele período, ainda não existia o chamado “Método de Ventilação Boca a Boca” (VBB), o qual surgiria aproximadamente por volta de 1958. No entanto, o primeiro relato de ressuscitação está presente na Bíblia, no Primeiro Livro de Reis 17, 7-24 e no Segundo Livro de Reis 4, 34, que revela o profeta Elias soprando três vezes na boca de um garoto enfermo que o faz reviver. Esses trechos também fazem referência a Gênesis 2, 7: Deus insufla o espírito de vida nas narinas de Adão que passa a viver. Isso prova que Branca Dias reproduz, como uma espécie de espelhamento, aquilo que outrora lera. Infere-se, portanto, que ela é, então, impulsionada pela leitura.

Outro episódio que prova o saber, sobretudo bíblico, que Branca Dias detinha é quando ela conversa com o noivo Augusto sobre teorias que a inquietam e lhe proporcionam insegurança. Esse trecho encontra-se em Gomes (2009):

**Augusto:** Aconteceu alguma coisa?  
**Branca:** Não ... realmente, não aconteceu nada. Não sei explicar. Mas de um momento para outro eu me senti tão só, tão desamparada. Só me aconteceu isso uma vez, quando eu era menina e alguém me disse que a Terra se movia

no espaço. Não sei que sábio havia descoberto. Até então, a Terra me parecia tão sólida, tão firme ... de repente, comecei a pensar em mim mesma, uma pobre criança, montada num planeta louco, que corria pelo céu girando em volta de si mesmo, como um pião. E tive medo, pela primeira vez na vida. Uma sensação de insegurança me fez passar noites sem dormir, imaginando que durante o sono podia rolar no espaço, como uma estrela cadente.

**Augusto:** (Sorri.) E que quer você que eu faça? Que pare a Terra como Josué parou o Sol?

**Branca:** E se Josué parou o Sol, é porque o Sol que se move e não a Terra.

**Augusto:** É o que dizem as Sagradas Escrituras.

**Branca:** E pode um texto sagrado mentir? (GOMES, 2009, p. 58-59).

É muito revelador perceber, a partir desse diálogo, uma Branca Dias, que possui conhecimento que só caberia aos homens obter. Curiosamente, esses questionamentos aproximam a personagem de *O Santo Inquérito* do protagonista da peça teatral de Bertolt Brecht (1977), *A vida de Galileu*. A versão mais conhecida desse texto teatral foi feita em 1955 e revela as indagações de Galileu acerca do sistema de Copérnico segundo o qual a Terra e os astros girariam em torno do Sol, que seria imóvel. Não obstante, essa teoria contradizia aquela defendida pela Igreja Católica, cuja afirmação dizia ser a Terra o centro do universo e em torno da qual tudo girava. Como a concepção copérnica foi incluída no Índice da Inquisição, Galileu abjura dessa noção, porém, mesmo às escondidas, em regime de semiprisão e vigilância constante, ele sabe que o futuro depende de seu trabalho, ou seja, do conhecimento.

Assim como Galileu, Branca Dias é uma figura questionadora e desestabilizada pelas teorias que não têm a resposta plausível, por isso são questionáveis e merecem ser aprofundadas. Mostra-se basilar perceber, também, que essa protagonista representa – tanto no tempo da enunciação quanto no do enunciado – os indivíduos que são contrários a teorias absolutistas, impostas pela Igreja ou pelos homens de poder que não permitem questionamentos e impõem sobre o cidadão conceitos questionáveis. Em Gomes (2009), o diálogo continua:

**Augusto:** Talvez seja uma interpretação. Josué não parou o Sol, mas a Terra. Estando na Terra, teve a impressão de que foi o Sol que parou. O sentido figurado. Do mesmo modo que quando nos afastamos do porto, num navio, temos a impressão de que a terra que foge de nós.

**Branca:** Tudo é então uma questão de interpretação. Depende da posição em que a gente se encontra. Isso me deixa ainda mais intranquila.

**Augusto:** Por quê?

**Branca:** Se um texto da Sagrada Escritura pode ter duas interpretações opostas, então o que não estará neste mundo sujeito a interpretações diferentes? (GOMES, 2009, p. 59-60).

Branca Dias busca, em sua memória, em suas leituras, ainda que interditas, as informações para a construção do sentido do texto lido. No entanto, a variedade de interpretação que alguns textos, como a Sagrada Escritura, propõem, causa ainda mais inquietude e questionamento nessa protagonista. Aqui é relevante analisar, para avançar, o que Chartier (1998) chama de pré-saber: o conjunto de conhecimentos adquiridos antes do contato com a leitura. Na constituição dessa personagem de Dias Gomes, é evidenciado que ela acessa a esse pré-saber, com vistas a atribuir um sentido ao mundo, um significado aos seus questionamentos. Nesse caso, o conhecimento prévio acionado está no livro de Josué, 12-13:

Foi então que Josué falou a Iahweh, no dia em que Iahweh entregou os amorreus aos israelitas. ‘Disse Josué na presença de Israel: Sol, detém-te em Gabaon, e tu, lua, no vale de Aialon!’ E o sol se deteve e a lua ficou imóvel até que o povo se vingou dos seus inimigos.

O conhecimento desse trecho bíblico promove um embate conceitual que perdura até hoje em algumas religiões: a verdade científica e a verdade religiosa.

Branca Dias possui as duas identidades: a judaica e a leitora. Goulemot (2011) afirma que o leitor assume diversas atitudes: pode realizar leitura sonhadora, leitura ausente ou leitura profunda. No entanto, a personagem de *O Santo Inquérito* não apresenta nenhuma dessas características como leitora, mas é permeada não só pelo ato de ler ingênuo, incapaz de perceber os efeitos de seus perigos, mas também por uma leitura de resistência, de recusa da ordem vigente, por estabelecer conexões, inferências acerca das questões religiosas, políticas e sociais. A eficácia da leitura de Branca Dias está na incorporação das ideias, cujas fórmulas, segundo Chartier (2011) “dão forma às maneiras de pensar e de contar” (CHARTIER, 2011, p. 86).

Para melhor compreender a problemática que atravessa o ato de ler, Silvana Augusta B. Carrijo (2009) que, em sua tese de doutorado intitulada “*Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft*”, confirma as ideias de Goulemot (2011). Para Carrijo (2009), “há vários níveis de leitura e várias categorias de leitores, indo do mais cordato ao mais questionador” (CARRIJO, 2009, p. 123). Essas características dependem de como o leitor se assume durante o ato, por isso ele se torna um produtor de sentidos, mesmo diante da perplexidade da vida.

No discurso proferido por Branca Dias, ao longo da peça, é evidente a interferência de suas leituras. Há, na linguagem usada pela protagonista, traços que evidenciam o processo de apropriação do *lógos*, a maneira como ele afeta o leitor e a interpretação que este evidencia de si mesmo e do mundo que o cerca. Em via semelhante, Vianna (2012) defende, desse modo, que um “leitor pode se apropriar de um texto, de uma configuração narrativa, e esse texto pode estabelecer uma reconfiguração da própria existência, uma reconfiguração do próprio mundo” (VIANNA, 2012, p. 17). Esses são alguns efeitos da leitura na construção identitária dessa leitora.

Além do mais, não se pode negar que, embora a personagem de Dias Gomes viva uma série de conflitos que giram em torno das questões religiosas, ela é uma heroína. Ao travar sua batalha com os inquisidores, ao questionar, implicitamente, a função dos homens do poder em relação aos princípios humanos, ao recusar render-se a valores em que não acreditava em detrimento das regras de conduta em que realmente acreditava e ao entregar-se à morte na fogueira, Branca Dias vence sua *via crucis* e personifica a forma arquetípica do herói. A esse respeito, Lourdes Kaminski Alves (2005), no artigo *As relações opositivas na peça O Santo Inquérito: uma aproximação com a tragédia antiga*, afirma que “a personagem Branca Dias, de acordo com sua configuração na ação dramática, pode ser entendida como uma variação do arquétipo de morte e de renascimento, ou como parte do arquétipo da crucificação...” (ALVES, 2005, p. 195). Ademais, ainda afirma que

o perfil da heroína Branca Dias, no que se refere à integridade moral e ética, aproxima-se do herói trágico que representa o mundo totalitário da sociedade grega cuja alma está em harmonia com o mundo. Branca Dias defende seus princípios éticos e sua crença, o que lhe dá força para enfrentar a própria morte (ALVES, 2005, p. 204).

Mesmo demonstrando uma fragilidade ante a morte, assim como a personagem grega Antígona, Branca Dias não abjura e, reafirmando os seus princípios, em Gomes (2009) entrega-se à morte: “**Branca:** Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol” (GOMES, 2009, p. 138). Ao identificar-se com circunstâncias que a conduzem à morte, essa cristã-nova efetiva sua condição de heroína. Consoante Hegel (1999) na obra *Estética*: “[...] na idade heroica em que o indivíduo é essencialmente uno e origem única

do objetivo, o sujeito considera-se como fator, ele só, de tudo quanto faz, integralmente se responsabiliza por todas as consequências dos seus atos” (HEGEL, 1999, p. 200). Eis o momento catártico da peça: a morte da heroína e a libertação, metaforicamente, da condição de alienado a que o leitor ou o espectador estivesse submetido. O que parece ser a desgraça da protagonista passa a ser, na visão de Flávio R. Kothe (1987) – na obra *O herói* – “...duro aprendizado da condição humana” (KOTHE, 1987, p. 26). Nesse sentido, há novamente a interferência da construção do herói brechtiano, uma vez que ele está incumbido de mostrar tanto os sinais apocalípticos quanto os de esperança que são depositados no futuro utópico.

Assim, como leitora subversiva, Branca Dias transfigura-se em um quixote de saias, tendo em vista o fato de ela não se conformar com as imposições e buscar, na leitura, uma forma de combatê-las. No entanto, a sanidade a acompanhou em sua *via crucis*, visto que a realidade não lhe parecia camuflada. Ela resistiu até onde pôde, por isso se tornou uma arma de intelectualidade, de incômodo para a ordem vigente a fim de combater toda e qualquer manifestação de dominação.

#### **4.4 Leitores que se entrelaçam: Quixote e Branca Dias**

Ao refletir sobre o ato de ler enquanto produção de sentido fica evidente que tanto Dom Quixote quanto Branca Dias são produtores de significados. Para esses personagens, a ação de ler é capaz de fornecer uma representação mais efetiva, uma vez que viabilizam o pertencimento deles no mundo onde estão inseridos. Quixote já não é apenas o louco subvertido pela leitura, mas a *mimeses* de outros leitores que, embebedados pela ficção, fogem por meio dela da realidade, isto é, não a aceitam e por isso buscam outras experiências. Branca Dias deixa de ser a personagem ingênua e passa a ser a imitação daqueles indivíduos que resistem, que lutam em busca de uma sociedade mais justa, ainda que o preço seja a morte.

Os efeitos do ato de ler ficam bastante claros nas duas personagens. Na leitura, o leitor contempla e medita à sua maneira, é capaz de conduzir a sua apreensão particular do conteúdo e, por conseguinte, do mundo, adiciona informações e/ou inferências, capta novos sentidos e re(elabora) aqueles em que acreditava. O leitor não é aquele que apenas confia no conhecimento lido no livro, mas toma dele as ideias e, a partir delas,



liga-as as outras preservadas por meio de sua memória, a fim de entrelaçar as reflexões e produzir um novo texto, um texto cuja autoria é o próprio leitor.

A leitura que promovia o entusiasmo de Dom Quixote e Branca Dias era o romance de cavalaria. É curioso que esses protagonistas leram a mesma obra *Amadis de Gaula* (1508) e, a partir dessa leitura, ressignificam o mundo que os rodeava: o Cavaleiro da Triste Figura tentava apaziguar o ócio de sua existência com tal narrativa, a personagem rebelde inspirava-se na atitudes do herói para resistir contra toda e qualquer forma de repressão. Ambos eram leitores que se travestem da narrativa como forma de encorajamento para agir socialmente e, por isso, o ato de ler, assim como o livro, eram revestidos pela sacralidade e assumiam uma função social.

Ao lerem gêneros literários distintos, o Cavaleiro da Triste Figura e Branca Dias passeiam por fronteiras diferentes no que se refere à temporalidade e à espacialidade. Ademais, estabelecem apropriações distintas que revelam invenções criadoras acerca do mundo. Sobre isso, Chartier (1998) esclarece que

pensar deste modo as apropriações culturais permite também que não se considerem totalmente eficazes e radicalmente aculturantes os textos ou as palavras que pretendem moldar os pensamentos e as condutas. As práticas que deles se apoderam são sempre criadoras de usos ou de representações que não são de forma alguma redutíveis à vontade dos produtores de discursos e de normas. O ato de leitura não pode de maneira nenhuma ser anulado no próprio texto, nem os comportamentos vividos nas interdições e nos preceitos que pretendem regulá-los (CHARTIER, 1998, p. 136).

Esse processo de apropriação, que é identificado tanto em Dom Quixote quanto em Branca Dias, não reduz a leitura a uma mera interpretação particular. Cada indivíduo, seja do universo ficcional seja do real, tem o seu conhecimento prévio, a sua cultura, as suas motivações. Ao apropriar-se das ideias transmitidas por meio do livro lido, o Cavaleiro da Triste Figura e a protagonista subversiva refletem sobre as ideologias a que são impostos e se tornam o autor de seus pensamentos, de suas convicções.

Na narrativa quixotesca, o fidalgo transfere a palavra escrita para a realidade. No entanto, ao fazer isso, reelabora-a às avessas, diferentemente daquilo que a leitura propõe e, por essa razão, é considerado louco. Branca Dias também age de forma semelhante: ela, por meio do discurso, propaga as ideias apropriadas de forma a escandalizar os inquisidores e, por conseguinte, a sociedade. Ambos os protagonistas

são hereges, ambos usam armas de poder que não lhes foram permitido usar, ambos questionam as autoridades que, desejosos por fazer o “saneamento ideológico”, impedem, segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (2002a) – em *Livros proibidos, ideias malditas* – “a circulação de ideias rotuladas de perigosas” (CARNEIRO, 2002a, p. 21). Dom Quixote pode parecer apenas a representação da loucura, mas ele certamente é um agente alegórico importante para trazer à tona o questionamento da relevância da leitura e da literatura na formação dos indivíduos como leitores.

Como podem ser considerados hereges, Dom Quixote e Branca Dias deveriam ser censurados. Havia muito medo em meio às leituras daqueles que se atreviam a ler algo que poderia lhes conduzir à loucura ou à morte. Carneiro (2002a) trata o medo e a censura como estratégias instrumentais de controle social “emanando, cada qual a seu modo, **energia** que, por sua vez, colocava para a sustentação do sistema autoritário” (CARNEIRO, 2002a, p.30-31, grifo no original). Nessa forma, o medo faz calar e sufoca. Ao impor o pânico, a fobia, instaurava-se em uma sociedade de mutilados mentais. No entanto, as obras de Cervantes e de Dias Gomes vêm propor o contrário: a relevância da leitura para a formação do leitor, do cidadão, enfim, do indivíduo politizado.

Outra leitura que corrobora a construção de identidade desses leitores irreversíveis é a Bíblia. O grande mistério do texto bíblico está na ortodoxia de sua interpretação, uma vez que apenas poucos podiam ler essa obra devido ao caráter plurissignificativo. A esse respeito, David Harlan (2000), no ensaio *A história intelectual e o retorno da literatura*, defende que:

Textos canônicos têm qualidades não detectáveis exceto num momento apropriado no futuro. Eles geram novos modos de ver coisas velhas, e novas coisas que nunca vimos antes. Não importa o quão sub-repticiamente ou o quão radicalmente mudemos nossa abordagem em relação a eles, eles sempre responderão com algo novo; não importa quantas vezes nós os reinterpretamos, eles sempre têm algo iluminador a dizer-nos. Sua própria indeterminação demonstra que eles jamais podem ser exauridos (HARLAN, 2000, p. 43).

Nesse sentido, por longos anos, apenas os representantes da Igreja tinham acesso a textos sagrados, visto que esses indivíduos tinham o poder de interpretá-los. Ao povo cabia seguir à risca as determinações prescritas pelo clero. Essa era uma forma de cercear o pensamento e propagar a subserviência dos cristãos a Deus e, por conseguinte,

à Igreja. Eis uma das melhores estratégias usadas pelos aparelhos ideológicos de poder: monopolizar o conhecimento a fim de dominar o outro. Apenas após a reforma protestante, os leigos puderam ter acesso à palavra divina.

Para alguns pesquisadores cervantistas, como Bernhard Taureck (2008) em *Don Quijote als gelebte metaphor*, a obra *Dom Quixote* é uma metáfora de transformação da vida do protagonista e, sobre isso, Vianna (2012) esclarece que

as aventuras e as desventuras da narrativa servem na verdade para expor e discutir perguntas filosóficas fundamentais sobre o amor, a verdade, o progresso, a loucura. Ao mesmo tempo a metáfora assume o papel de crítica da cultura e do tempo, uma vez que o Quixote se pergunta sobre a possibilidade de um mundo melhor, com menos ganância pelo poder e pela violência (VIANNA, 2012, p. 23-24).

A peça *O Santo Inquérito* também emprega o recurso da alegoria, da metáfora para tratar as questões que dizem respeito ao cerceamento do mundo das ideias. Consoante Silveira (2014) defende, Dias Gomes usa esse recurso objetivando fazer alusão ao momento de efervescência em relação às perseguições, por isso a alegoria da temporalidade contribuiu a fim de que a denúncia das atrocidades acontecidas durante o regime militar fosse camuflada face a outro evento histórico: a presença do Tribunal do Santo Ofício em terras brasileiras.

Branca Dias também é um recurso alegórico, considerando que ela é uma representação dos indivíduos que sofreram com as perseguições em tempos, sobretudo, de totalitarismo. Há, então, uma extensão dessa protagonista em outras temporalidades, pois, ao deparar-se com uma figura como a heroína de Dias Gomes, sua representatividade alcança vários momentos históricos e literários. Essa mulher alegórica pode ser entendida como o grito de liberdade dos subversivos, a necessidade da luta em detrimento dos direitos de cada indivíduo, principalmente, da dignidade. O desejo de transformação social promovido pela filha de Simão Dias é transferido para os leitores/espectadores a fim de que eles compreendam e reflitam acerca da verdade e da honra. Essa Joana D'Arc do nordeste assume, assim, a ideologia de tantos heróis que lutavam contra qualquer manifestação de opressão.

Para além da presença desses leitores, a protagonista Ema Bovary, de Gustave Flaubert – no romance *Madame Bovary* (1857) – e a jovem, romântica Luísa, de Eça de Queirós – em *O primo Basílio* (1878) – também representaram mulheres que, desafiando e subvertendo as leis de seu tempo, entregam-se à leitura como estratégia

para escapar da realidade a que eram submetidas. Branca Dias, Ema Bovary e Luísa são leitoras que, embebidas pelo ato de ler, tornam-se emancipadas, evadem para o passado ficcional, subvertem suas histórias, resistem navegando pelas terras longínquas dos livros, contudo recebem punições sociais severas.

Leitores subversivos, hereges, loucos e revolucionários: esses são os mais frequentes atributos conferidos aos protagonistas Dom Quixote e Branca Dias. Eles contribuíram para que o leitor comum pudesse compreender a dimensão de si e do mundo externo. Ávidos pelo conhecimento, esses personagens foram, ao longo do tempo, perpetuados na literatura não só pela ousadia em travar batalhas com moinhos de vento ou enfrentar a ideologia de uma das maiores instituições religiosas existentes, mas por definir socialmente o seu espaço em uma sociedade em que o louco e o revolucionário têm a mesma função: desestabilizar as convenções sociais e, como não poderia deixar de ser, ressignificá-las.

## CAPÍTULO 5

### BRANCA DIAS E DOM QUIXOTE: os bibliófilos e sua biblioteca herética

*Sempre imaginei que o paraíso fosse uma espécie de biblioteca.*  
(Jorge Luis Borges)

#### 5.1- Apontamentos sobre a biblioteca e sobre o livro

Uma biblioteca não é apenas um espaço onde se guarda um livro ou um emaranhado de obras de gêneros distintos, mas um lugar onde se conserva tanto a memória quanto o patrimônio cultural, artístico, literário e intelectual. No romance *O nome da rosa*, Umberto Eco (2014) trata acerca da sacralidade desse recinto uma vez que a narrativa se passa em uma ambientação medieval e eclesiástica. Além disso, pode-se refletir sobre o poder que emana de quem possui ou é responsável por uma biblioteca, visto que é nela que há a presença do saber acumulado que resultaria no alcance de um poderio ainda maior. Ao solicitar informações sobre a biblioteca, o frei Guilherme de Baskerville é advertido, uma vez que cabe somente ao bibliotecário tais informações. Em Eco (2014), há um excerto dessa narrativa:

...compreendi ainda que as outras expressões designavam uma sala ou corredor da biblioteca e ousei pedir informações sobre essas últimas distinciones. Malaquias fitou-me severamente: “Talvez não saibas ou tenhas esquecido que o acesso à biblioteca é consentido apenas ao bibliotecário. E portanto é justo e suficiente que apenas o bibliotecário saiba decifrar essas coisas” (ECO, 2014, p. 91).

O romance representa o bibliotecário como um agente detentor do livro e, por conseguinte, do conhecimento. Jorge de Burgos é esse personagem que é descrito como um homem venerado em idade e sabedoria e, mesmo sendo conhecedor das imagens, era cego. Ele é a símile de um deus, pois é possuidor da chave para o saber: a biblioteca. É curiosa a possibilidade de analisar o bibliotecário, sobretudo na obra de Eco, como um ser divino. O Deus hebreu cria o universo, revela-nos o Pentateuco, e, ao elaborá-lo, constrói também narrativas, as histórias de cada indivíduo que vive nesse espaço. O universo passa a ser um grande livro cujo bibliotecário é Deus.

Quando descreve uma biblioteca, Jorge Luis Borges (1999) emprega, no conto *A biblioteca de Babel*, um recurso metafórico: “O universo (que outros chamam de Biblioteca)...” (BORGES, 1999, p. 38). Borges também faz referência ao fato de que o bibliotecário seria, de fato, um deus. Ao fornecer essa concepção, esse bibliotecário argentino caracteriza esse lugar labiríntico como um recinto da infinitude e, por conseguinte, do sagrado, uma vez que adquire uma imagem de divindade, tamanho poder que se encontra nesse lugar. É nessa ambientação que o homem faz suas descobertas, adquiriu poderio desejado ou pode até morrer, pois não encontra as respostas para a sua existência. Uma referência intrigante feita por Borges (1999) é:

Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo, dizimaram a população. Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta (BORGES, 1999, p.42).

Esse fragmento é profético, uma vez que consegue abarcar tanto a adoração aos livros, isto é, ao conhecimento, quanto à perpetuação da biblioteca como espaço onde esse saber é conservado. Ao ser humano cabe a finitude, o vazio, enquanto na biblioteca encontra-se o infindável, pois, de acordo com Lília Moritz Schwarcz (2002), na obra *A longa viagem da biblioteca dos reis*, “seu papel na conservação da memória e do patrimônio literário, artístico e intelectual, ou o diálogo que estabelece entre um passado bem guardado e o presente, sempre reelaborado” (SCHWARCZ, 2002, p. 120) contribui para que se reforce o caráter de duradouro. Schwarcz (2002) ainda analisa o mito de Babel e Alexandria:

De um lado, a biblioteca aparece como metáfora do infinito e do universal, desse saber que gera o próprio descontrolo, de um tempo sem movimento em que as palavras, pronunciadas em sincronia, acabam perdendo o sentido e a própria possibilidade da comunicação. De outro lado, sob a constante ameaça de incêndio, aparece como sinônimo da destruição e da perda total (SCHWARCZ, 2002, p. 121).

Há uma dicotomia na representação da biblioteca como metáfora do infinito, do tempo imóvel, da sincronia entre as palavras, ou seja, ela simboliza a memória e sua vivacidade, mas encontra-se fadada à destruição, ao fogo, à ruína e ao esquecimento

como apresenta Alexandria. Ela foi modelo de universalidade, porque aglomerava todos os tipos de livros, além de ser símbolo de grande poder político. Assim, há uma dualidade entre a memória e o esquecimento presente no espaço da biblioteca, isto é, a ideia de um mito apocalíptico, haja vista que o termo *apocalipsis* tanto se refere à revelação, descoberta quanto à destruição.

O vocábulo “biblioteca” origina-se da união dos termos gregos *biblios* (livros) e *têke* (caixa, depósito) formando *bibliotheke*; do latim *biblioteca*, do francês *bibliothèque* e assume o significado, de acordo com o Dicionário de Latim (1962), de “lugar onde se guardam livros”; “estante onde se arrumam livros”. Marc Baratin e Cristian Jacob (2008) – no prefácio da obra *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente* – acrescentam que “uma biblioteca é também o teatro de uma alquimia complexa em que, sob o efeito da leitura, da escrita e de sua interação, se liberam as forças, os movimentos do pensamento” (BARATIN & JOCOB, 2008, p. 9). Dessa forma, a biblioteca, assim como o tablado, é um ambiente da coletividade, do diálogo entre temporalidades distintas, da criação e da conservação da memória que tem sentido, principalmente, na elaboração do conhecimento. No entanto, mesmo tendo percorrido diferentes acepções para a biblioteca, interessa-me mais diretamente a de coleção de livros, sobretudo dos dois protagonistas leitores: Dom Quixote e Branca Dias.

Biblioteca, livros e memória são três vocábulos que estão interligados, pois uma obra também é um espaço de rememoração dos acontecimentos, mesmo ficcionais. A memória contribui significativamente para a (re)atualização dos fatos, uma vez que, segundo Lyslei Souza do Nascimento (2012), no artigo *Museu e Shoá: dever e memória*, para o contexto judaico, “trata-se de um exercício de rememoração que salva, no presente aquilo que de por si só já deveria garantir a sua permanência na recordação dos homens” (NASCIMENTO, 2012, p. 139). Deste modo, a ligação entre memória e biblioteca é construída a partir da garantia de que o lugar onde se guarda livros é sinônimo de saber, isto é, a biblioteca é espaço de sabedoria e de memória.

Para Matthew Battles (2003) – na obra *A conturbada história das bibliotecas* – esse recinto não pode ser considerado simplesmente um repositório de curiosidades: “É um mundo a um só tempo completo e incompletável, cheio de segredos” (BATTLES, 2003, p. 12). Tais mistérios relacionam-se com a trajetória da construção, da evolução e

da destruição das bibliotecas. A história desse recinto soma-se ao desejo do ser humano de acumular conhecimento e, por sua vez, poder.

Durante a Idade Média, apenas os mosteiros, por exemplo, possuíam uma pequena biblioteca. Isso conferiu o poder tanto da leitura quanto da sua orientação às mãos eclesiásticas. Após a invenção da imprensa, (a partir do século XV), o livro passa a ser mais acessível a um público efetivamente restrito e torna-se um objeto de ampla circulação. Contudo, a introdução do Tribunal do Santo Ofício trouxe o controle para a população, uma vez que toda leitura realizada deveria passar pela avaliação dos inquisidores a fim de julgar a procedência dela. É importante salientar que quem tinha acesso ao ato de ler e, por conseguinte, à biblioteca eram os homens, rapazes, filhos dos senhores de engenho; às mulheres cabia apenas a aprendizagem que contribuísse com o zelo pela casa/quintal.

A presença da biblioteca nos trópicos foi bastante conturbada. Somente depois da chegada da Família Real ao Novo Mundo – 1808 – e da estruturação política da Colônia é que se pôde pensar em trazer a Real Biblioteca ao Rio de Janeiro. Como ela não seria a maior prioridade da monarquia, ao sair de Lisboa, os caixotes de livros, documentos e outras preciosidades ficaram abandonados no porto e só chegariam ao Brasil onde teriam um lugar apropriado no início do século XIX.

Nos trópicos não havia uma diversidade de bibliotecas, até porque as autoridades coloniais colocavam muitos obstáculos para a entrada de obras no Novo Mundo, já que um livro poderia ser a personificação do Demônio. Sobre essa restrição, Rubens Borba de Moraes (2006), na obra *Livros e bibliotecas no Brasil Colonial*, relata o quão numerosos eram os livros nos colégios jesuítas e raros nas mãos de particulares. No entanto, muitos rapazes estudavam em Coimbra e traziam, às escondidas, os textos mais preciosos. Esse é o caso do protagonista de *O Santo Inquérito*, Augusto Coutinho, que fora condenado por suas ideias muito liberais e que presenteou Branca Dias com obras interditas como *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio e *Comédia de Eufrosina* (1555), de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Amadis de Gaula* (1508) e a Bíblia.

Como a educação era pertencente à Companhia de Jesus, ela detinha o monopólio das bibliotecas e a maioria desses livros tinha temáticas devocionais. Houve a presença de alguns recintos particulares, sobretudo, em Minas Gerais devido à concentração de um público mais letrado, como advogados, funcionários públicos e médicos, por



exemplo. Não obstante, considerando uma quantidade ínfima de leitores, uma vez que a Colônia ainda passava por um processo de civilidade, a biblioteca era um espaço restrito. Sobre essa questão, Villalta (1997), no ensaio *O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura*, analisa que

a partir do século XVIII, assistiu-se a uma mudança na composição das bibliotecas. Se, no geral, a tendência foi a continuidade do predomínio de obras devocionais e, de resto, religiosas, em algumas livrarias, em particular nas pertencentes a pessoas que tiveram acesso a uma educação mais esmerada, abriu-se espaço para as ciências e os saberes profanos, deixando-se contaminar pela ilustração (VILLALTA, 1997, p. 361).

Essa “contaminação” a que se refere Villalta (1997) reforça a associação de que o conhecimento que pudesse promover no leitor um pensamento mais liberal e contestador era instigado, conforme a Igreja pregava, pelo maligno e, por isso, deveria ser destruído. Acerca dessa questão, Schwarcz (2002) reforça:

Era o demônio, na forma de transgressão, que por meio dos livros retirava a ordem das coisas e convidava a muitas libertações. Era do Diabo que se tratava; do espírito de Satã que se insinuava com seu melhor disfarce, por meio da letra de imprensa, perturbando os espíritos mais apaziguados e animando os incendiários. Por isso, repressão, destruição e práticas de leitura sempre fizeram parte de um mesmo círculo vicioso quase que retroalimentado (SCHWARCZ, 2002, p. 422).

Dessa forma, o motivo para destruir uma biblioteca era (e talvez ainda seja) o fato de ela promover a “desordem”. Entra em vigor, então, o *Index Auctorum et Librorum* juntamente com o trabalho dos censores: um mecanismo para avaliar as verdades divulgadas nas obras e, caso fossem avaliadas como uma contravenção, deveriam ser destruídas. Algumas bibliotecas eram, assim, moradas de Satanás, espaço onde o maligno residia e onde ele manipulava os indivíduos, que, por serem desobedientes, estavam vulneráveis à ação demoníaca. No entanto, o que esse recinto representa é uma concepção implícita da cultura, do saber e da memória, consoante analisa Jacob (2008).

Essa concepção maléfica de biblioteca refletiu na circulação de livros em Portugal e, por conseguinte, na Colônia portuguesa. Leila Mezan Algranti (2004), na obra *Livros de devoção, atos de censura*, discute sobre o gosto dos leitores e as obras que veiculavam em Portugal e no Brasil: os livros de devoção. Como havia a necessidade de manutenção da religiosidade, sobretudo nos trópicos, devido à extensão territorial que

provocaria a ausência de um sacerdote e a participação de rituais públicos, as obras religiosas contribuiriam a fim de moralizar a Colônia. Conforme aponta Algranti (2004), tratava-se, também, de uma estratégia para vetar a veiculação de livros “que atacassem a religião, a política e a moral vigente” (ALGRANTI, 2004, p. 184).

É na biblioteca que se acomoda uma das preciosidades da humanidade: o livro. Esse objeto não difunde apenas a palavra escrita, mas guarda a memória, as narrativas de um povo e, ao mesmo tempo, encanta, traveste uma realidade, perturba, estimula, é gerador de um poder tão excitador do imaginário que provoca o medo, sobretudo em quem defende a dominação, como nos períodos totalitários. Por isso, tende a ser eliminado, assim como os seus bibliófilos. Caetano Veloso na canção “O livro” descreve, metaforicamente, o efeito desse objeto: “Mas os livros que em nossa vida entraram/São como a radiação de um corpo negro/Apontando pra expansão do Universo”. Infere-se que esse objeto além de deixar impregnadas no leitor as ideias, provoca uma transformação capaz de ressoar nesse indivíduo uma espécie de dilatação considerando a capacidade de ampliar o universo do saber.

Livros estão, é válido sustentar mais uma vez, associados à racionalidade e, assim, mesmo em obras fictícias, um leitor é movido pela necessidade de racionalizar os fatos e, por conseguinte, questioná-los. Fernando Báez (2006) na obra *História universal da destruição dos livros* advoga que esse objeto fornece consistência à memória humana, ou seja, a Mnemósine. Esse culto ao livro já era perceptível na Grécia. Para os gregos, ele era o genitor das nove musas e, por extensão, o genitor das artes. Dessa forma, o vínculo entre livro e memória transforma o texto em uma espécie de senha do patrimônio cultural da humanidade.

Os bibliófilos Branca Dias e Dom Quixote tinham um verdadeiro respeito pelo livro. Mesmo que obtivessem visões distintas acerca desse objeto sagrado, tanto a filha de Simão Dias quanto o fidalgo de Cervantes possuíam pensamentos próprios das obras a que tinham acesso. São protagonistas discordantes, criados em contextos históricos também diferentes e, como já se pressuporia, dotados de formas divergentes de extrair o significado dos livros, contudo endossadores de uma mesma musa, “uma única fonte metafórica de conhecimento e inspiração”<sup>33</sup>: a biblioteca.

---

33 De acordo com Timothy W. Ryback, na obra *A biblioteca esquecida de Hitler*, o fúhrer era um grande admirador dos livros, mesmo os queimando. Ele tinha uma coleção com cerca de 16 mil volumes. Essa é a definição dele de biblioteca.

## 5.2 Os livros demoníacos de Branca Dias

Na tragédia *O Santo Inquérito*, Dias Gomes conduz o público/leitor a várias reflexões: a presença do Tribunal do Santo Ofício no Brasil, o espelhamento entre temporalidades diferentes, a questão de gênero, a educação da mulher, sobretudo cristã-nova e uma das características presentes na prática do judaísmo: a leitura. O povo judeu – conforme analisa Fischer (2006), na obra *História da Leitura*, apresentado no capítulo 4, – confere ao livro o estatuto de sacralidade uma vez que há uma associação com o divino. Sendo assim, era comum a presença de bibliotecas nas residências desse grupo social. Essa prática certamente foi transmitida entre as gerações e, mesmo os cristãos-novos, ainda a preservaram. Conforme aponta Fischer (2006), o ato de ler é concebido como uma “revelação em si, sobretudo se associado ao pensamento analítico. Bastava ter uma mente questionadora” (FISCHER, 2006, p. 145).

Durante o período colonial, o ato de ler algumas obras era proibido pela Igreja, já que seu intuito era cercear o pensamento do indivíduo – sobretudo o da mulher – que não possuía condições cognitivas, em consonância com o discurso eclesiástico, de interpretar as obras. A Igreja pregava a necessidade de a leitura ter, de acordo com os estudos de Algranti (2004), “a interpretação correta” estabelecida pelos representantes legais, ou seja, o clero. Algranti (2004) ainda acrescenta que

Mesmo no caso de ideias polêmicas, o que prevalece – no documento analisado – é a hierarquia eclesiástica, o poder e a responsabilidade de seus altos representantes. O fiel, indivíduo frágil e sujeito ao pecado, deveria ser sempre guiado, quer fosse no confessional ou por meio de sermões e dos rituais, quer fosse nas leituras religiosas empreendidas, pois, do contrário, poderia **perder-se** totalmente (ALGRANTI, 2004, p. 221).

Cabe assinalar que “perder-se totalmente” relaciona-se com a ideia de libertar seu pensamento, de questionar, de constituir uma visão particular e crítica acerca da condição humana e, por isso, perigosa para os donos do poder. Assim, os livros passam a ser instrumentos de libertação, de disseminação de ideias que podem ser antagônicas ao proposto por um Estado totalitário ou uma Igreja autoritária. Ainda sobre o perfil do leitor no período colonial, Algranti (2004) defende que “o leitor não deve ir além do óbvio, do conteúdo evidente e imediato. Se o fizer, estará correndo riscos morais e metafísicos” (ALGRANTI, 2004, p. 221). Havia, então, um esforço para limitar a

ambiguidade da leitura. Ainda sobre essa questão, Michel de Certeau (1998), em *A invenção do cotidiano*, pondera:

A utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os “verdadeiros” intérpretes. Levanta entre o texto e seus leitores uma fronteira que, para ultrapassar, somente eles entregam os passaportes transformando a sua leitura (legítima ela *também*) em uma “literalidade” ortodoxa que reduz as outras leituras (também legítimas) a serem apenas heréticas (não “conformes” do sentido do texto) ou destituídas de sentido (CERTEAU, 1998, p. 266-267).

Diante desse ponto de vista, o sentido unilateral contribui a fim de que o leitor represente as ideias de uma única classe social, a elite, que assim fazendo, manipula e domina o indivíduo. Uma leitura repleta de novos significados pode se transformar em uma arma cultural, “uma reserva de caça”<sup>34</sup>. O leitor torna-se, então, um furtivo caçador. Essa metáfora, empregada tanto por Chartier (1999a) quanto por Certeau (1998), desmistifica a função desse indivíduo: cabe a ele buscar indícios na escrita a fim de estimular o pensamento e de não se apropriar apenas daquilo que é conveniente apenas ao grupo dominador. Esse pesquisador assevera que à leitura cabe o estatuto, de um lado, da estratificação social (relações de poder) e, de outro, das operações poéticas (construção do texto por seu praticante).

Como caçadores, cabe aos leitores, consoante apregoa Certeau (1998):

Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros dos servos de antigamente, mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram, arrebataando os bens do Egito para usufruí-lo. A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é repetição do paraíso perdido (CERTEAU, 1998, p. 269-270).

É nesse sentido que leitores, como Branca Dias e Dom Quixote, representam o malefício para o indivíduo, de acordo com a concepção totalitária. Além de ter uma “mente questionadora”, possui uma autonomia na construção do pensamento. Essa protagonista constitui o sentido do que lê e comprova, ou o que Chartier (1999a) denomina de prática criadora, inventiva e produtora de sentidos. Por isso, o ato de ler

---

34 Expressão usada por Michel de Certeau (1998).

acirrou ainda mais o crime da filha de Simão Dias além de promover a insanidade do fidalgo de Cervantes. Ainda nessa perspectiva, Certeau (1998) assevera que o leitor é um “produtor de jardins”, passíveis de análises. É o que será feito na próxima seção.

### 5.2.1 - *Amadis de Gaula*: uma novela de feitiçaria

Para iniciar esta seção, recorro a Gomes (2009) para apresentar um excerto de uma das obras mais lidas por Branca Dias, *Amadis de Gaula*:

**Branca:** Não são livros de religião, são romances, poesias...

**Notário:** *Amadis de Gaula* (Passa o livro ao Visitador)

**Visitador:** *Amadis!*

**Branca:** Estórias de cavalaria. Me emocionam muito (GOMES, 2009, p. 81),.

*Amadis de Gaula* não foi apenas um livro muito lido por Branca. Foi, também, o primeiro livro encontrado nos pertences dessa protagonista. Essa novela de cavalaria, que teria sido escrita em 1508, mesmo havendo ainda muitas discussões acerca de sua verdadeira origem<sup>35</sup>, foi considerada por Massaud Moisés (2006) – na obra *A literatura portuguesa* – como um texto exemplar. É importante ressaltar o poder que essa novela exerceu tanto sobre a personagem Branca Dias quanto sobre Dom Quixote e, possivelmente, sobre outros leitores contemporâneos, considerando que são registradas bastantes pesquisas acerca desse texto, sobretudo em Portugal. Não obstante, sobre o gênero cavaleiresco, permeiam muitas críticas, já que este possuía um descrédito social e literário promovido a partir das análises de eclesiásticos e humanistas, durante o século XVI. No artigo *Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa*, Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2006) escreve que:

Estes[eclesiásticos e humanistas] viam nos livros de cavalarias uma fonte de perversões morais onde os jovens – em particular as mulheres – podiam beber e adquirir uma desenfreada fantasia que os afastaria tanto das suas

---

35 Ao escritor galego Vasco de Lobeira, no século XIII, é dada a paternidade de *Amadis de Gaula*, no entanto a primeira edição publicada é espanhola e surge no século XV. Garci Rodríguez declara que *Amadis de Gaula* surgiu nos séculos XIII ou XIV. Alguns autores desse período atestam que leram alguns fragmentos, em sua estrutura primitiva, mas Montalvo deu sua contribuição acrescentando aos excertos duas partes de sua autoria. Segundo Lopes (2011, p. 161) “O resultado das filtragens, interpolações e expansões de Montalvo foi um sucesso retumbante. A excelência das virtudes do Cavaleiro do Leão, a síntese maior da fidelidade no amor, ajuda a explicar a calorosa recepção de tantas gerações de leitores espanhóis”.

verdadeiras obrigações como da sua devoção religiosa. Sem dúvida, esta suposta influência, perniciosa e daninha, foi um dos motivos pelos quais a maior parte da crítica posterior renunciou a estudar esses textos, tidos por nocivos à moral pública, atitude que, por outro lado, se refletiu na visão dada pelos manuais da literatura (DÍAZ-TOLEDO, 2006, p. 234).

A literatura cavaleiresca é, assim, acusada por incitar no leitor, em demasia, a fantasia e a imaginação além de promover um desvio de conduta, sobretudo, dos padrões religiosos. Esses extravios são encontrados nos leitores Branca Dias e Dom Quixote. É evidente que, por muito tempo, esse gênero esteve relegado à inferioridade, se comparado à épica ou à lírica, por exemplo, pelo fato de instituições como a Igreja considerarem as ideias veiculadas nos textos de cavalaria perturbadoras à alma.

No entanto, é preciso fazer, ao menos, dois questionamentos acerca das singularidades dos romances de cavalaria: quais os efeitos provocados por esse gênero literário? Por que essas obras foram demonizadas durante um período? Montesquieu (2005), na Sexta Parte da obra *O espírito das leis*, discorre acerca dos costumes relativos aos combates e defende:

Como nos combates particulares, os campeões estavam armados dos pés à cabeça, e com armas pesadas, ofensivas e defensivas, as de certo feitio e de certa força davam vantagens infinitas; a opinião de que eram encantadas as armas de alguns combatentes devem ter enlouquecido muita gente. Daí nasceu o sistema maravilhoso da cavalaria. Todos os espíritos se abriram para essas ideias. Viram-se, nos romances paladinos, nigromantes, fadas, cavalos alados ou inteligentes, homens invisíveis ou invulneráveis, mágicos que se interessavam pelo nascimento ou pela Educação de grandes personagens, palácios encantados e desencantados; em nosso mundo, um mundo novo; e o curso ordinário da natureza foi entregue apenas para os homens vulgares. Paladinos sempre armados numa parte do mundo cheia de castelos, de fortalezas e de bandidos, encontravam sua honra em castigar a injustiça e em proteger a fraqueza. Daí, também, em nossos romances, a galanteria, fundada na ideia do amor unida à ideia de força e de proteção. [...] Nossos romances de cavalaria enalteceram este desejo de agradar e deram a uma parte da Europa este espírito de galanteria, que podemos afirmar ter sido pouco conhecido pelos antigos (MONTESQUIEU, 2005, p. 563-564).

Mesmo que esse discurso pareça irônico, é curiosa a interferência dos romances de cavalaria no leitor, visto que estes textos serviam de estímulo para que o leitor desejasse viver o inusitado, ou seja, oferecia a ele a possibilidade de enfrentamento e de superação da condição em que estivesse inserido. Todo o sistema de cavalaria, e sua constelação de protagonistas, aliado ao conceito de amor cortês tornam-se elementos fundamentais ao leitor. Os valores essenciais para a ideologia cavaleiresca relacionavam-se, segundo Georges Duby (1998), no ensaio *História social e ideologias*

*das sociedades*, à “exaltação da proeza, da rapina, da festa dos sentidos e da alegria de viver, e evidentemente são construídos a partir de uma recusa resoluta do espírito de penitência e das renúncias pregadas pelos homens de oração” (DUBY, 1998, p. 142).

Também escrita em hebraico, *Amadis de Gaula* é uma novela provocativa, em virtude de possuir ingredientes que vitalizam a narrativa: a presença da feiticeira Urganda e do mago Arcalaus (caracterizado como “encantador”) – semelhante a Merlin – além de elementos como gigantes, dragões e encantamentos. Assim, registra-se o espírito cortesão e aventureiro, que reflete a fusão do ideal trovadoresco com a ideologia épica da cavalaria. O amor da mulher torna-se, nessa mesma perspectiva, mais um ingrediente que permeia a obra de Garci Rodríguez de Montalvo, influenciada pela literatura romanceada do ciclo arturiano.

O protagonista Amadis nasceu de um amor ilícito entre o rei Périon de Gaula e a filha de Garínter, rei da Pequena Bretanha, Elisena, que, para escapar da morte, lança seu filho às águas em uma pequena arca – referência explícita ao personagem bíblico Moisés. Amadis é encontrado por Gandalez e levado à Escócia, onde é criado pelo rei Languines, que o nomeia “Donzel do Mar”, devido às suas origens. Nesse local, demonstra exímia destreza em todas as artes em que foi treinado. Ainda jovem, conhece a filha do rei Lisuarte, Oriana, a quem dedicará todo seu amor, inclusive a vitória nas batalhas. Para justificar sua afeição por tão nobre donzela, vai à busca de aventuras com seu irmão de criação Galaor e, para tanto, consegue ser armado cavaleiro por seu pai Périon, que desconhece tratar-se de seu próprio filho. Apenas após a vitória contra Abiés da Irlanda, o reconhecimento paterno lhe é garantido, e, mais tarde, este já reconhecido filho consegue se unir à amada. Desse amor de Amadis e Oriana nasce Esplandián. Ao longo da novela, intensas sucessões de aventuras são registradas e essas o conduzem a lugares longínquos, chegando, até mesmo, a Constantinopla. Esse personagem afasta-se da vida cavaleiresca e se dedica ao governo da Bretanha, após o reconhecimento público da sua união com Oriana.

Além de um enredo repleto de numerosos detalhes, a novela de Montalvo evidencia a noção de liberalidade e de humanidade do herói, apresentadas na medida em que ele não é somente o mais justo, leal e valente, mas também, o de intenções mais profundas e edificantes. Por isso, ele é considerado um dos mais emblemáticos cavaleiros presentes no gênero cavalaria. Ao ler a obra *Amadis de Gaula*, Branca intenta

apropriar-se de dois predicados elementares do cavaleiro: a luta pela dignidade e o desejo de lealdade. Tanto a novela de cavalaria quanto a peça de Dias Gomes possuem clara dimensão política, visto que ambas trazem a representação de situações emblemáticas, frente as quais, é necessária uma postura consciente, em prol da coletividade. Amadis é, segundo Segismundo Spina (2006) – na obra *Presença da literatura portuguesa* – “o protótipo criado pela cavalaria medieval, o cavaleiro em pleno exercício de suas façanhas, liquidando monstros e malvados, tendo como fulcro de suas aventuras o objeto amado” (SPINA, 2006, p. 21). O amor, as aventuras, a liberdade e a honra eram elementos essenciais para a composição de Amadis.

Tanto a personagem Branca Dias quanto Dom Quixote possuem aspectos que se aproximam de Amadis. Sobre este protagonista, Lopes (2011) analisa:

Amadis é um tipo de herói no qual se fundem os mais peregrinos valores da cavalaria andante, como a força, a fidelidade, a coragem, a fé etc. A sua personalidade é forte em todos os fundamentos morais. Não há um calcanhar de Aquiles a ressaltar-lhe um mínimo defeito ou qualquer sombra de imperfeição, como no caso do bravo Lancelote, que, por causa de seu amor sacrílego a Guinevere, tornara-se incapacitado para triunfar na demanda do Santo Graal (LOPES, 2011, p. 162).

O bastardo Amadis é, enfim, um protagonista recheado de pureza e de intrepidez. Ele é a figura arquetípica dos princípios norteadores dos cavaleiros, considerando a dimensão hiperbólica de sua bravura, de sua força e de sua paixão. Essas características, possivelmente, foram capazes de torná-lo um rival superior aos outros paladinos das histórias de cavalaria. Essa superioridade pode ter sido um dos adjetivos que o Cavaleiro da Triste Figura buscou para se identificar como Amadis.

A mais célebre obra da terceira fase da cavalaria medieval – *Amadis de Gaula* – possui todos os elementos vitais que corroboram a construção da novela acrescida de recorrências do fantástico e do maravilhoso (monstros, espíritos e gigantes). Essas estratégias confluíam para que esse tipo de leitura provocasse, no leitor, a ausência da distinção entre a realidade efetiva e a criação ficcional. Sendo assim, o real e o figurativo se fundiam num mesmo conjunto de alegorias. Esses elementos auxiliaram tanto a concepção de mundo de Branca Dias quanto a de Dom Quixote, uma vez que esses protagonistas apropriam-se desses elementos para construir uma nova realidade: na filha de Simão Dias, percebe-se o reverberar do desejo de justiça frente às mazelas



vividas pelo outro. Já no fidalgo de Cervantes, acessa o mundo real a partir das experiências elaboradas por meio do imaginário e da leitura.

A demonização dos romances de cavalaria está ligada ao fato de que há uma transgressão dos valores religiosos e o horizonte de expectativa de cada leitor é divergente, uma vez que atribui à leitura sentidos que dependerão de sua experiência literária. Mais uma vez, há a interferência dos homens de poder – na peça *O Santo Inquérito* – sob a escolha do que se pretende ler, pois, diante de textos considerados perturbadores, revolucionários e transgressores da ordem vigente, há uma tendência de torná-los obras do demônio. Em *Dom Quixote*, a interferência do padre e do barbeiro, ao queimar a biblioteca do fidalgo, representa, novamente, a intromissão dos indivíduos que satanizam os livros, sobretudo, as novelas de cavalaria.

O surgimento dos cavaleiros está associado à Igreja, porque esta era a responsável por sagrar um indivíduo com tal virtude. Em contrapartida, ele seria o representante dessa instituição na batalha. Por isso, durante as Cruzadas, por exemplo, esses homens eram enviados, em nome de Deus, para promover a cristandade. No entanto, ao entregar-se aos prazeres, à aventura, ao desejo desmedido, esses guerreiros são afastados da virtude e, por conseguinte, das obras divinas.

Sobre o gênero cavaleiresco, Marcos Antônio Lopes (2011), no artigo intitulado *Explorando um gênero literário: romances de cavalaria*, postula:

Em uma perspectiva abrangente do gênero, pode-se afirmar que os romances de cavalaria foram variações de um só enredo. Eles sempre realçavam as vitórias gloriosas do herói sobre os opressores dos desvalidos. Decorrido um certo tempo da narrativa, ouve-se apenas o pranto dos inocentes oprimidos pelos sequazes de algum poderoso de péssima índole, até que o paladino toma ciência das injustiças cometidas. Daí em diante, é a escalada da mais pura energia virtuosa, um verdadeiro festival de punições dos agravos, uma torrente de força que restaura a ordem natural das coisas (LOPES, 2011, p. 156).

Além desses elementos, base do heroísmo, acrescenta-se uma “trama romanesca cheia de interditos e desencontros amorosos”. Dessa forma, a presença de uma mulher, de beleza divina, enobrece a novela de cavalaria, considerando que ela é a força vital ao cavaleiro que tudo faz para agradá-la. *Amadis de Gaula* é fiel tanto a sua amada Oriana quanto ao código da cavalaria. Moisés (2006), a esse respeito, elucida que

Amadis é um perfeito cavaleiro-amante e sentimental, vivendo em plena atmosfera do "serviço" cortês, caracterizado pela dedicação constante e obsessiva à bem-amada, a fim de lhe conseguir os favores. Esse traço francamente medieval é equilibrado com frequente tendência sensualista. Dessa forma, ao platonismo amoroso se junta "um grande e mortal desejo" que incendeia o par de enamorados: Amadis e Oriana. É uma nota de primitivismo erótico, vulcânico e inebriante, desobediente a leis ou a convenções sociais e morais (MOISÉS, 2006, p. 47).

O amor de Amadis por Oriana possuía um caráter distinto das novelas de cavalaria: os traços de sensualidade foram amenizados. É preciso levar em consideração que o contexto histórico não favoreceria a presença de uma sensualidade exacerbada, uma vez que o período de circulação e de maior sucesso da obra, século XVI, era o tempo das novas “cruzadas” contra os protestantes, perseguição realizada por Carlos V; enquanto Filipe II perseguia e queimava os desregrados da fé. Diante disso, houve um certo puritanismo em Amadis, o que enalteceu ainda mais o romance. Por isso, em uma época marcada pela moral e pela religiosidade, nascia uma nova concepção de amor.

Segundo Rodrigo Moraes Alberto (2010) – em *A saña no ideal cavaleiresco ibérico do final da Idade Média a partir da novela Amadis de Gaula* – “Amadis e Oriana são ambos os protótipos dos perfeitos amantes, considerados ao mesmo tempo como cavaleiro e dama, um novo sistema de conduta, que contrasta às paixões adúlteras das narrativas celtas” (ALBERTO, 2010, p. 21). Dessa forma, o texto de Montalvo torna-se uma epopeia da fidelidade amorosa que fica em evidência por meio da valorização dos encontros amorosos. A relação de amor cortês entre Oriana e Amadis fornece a vida ao cavaleiro, que prova seu sentimento por meio dos combates e de batalhas. Acerca desse amor cortês, Juan Manuel Cacho Blecua (1979) afirma, na obra *Amadis*: heroísmo mítico e cortesano, que

Em Amadis, em última instância, todos os caminhos levam à Oriana [...]. O caráter feminino de nosso romance se encontra no ponto de convergência das principais ações, pois o trabalho está inserido em códigos nos quais a mulher se torna o centro primário dos vários eventos. Amadis se comporta em relação à Oriana como um servo leal, dentro de uma concepção claramente cortês, onde o amor se torna uma metáfora para as relações de vassalagens típicas de uma era feudal<sup>36</sup> (BLECUA, 1979, p. 170).

---

36 Texto original: “En el Amadís, en última instancia, todos los caminos conducen a Oriana(...). El personaje femenino de nuestra novela se erige en punto de convergencia de las principales acciones porque la obra se inserta en unos códigos en los que la mujer se convierte en el centro primordial de los diversos acontecimientos. Amadís se comporta respecto a Oriana como un leal servidor, dentro de una concepción claramente cortés donde el amor se convierte en una metáfora de unas relaciones vasalláticas propias de una época feudal”.

É bastante interessante analisar o papel que a mulher assume nas novelas no gênero cavaleiresco. Ela é o eixo sustentador do cavaleiro, visto que a lírica trovadoresca influenciadora da obra *Amadis de Gaula* prevê uma relação de amor servil. Não obstante, ao refletir sobre a Idade Média, sobre a criação de leis e manuais contra a prática da heresia e sobre o acirramento das perseguições, sobretudo da mulher nesse período, houve uma cristalização da imagem da bruxa, causadora de todas as formas de malefícios aos homens – deformidades, doenças e, até mesmo, impotência e esterilidade. Diferentemente, em *Amadis de Gaula*, o ser feminino aparece com uma importante função. O ponto de vista de Amadis sobre a amada, registrado em Montalvo (2008), deixa em evidência tal sentido:

Oh, cativo Donzel do Mar, sem linhagem e sem bem, como você poderia ser tão ousado para colocar seu coração e seu amor no poder de alguém que vale mais do que os outros de bondade e beleza e linhagem? Oh, cativo!, para qualquer destas três coisas não se deve ousar o melhor cavaleiro no mundo do amor, que é mais formosa que o melhor cavaleiro em armas, e melhor é a sua bondade do que a riqueza do maior homem do mundo, e é cativo que eu não sei quem você é, que eu vivo com um trabalho tão louco que eu vou morrer amando sem ousar dizer<sup>37</sup> (MONTALVO, 2008, p. 306).

No excerto, Oriana revela a ausência de linhagem, ou seja, de herança, do maior cavaleiro do mundo e exalta as suas próprias características. No entanto, a mulher não possuía um lugar social e político de valor comparado ao homem. O amor considerado cortês assume o sentido de amor delicado. Sobre essa nova visão, Georges Duby (2011) esclarece:

O amor delicado é um jogo. Educativo. É correspondente exato do torneio. Assim como no torneio, cuja grande voga é contemporânea da manifestação do erotismo cortês, o homem bem-nascido arrisca sua vida nesse jogo, põe em aventura seu corpo [...]. Assim como no torneio, o jovem arrisca a vida na intenção de completar-se, de aumentar seu valor, mas também de tomar, conquistar seu prazer, capturar o adversário após lhe ter rompido as defesas, após o ter desmontado, derrubado, revirado (DUBY, 2011, p. 69-70).

O amor cortês era, dessa forma, o alimento para o cavaleiro. Por intermédio desse recurso, o homem aprendia a servir que era o dever, conforme Duby (2011), do vassalo.

---

37 Texto original: “Ay, cativo Donzel del Mar, sin linaje y sin bien, ¿cómo fuese tan osado de meter tu corazón y tu amor en poder de aquella que vale más que las otras todas de bondad y fermosura y de linaje? ¡O cativo!, por cualquier destas tres cosas no devía ser osado el mejor cauallero del mundo de laamar, que más es ella fermosa que el mejor cauallero en armas, y más vale la su bondad que la riqueza del mayor hombre del mundo, et yo catino que no sé quién so, que bivo con trabajo de tallocura que moriré amando sin jelo osar dezir”.

Por isso, Dom Quixote, embora embebido pela insanidade, idealiza o amor por Doroteia, a qual se torna a inspiração do fidalgo.

Além de Oriana – por quem Amadis possui afeição sobre-humana, dada a sua sacralidade – outra mulher visivelmente interessante na leitura de *Amadis de Gaula* é a feiticeira Urganda, a Desconhecida. Ela tem poderes de assumir qualquer forma que desejar e é um ser repleto de encantamento e, por isso, auxilia, com seus feitiços, Amadis a realizar seus feitos disponibilizando, por exemplo, objetos mágicos, a fim de ajudar a realização das façanhas além de propagar as profecias. A esse respeito, Cristina Helena Carneiro (2006), na dissertação intitulada *Bruxas e feiticeiras em novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano*, escreve que

o papel da Igreja Católica revela-se importante quanto à disseminação do poder do Mal entre a população, com a intenção clara de desvirtuar o homem do caminho de Deus e da salvação. A profusão do Mal, porém, foi conveniente para a afirmação das crenças cristãs e do poder do Bem. Justifica-se o papel da Igreja como única entidade poderosa para combater, em suas raízes, o Mal representado pelo Demônio que usava as pessoas mais fracas em sua fé como instrumentos de ação maléfica (CARNEIRO, 2006, p. 81).

Durante a sociedade medieval, a mulher é marginalizada, pois simboliza a existência do mal e do diabólico. Dessa forma, a Igreja persegue todo e qualquer feminino que seja representante do satanismo, uma vez que, diante dessa concepção, tem o poder de perverter os homens. Nas novelas de cavalaria, a presença de bruxas e feiticeiras é recorrente, considerando que é comum, no gênero cavaleiresco, a fusão de ingredientes tanto pagãos quanto religiosos, revelando, assim, as contradições do cotidiano da Idade Média.

Urganda aparece e desaparece sem deixar vestígios, não pertence a nenhum lugar e só é possível encontrá-la se assim ela o quiser. Consoante Carneiro (2006), há, na representação dessa feiticeira, indícios de *diáfaneidade que cercam a mulher misteriosa*. “Representa, pois, aquela que age às escondidas, que busca isolamento, e somente surge em momentos importantes da trama, apontando para o perigo e prenúncio de catástrofes, tempos problemáticos em variados aspectos” (CARNEIRO, 2006, p. 120). Torna-se notável como a verossimilhança de Urganda com a descrição de bruxa e feiticeira acirra ainda mais o perigo que a leitura de *Amadis de Gaula* provoca no leitor.

A intervenção de uma mulher-feiticeira em *Amadis de Gaula* promove efeitos paradoxais em Branca Dias que se torna a representação tanto da mulher-feiticeira

quanto da mulher manipuladora, astuta e que é essencial na vida do homem, que, nessa situação, é vítima das atrocidades cometidas pela perversidade feminina. A filha de Simão Dias apropria-se de algumas características da feiticeira, pois é permeada pelo bem e pelo mal e, por isso, de acordo com o pensamento dos inquisidores, deve ser julgada como uma herege.

Diante da ideia de que a mulher não é um ser com inteligência, a leitura, sobretudo de romances de cavalaria, poderia promover efeitos lúgubres. Por isso, esses textos eram proibidos a fim de evitar a propagação de conceitos que ferissem a moral e os bons costumes. No ensaio *Perigos da leitura no feminino. Dos livros proibidos aos aconselhados*, Irene Vaquinhos (2010) aborda obras e gêneros que seriam considerados impróprios, pois subverteriam a postura das mulheres – como acontece com Branca Dias. A pesquisadora analisa:

O romance é, assim, encarado, por numerosos autores, como potencialmente perigoso e um fator de alienação e de desvio moral. Elevado a “inimigo” da mulher, ou melhor, da mulher como se pretendia que ela o fosse, atribui-se-lhe capacidades corruptoras, capaz de distorcer as mentes, chegando a ser qualificado de “haxixe ou ópio das mulheres” por suscitar a evasão da realidade e abrir horizontes desconhecidos para além do tradicional mundo doméstico (VAQUINHAS, 2010, p. 86-87).

O romance, assim, corporifica um perigo na leitura. Ao longo do processo historiográfico, verifica-se que esse tipo de Literatura foi condenado devido ao veneno social que ele estimulava. O romance de cavalaria instiga ainda mais: por um lado, a crença na existência de um amor cortês, o reforço da virilidade masculina e a noção de servidão do homem em relação à mulher; por outro, o desejo de liberdade, a entrega ao prazer, a lealdade ao código, a reflexão acerca dos conceitos de ética e os valores sociais. Ainda sobre os romances de cavalaria, Lucien Febvre (1995) – em *Michelet e a Renascença* – escreve que eles não abordam única e exclusivamente o amor ou o casamento, mas problemas graves na ordem política e nacional. Nas palavras da autora: “tratam da honra, e do ponto de honra. Elaboram e espalham uma moral da honra que é individualista em sua essência, e egoísta” (FEBVRE, 1995, p. 421). Ao instigar essas discussões, esse tipo de texto torna-se um perigo iminente para os homens de poder.

Amadis, Branca Dias e Dom Quixote são protagonistas movidos por um mesmo princípio: a honra. Para os moralistas do século XVI, *Amadis de Gaula* (1508) é um

livro recheado de conduta negativa e pecaminosa, além de disseminar os elementos profanos, como magos, bruxas, gigantes e monstros; para o protagonista de *Dom Quixote* (1605), ter em sua biblioteca esse livro contribuiu para que pudesse se sentir um cavaleiro, para abandonar-se à fantasia, ao sonho, à chama interior e fugir do ócio; enquanto, a cristã-nova, de *O Santo Inquérito* (1966), encoraja o determinismo que impulsiona e que fornece vida ao indivíduo. Outra obra considerada herética é *Metamorfoses*, de Ovídio, que é objeto de estudo da próxima seção desta tese.

### 5.2.2 *Metamorfoses*: mitologia, paganismo, heresia

A segunda obra lida pela protagonista Branca Dias é um extenso poema cujo título é *Metamorfoses*, do poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C.-18 d.C.). Composto por quinze livros, totalizando 11.995 versos, nessa obra são narradas histórias (desde a sua criação até o assassinato de César e o prenúncio da idade de Augusto) sobre transformações, sobre mutações sofridas por personagens mitológicas e históricas. Em Gomes (2009), nota-se o contato de Branca Dias com a obra:

**Notário:** As Metamorfoses. (Passa o livro ao Visitador)

**Visitador:** Ovídio. Mitologia. Paganismo. (GOMES, 2009, p. 81)

Esse poeta, nesta obra, preocupa-se em tratar tanto da cosmogonia, ou seja, a origem do mundo – assim como fez Hesíodo em *Teogonia* – quanto da etiologia, isto é, a narração das causas e das origens de vários fatos. Sobre essa abordagem, João Angelo Oliva Neto (2017) analisa em *Mínima gramática das Metamorfoses de Ovídio*<sup>38</sup> que:

Na seção cosmogônica, Ovídio narra a origem primeira do mundo e nas etiológicas narra a longa história subsequente. Para ser mais preciso, na cosmogonia os Elementos surgem ou porque um deus os cria do nada ou porque seres já existentes, personificados, se unem e geram outros. [...] Na etiologia, porém, há uma estratégia narrativa muito interessante, ausente nas cosmogonias: trata-se, com permissão da informalidade, do “aquilo deu nisso”, em que o “isso” é o que todos veem, e o que todos sabem [...] e “aquilo” é a sua causa desconhecida, antiga, velada, que o poeta desvela no poema (NETO, 2017, p. 9).

---

38 Texto encontrado na apresentação da obra *Metamorfoses*, de Ovídio, Editora 34.

É demasiado relevante analisar que em Gênesis, primeira narrativa bíblica, é apresentada ao leitor a cosmogonia, no entanto a criação do universo é conferida apenas ao deus judaico-cristão. Diante dessa perspectiva, Branca Dias mais uma vez, ao ler uma obra repleta de elementos que contradizem a ideologia cristã, reforça, na concepção dos inquisidores, a prática de heresia, uma vez que é conhecedora de uma visão pagã de criação.

No Proêmio da obra, Livro I, Ovídio (2017) revela a essência desse texto poético:

É meu propósito falar de metamorfoses dos seres em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes, sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, que vem das origens do mundo até os meus dias (OVÍDIO, 2017, p. 43).

Essa apresentação situa o leitor da obra para os acontecimentos. Ovídio solicita aos deuses que o auxiliem em seu fazer-poético. As transformações que acontecem no poema *Metamorfoses* revelam mudanças de um estado anterior a um estado final. Nesse sentido, há uma definição temática do poema: a transformação de formas em substâncias corpóreas, isto é, as metamorfoses. Essa mesma alteração é provocada na leitora Branca Dias. Ela torna-se capaz de conceber o mundo sob uma perspectiva mais poética, ressignificando algumas noções. Isso fica evidente, sobretudo, no discurso empregado por ela em Gomes (2009):

O mais importante é que eu sinto a presença de Deus em todas as coisas que me dão prazer. No vento que me fustiga os cabelos, quando ando a cavalo. Na água do rio, que me acaricia o corpo, quando vou me banhar. No corpo de Augusto, quando roça no meu, como sem querer. Ou num bom prato de carne-seca, bem apimentado, com muita farofa, desses que fazem a gente chorar de gosto. Pois Deus está em tudo isso (GOMES, 2009, p. 30-31).

*O Santo Inquérito* torna-se uma peça repleta de poeticidade, uma vez que é conferida à linguagem, sobretudo aquela empregada por Branca Dias, um processo de desestabilização do instrumento linguístico, ou seja, a personagem de Dias Gomes re(cria) elementos importantes do discurso a fim de construir imagens a partir de um sentimento alentador. Este pode ser definido como o prazer que animava sua alma; aquele, a linguagem simples, mas enigmática para o pensamento humano. Ao proferir essas palavras, recriando a concepção de Deus e do prazer, Branca Dias é arrebatada pela inspiração tão almejada pelos poetas clássicos, assumindo, assim, o *lógos* –

discurso – e o *lexis* – estilo. Dessa forma, a filha de Simão Dias emprega recursos semelhantes aos que os poetas clássicos utilizavam. Segismundo Spina (1995), em *Introdução à poética clássica*, trata acerca das faculdades, ou seja, da capacidade criadora da imaginação a fim de atender às necessidades do leitor.

Consoante Spina (1995), o poeta deveria ser auxiliado pela razão, pois ela contribui para que a obra seja universalizada e por uma espécie de aptidão natural, pois ela se configuraria em furor, entusiasmo e inspiração divina. Spina (1995) ainda destaca que “os poetas clássicos antigos julgavam indispensável a inspiração no momento da criação artística. Apolo, Minerva, as Musas, como as fontes de Hipocrene e de Castália, figuravam formalmente essa crença no poder da inspiração” (SPINA, 1995, p. 69). Além de Spina, outros autores dedicaram-se a discorrer sobre a relevância da inspiração. Dentre eles, Platão. Para esse autor, a inspiração configura-se em um entusiasmo ou delírio poético que envolve e “possui” o artista.

Já os gregos definem um paradigma de criação poética como “entusiasmo”. Em um primeiro momento, pode-se observar que a poesia estava ligada às questões espirituais e, conseqüentemente, o que impulsionava o poeta era a força divina. Nesse sentido, cabia às Musas – glorificadoras dos feitos do passado e educadoras das novas gerações – ofertar aos poetas o poder da inspiração como se houvesse um encantamento das palavras como estratégia para conduzir o discurso. Ao pensar que, enquanto homem comum, um poeta não possuía a técnica para lidar com o *lógos* e com a *léxis*, eram os deuses os grandes responsáveis por “doar” esses aparatos. O discurso grandioso ou que prezava pela justa posição era aquele que poderia ser caracterizado pela excelência da inspiração e, por isso, era capaz de causar furor. A protagonista Branca Dias, mesmo inconscientemente, incorpora esses elementos animadores, assim como os poetas clássicos, o que assegura ainda mais aos inquisidores que ela, por meio do discurso, torna-se uma intérprete dos deuses. Dessa forma, aos olhos dos seus algozes, a protagonista de Dias Gomes – assim como fez Platão ao banir os poetas da pólis, pois a arte e a poesia seriam nocivas e dispensáveis – deve ser eliminada visando à higienização e ao equilíbrio social.

Ao tecer o comentário de que Deus está em tudo, Branca Dias revela um fazer poético inspirado nas relações de sentido estabelecidas entre elementos naturais: o “vento”, a “água do rio”, o “prato de carne seca”, tudo isso provoca sensações que são



personificadas para revelar que não se encontra o divino apenas em ambientes específicos, como a Igreja, mas em outras situações, já que Deus pode se manifestar em todos os espaços. Essa nova abordagem pode ser entendida como uma forma de sacralizar tanto outros ambientes como o próprio prazer, concepção infundada e distorcida considerando os parâmetros religiosos dos inquisidores. É bastante curioso que Aristóteles ressalta uma característica importante da poesia, sobretudo a mimética: a produção de prazer.

Mesmo havendo um estranhamento nas palavras de Branca Dias, ela emprega uma linguagem desestabilizadora, que promove um novo conceito de belo que, consoante Alfredo Bosi (1977) na obra *O ser e o tempo da poesia*, seria:

o que nos arranca do tédio e do cinza contemporâneo e nos reapresenta modos heroicos, sagrados ou ingênuos de viver e pensar. Bela é a metáfora ardida, a palavra concreta, o ritmo forte. Belo é o que deixa entrever, pelo novo da aparência, o originário e o vital da essência. Por isso, o belo é raro (BOSI, 1977, p. 112).

Branca Dias resgata, em sua memória, traços de sua experiência a fim de eternizar seu conceito de Deus. Assim, essa heroína emprega uma linguagem para criar uma imagem singular e reveladora do sujeito que a emprega. Por isso, a sua condição social e seu contexto histórico contribuem na construção de imagens formadas a partir da conjuntura da protagonista.

A obra *Metamorfoses* é permeada por vários episódios diferentes, um desencadeador do outro, considerando os empréstimos a que fazem referência, já que foram narrados por outros autores. Há, pois, uma interdependência entre esses livros, o que propicia ao leitor atento um novo olhar para as questões mitológicas. Inicia-se com a Cosmogonia; em seguida, avança-se para a Ornitogonia (transformação dos homens em aves). Em um próximo momento, relatam-se histórias como da queda de Faetonte, o trágico amor de Tisbe e Píramo, a tragédia de Jasão e da infanticida Medeia, a história de assédio de Mégara por Minos, o amor trágico de Orfeu e Eurídice, dentre outros acontecimentos. Entre narrativas que envolvem encontros e desencontros, incesto, triângulos amorosos, sucessão em tronos, suicídio, dentre tantos outros temas, um atravessa todos os poemas: a transformação por meio da intervenção dos deuses, que narra as *mutatas formas in noua corpora*, ou seja, literalmente as “formas mudadas em corpos novos”. Sobre as transformações, fica evidente, ao longo do poema, que Ovídio

interessava-se mais pela mudança formal do que pela corporal, uma vez que dá ênfase à instabilidade da experiência humana em suas diversas dimensões. Na tese *A cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio*, Paulo Eduardo de Barros Veiga (2017) defende:

Nas *Metamorfoses*, portanto, contam-se, em hexâmetros, variadas histórias de transformação, da Cosmogonia ao Catasterismo de César. Por meio delas, distribuídas em quinze Livros, exploram-se, do vasto universo cultural da Roma do século I de nossa Era, os mais diversos mitos. Tomando a poesia como um saber, as metamorfoses ou transformações seriam o princípio do mundo, isto é, o fenômeno que melhor explica o funcionamento do universo. O mundo, assim, seria construído pela estética do movimento, em que nada é fixo, nem as coisas físicas, nem as psíquicas (VEIGA, 2017, p. 24-25).

Essa movência presente na obra de Ovídio fica evidente por meio da presença de diversos “microprotagonistas”, além de apresentar ações, espacialidades e temporalidades distintas e também flexíveis. No entanto, um aspecto intrigante na obra é seu caráter quase didático, considerando a explicação sobre a criação do mundo e a transformação dos seres. Essa característica torna o poema ainda mais perigoso, uma vez que não apenas forma, mas também informa o leitor. Os gregos e os romanos empregavam esse recurso a fim de auxiliar a memorização, pois a instrução era realizada por meio dos versos, por serem mais fáceis que a prosa, por isso a obra de Ovídio apresenta um caráter quase didático. Esse aspecto também favoreceria a instrução de Branca Dias, que se apropria não só da linguagem empregada, mas também de conceitos como a origem do universo e do amor.

Na visão judaica, a origem da vida está associada ao sopro divino. Ovídio pede aos deuses que lhe deem ânimo para construir sua poesia, Branca Dias, ao salvar padre Bernardo da morte, sopra em sua boca para que ele possa se restabelecer. A cosmogonia inicia-se com o sopro que, consoante Chevalier e Gheerbrant (2016), universal e simbolicamente representa:

O sopro tem, universalmente, o sentido de um princípio de vida; só a extensão do símbolo varia de uma tradição a outra. Ruá, o Espírito de Deus incubado nas águas primordiais do Gênesis, é o Sopro. É também o sentido primeiro d’Er-Ruh (Espírito), na linguagem muçulmana. E Hamsa, o cisne que choca o Ovo cósmico do Veda, também é um *sopro*. [...]. A estrutura do microcosmo é idêntica à do macrocosmo: como o universo é *tecido* por Vayu, o homem é *tecido* por seus sopros. Estes são cinco: prana, apana, vyana, udana e samana, que regem as funções vitais e não só o ritmo respiratório (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 850).

Chevalier e Gheerbrant (2016) tratam o sopro como o exercício da força criadora usado por Deus a fim de vivificar o ser humano. De acordo com a tradição judaica, o sopro é capaz de modificar o homem em todas as suas dimensões. Para os profetas, o “sopro ou espírito de Deus significa, segundo Isaías (11, 2), o espírito de sabedoria e discernimento, espírito de conselho e de fortaleza, espírito de ciência e de temor de Jeová”. Isso atesta a importância desse ato para algumas culturas. Branca Dias, conhecedora da cultura judaica, sabe que, ao soprar na boca do padre, pode proporcionar-lhe a vida. Mais uma vez a leitura interfere na construção da identidade dessa personagem subversiva. Para os poetas, o sopro dos deuses impulsiona a comunicação ou o talento para a criação poética.

Essa visão cosmogônica, a que Branca Dias é exposta, alimenta nessa heroína a dúvida. A unilateralidade, que a Igreja se propôs, impondo a existência apenas da visão cristã da origem do universo é questionada pela protagonista de Dias Gomes. Por isso, obras que possuíam a presença de muitos deuses, que promoviam o paganismo deveriam ser destruídas assim como seus leitores a fim de que não disseminassem ideias interditas.

Além disso, a concepção de amor é alterada em *Metamorfoses*. Como Ovídio apresenta episódios contendo triângulos amorosos, incesto, encontros e desencontros trágicos no que tange ao amor, fica evidente um novo modelo que foi desviado dos padrões impostos pela Igreja, além da presença de sensualidade. Na obra *Historia de la Literatura Latina*, Ettore Bignone, (1952) analisa a obra ovidiana:

Tudo aqui é arte da paisagem e de um escultor: a natureza silvestre, sombria, solitária, revela a pureza dos belos corpos virginais. Parece um baixo relevo da escultura helenística, ou um antigo afresco de Pompeia ou Herculano. Mas a mais vívida joia artística das *Metamorfoses* está, sobretudo, na sensualidade com que o poeta sente e ama o seu tema; essa sensualidade com que sente e ama os muitos amores que descreve, essas paixões que, mais que imaginar, revive em sua fantasia amante da graça feminina, essas belezas tímidas ou insolentes que acaricia com a fantasia ou com o verso (BIGNONE, 1952, p. 320).

Ao ler a obra, nota-se que os amores ovidianos estão repletos de sensualidade, presente tanto na linguagem quanto no estímulo ao imaginário do leitor. É salutar observar, também, que o amor dos deuses é semelhante ao amor humano e, por isso, há a presença marcante de um sentimento que profana a ordem divina. Ítalo Calvino

(1993), na obra *Por que ler os clássicos?*, aborda a contiguidade entre os deuses e os seres humanos como temática relevante na poesia ovidiana e acrescenta que

não passa de um caso particular da contiguidade entre todas as figuras ou formas de tudo o que existe, antropomorfos ou não. Fauna, flora, reino mineral, firmamento englobam em sua substância comum aquilo que costumamos considerar humano enquanto conjunto de qualidades corpóreas, psicológicas e morais (CALVINO, 1993, p. 32).

Desse modo, fica aparente a presença dessa contiguidade, mesmo após a metamorfose, ou seja, há um intrincado sistema de interação entre os seres para a composição da mescla deuses-homens-natureza, fornecendo, assim, as imagens ovidianas de deuses com adjetivos humanos e de humanos que se apropriam da divindade.

As histórias de amor são uma constante nos primeiros onze livros de *Metamorfoses*. Ele está presente seja na impossibilidade das relações amorosas, como em *A morte de Píramo e Tisbe* (Livro IV, 55-166), seja nos amores roubados, como em *O roubo de Oritia por Bóreas* (Livro VI, 677-712), seja no amor doentio de Medeia. No poema, a iniciativa amorosa é masculina, contudo os casos de figuras femininas são complexos e comportam uma riqueza psicológica maior, pois implicam, segundo Calvino (1993) “frequentemente um componente erótico mais suave (a ninfa Sálmacis que, no abraço com Hermafrodito, se funde numa criatura bissexual, e, em alguns casos, se trata de paixões ilícitas, incestuosas” (CALVINO, 1993, p. 41). Este último refere-se às personagens Mirra, de BÍblis e o modo que a paixão pelo irmão é revelada. Além disso, há a presença de homossexuais, como Ífis e do ciúme desenfreado de Medeia. As experiências amorosas em *Metamorfoses* contribuíram a fim de que Banca Dias concebesse o amor: não em forma de prisão, mas de desejo a ponto de banhar-se à noite nua para apaziguar o calor de seu corpo.

Outro aspecto revelador no poema de Ovídio e que, possivelmente, contribuiu para a construção da identidade de Branca Dias é a presença de feiticeira Circe. Filha do deus Sol (Hélio) e da deusa da Lua (Hécate), ela possui uma participação significativa na epopeia *Odisseia* de Homero e é considerada a deusa da lua nova, do amor físico, além de ser associada à bruxaria, aos encantamentos. Nas *Metamorfoses*, aparece no Livro XIV, no episódio de Glauco, uma criatura do mar, e Cila, uma ninfa: ele era apaixonado por Cila que recusa o amor devido à aparência horrenda. No entanto,

Glauco não desiste e solicita ajuda da feiticeira Circe, descrita como uma mulher de temperamento mais dado aos ardores, e que se enamora demasiadamente por ele, mas é desprezada e, então, após “triturar funestas ervas de temível seiva a que mistura cantos de invocação a Hécate” transforma Cila em um aterrorizante monstro marinho.

As descrições de Circe, na obra ovidiana, revelam o poder de transformação que possui essa feiticeira. Além do episódio de Glauco e Cila, a tripulação de Ulisses também é transformada em bestas pelo poder da filha do sol que mantém sua ilha repleta de homens que foram metamorfoseados em animais de várias espécies. Além disso, Pico, descendente de Saturno, desprezou o amor de Circe e, por isso, assumiu a forma de animal selvagem. A ligação dessa feiticeira com os elementos da natureza é evidente nas *Metamorfoses*, uma vez que a constelação de termos faz alusão a esses elementos. É isso que se ilustra com o excerto a seguir, extraído de Ovídio (2017):

A deusa começa por degradá-lo, impregnando-o de venenos monstruosos. Espalha seiva de raízes venenosas e, numa amálgama obscura de palavras incompreensíveis, recita três vezes nove vezes um esconjuro mágico (OVÍDIO, Livro XIV, 2017, p.735).

Em outro episódio, Circe provoca um eclipse para promover seu feitiço e satisfazer seu desejo de conquista. Branca Dias não está diretamente associada à arte da feitiçaria ou dos encantamentos, mas possui um poder de sedução incrivelmente ingênuo que atrai não somente padre Bernardo, mas também o noivo Augusto. Esse paradoxo entre sedução e a ingenuidade é perceptível em razão de a protagonista de Dias Gomes, em alguns episódios da peça, revelar a sua sinceridade que se alia às questões ideológicas. Ao longo da peça, a filha de Simão Dias, também, mantém uma relação de intensidade com os elementos da natureza. Em mais um diálogo travado com seu confessor, em Gomes (2009), revela:

**Branca:** Eu não falei em tormentos da carne.

**Padre:** Mas confessou que certa noite rolava na cama sem poder dormir...

**Branca:** Por causa do calor. Meu corpo queimava.

**Padre:** E não podendo mais, levantou-se e foi mergulhar o corpo no rio, para acalmá-lo. Tirou a roupa e banhou-se nua.

**Branca:** Era noite de lua nova. Nenhum perigo havia de ser vista. Nem mesmo podia haver alguém acordado àquela hora.

**Padre:** Agora responda, Branca, lembrando-se de que está ainda diante de seu confessor: que sentiu ao mergulhar o corpo no rio?

**Branca:** Que senti? Bem, senti-me bem melhor, refrescada (GOMES, 2009, p. 29-5).

Circe estabelece uma relação de proximidade com a natureza. A deusa da lua nova apaziguava e protegia o corpo de Branca Dias, quando esta sentia muito calor. É como se Dias Gomes reatualizasse o mito primordial a partir da construção da figura da filha de Simão Dias. Sendo assim, há um campo lexical que remete o leitor de *O Santo Inquérito* à presença de termos como ar, terra, vento, água e capim. Rose Marie Muraro (2000), na obra *Textos da fogueira*, discorre, de forma mais aprofundada, sobre a relação entre a mulher e a natureza:

A mulher é vista como a tentadora do homem, aquela que perturba sua relação com a transcendência e também aquela que conflitua as relações entre os homens. Ela é ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, domínios que têm de ser rigorosamente normatizados: a serpente, que nas eras matricêntricas era o símbolo da fertilidade e tida na mais alta estima como símbolo máximo da sabedoria, transforma-se no demônio, no tentador, na fonte de todo pecado (MURARO, 2000, p. 68).

Essa ligação com a natureza conferiu à mulher um poder maléfico, sobretudo na concepção da igreja, uma vez que, por ter tamanho vínculo com o natural e, por conseguinte, com o sobrenatural, a mulher seria esposa de Satã, ou seja, uma bruxa. O domínio do conhecimento – que Circe e Branca Dias possuíam – representa um perigo para a sociedade patriarcal, uma vez que é desestabilizador do sistema que repousa no controle, no poder e, assim, no saber dissociado da emoção. A representação dessas figuras femininas promove uma reflexão acerca da tragédia humana: é possível lutar contra toda e qualquer forma de dominação.

Além de todas essas questões, outro motivo para se punir o leitor de *Metamorfoses* era o fato de esse texto veicular ideias que profanavam a ideologia da Igreja, sobretudo, no que se refere à transformação. Em todos os episódios, algum deus, ninfa ou homem é metamorfoseado por algum motivo. Circe é uma das figuras míticas que usam o conhecimento nas ervas, na feitiçaria para mudar o corpo daqueles que, de alguma forma, possam contrariá-la. Esse é um sinal de que haveria a presença do demônio, pois ele produz efeitos maléficos por meio das bruxas, sendo uma dessas sequelas as metamorfoses. O manual das feiticeiras, escrito por Kramer e Sprenger (2015) destina duas partes da obra para essa temática. Kramer e Sprenger (2015) afirmam que é fato que, na visão cristã, o único ser capaz de criar e recriar, sobretudo,

seres perfeitos como o homem, é Deus. Contudo, Ele permitiria ao demônio que gere seres imperfeitos, como os porcos, as serpentes e as rãs, por exemplo. O detalhamento dessas ações encontra-se em Kramer e Sprenger (2015):

As transmutações acidentais também se dividem em dois grupos: as que se processam de forma natural e que pertencem à coisa que é vista e as que não pertencem à coisa que é vista. O Cânon fala da primeira, mormente da transmutação real e formal, em que uma substância é transmutada em outra. Trata-se do efeito que só Deus pode realizar, por ser o Criador de todas as substâncias reais. E fala também da segunda, não obstante possa o demônio operá-las, como a permissão de Deus, já que é capaz de causar doenças e de induzir certas transformações nos corpos acidentais (KRAMER e SPRENGER, 2015, p. 255).

Consoante o manual, as transformações são ilusões confirmadas pela razão, mas há a presença do encantamento da bruxaria. Para reforçar esse argumento, os autores lançam mão da bruxa Circe, que metamorfoseou em bestas os companheiros de Ulisses. Isso só pôde acontecer na aparência por meio da ilusão, pois, ainda de acordo com Kramer e Sprenger (2015, p. 255), “as formas dos animais foram retiradas da memória, do repositório de imagens, e impressas na faculdade da imaginação”. Sendo assim, ao julgar Branca Dias como uma herege e enviarem-na para a morte na fogueira, os inquisidores exterminam a imagem da potência maligna que ela representa.

Ao ler *Metamorfoses*, nota-se uma espécie de contraposição entre o natural e o espiritual, à proporção que o poeta fornece um novo significado aos seres. Por trás do sentido da amora, cuja cor reverte-se em sangue e no paradoxo amor versus morte, há a tragédia amorosa de Tisbe e Píamo, por exemplo. Como leitora atenta e perspicaz, Branca Dias apodera-se desses novos conceitos e os emprega na construção de seu discurso. A seguir, em Gomes (2009), na peça de *O Santo Inquérito*, tem-se acesso a um episódio no qual ela discute as questões que envolvem a presença de Deus em tudo:

**Padre:** Neste caso, está em comunhão com Deus quem ama um cão, ou adora uma vaca. E tanto é justo adorar um Deus verdadeiro, como um deus falso.

**Branca:** Se somos sinceros em nossos sentimentos — isto é que Deus deve considerar em primeiro lugar.

**Padre:** Mas os judeus e os mouros também são sinceros em sua lei e em sua religião. Acha você que eles podem se salvar, como os cristãos? (GOMES, 2009, p. 68).

Eis o resultado da leitura de *Metamorfoses*: a transmutação da própria leitora. Ela discute as questões que envolvem o politeísmo e passa a se indagar o porquê de se

desconsiderar outras formas de amar, se estas forem também marcadas por sinceridade nos sentimentos. Esse tipo de indagação é o que incomoda os inquisidores. Os significados construídos por Branca Dias não são convencionais, são transgressores e representam os entraves vividos no que tange às lutas de classes. Os efeitos da leitura de *Metamorfoses* estão na construção de um novo modo de conceber a vida. Dessa forma, a Literatura permite a visão de novas possibilidades do real. Para a construção dessa leitora, houve, também, a contribuição da obra *Comédia Eufrosina*, de Jorge de Vasconcelos que será objeto de análise na próxima seção.

### **5.2.3 A *Comédia de Eufrosina*: entre a mitologia, o riso e o escárnio**

A terceira obra encontrada pelos inquisidores nos pertences de Branca Dias foi a peça teatral *Eufrosina*, ou melhor, *Comédia de Eufrosina*. Produzida pelo escritor Jorge Ferreira de Vasconcelos em 1555, essa obra constou do *Index* da Inquisição, pelo menos de 1581 a 1612, e teve tanto influências literárias renascentistas quanto medievais. No âmbito geral, as comédias de Vasconcelos incomodavam significativamente os censores uma vez que empregavam ingredientes como linguagem obscena e denúncia ao aparente desvio da doutrina. Ademais, eram impregnadas de carga erótica e da presença da mitologia.

A temática da peça *Comédia de Eufrosina* envolve o amor de Eufrosina e Zelótipo que, por ter uma condição social inferior à da amada, não tem coragem de se revelar. No entanto, seu amigo Cariófilo, experiente conquistador, sugere que Zelótipo escreva uma carta para declarar a sua paixão. Tal atitude, conforme revela Rosário Laureano Santos (1998), no prefácio da obra: “é tipicamente portuguesa e revela-nos aspectos da vida quotidiana do séc. XVI, nos vários estratos sociais, nos hábitos, costumes e atitudes das personagens” (SANTOS, 1998, p.11). Contudo, a abordagem ultrapassa esses limites, perpassando as questões que envolvem o amor, os descobrimentos marítimos, a consulta à alcoviteira e ao astrólogo e, sobretudo, a condição social da mulher na sociedade portuguesa. Pela obra de Vasconcelos desfilam, assim, temáticas relevantes, mas o que propicia a aproximação entre Eufrosina e Branca Dias é o papel revolucionário que a mulher assume.



Quem apresenta o Prólogo de *Comédia de Eufrosina*, cuja função é expor o enredo da peça e pedir a atenção do público, é João d'Espera Deus<sup>39</sup>, o judeu errante, protagonista da tradição folclórica judaica. Ele se nomeia como um estrangeiro e como o deus romano Jano, transitando tanto entre a cultura clássica quanto na tradição oral portuguesa. Ademais, tece comentários sobre a linguagem empregada no texto: a valorização da linguagem vulgar sobre a latina e, já no término do Prólogo, permite que os personagens apresentem os argumentos da peça e despede-se do público, conforme atesta-se em Vasconcelos (1998, p. 17), transcrito a seguir: “Haja perdão de quem se enfadou. Agora, dai-me ouvidos prontos pera o que segue, favorecendo o novo Autor em nova invenção”. Desde o início da obra, há – para os inquisidores – questões que comprometem a leitura do texto: a presença de um judeu cuja faceta crítica e satírica foram reveladas por meio do discurso desse apresentador é um desses questionamentos.

Outra questão emblemática é apresentada ao longo da comédia: a citação de vários deuses mitológicos. Na descrição de Eufrosina, são revelados ao leitor/espectador alguns atributos divinos dessa protagonista: ela é descrita como uma deusa, com olhos de Juno, pés de Tétis e encantadora como uma sereia. Contudo, o aspecto que mais a define está no caráter insurgente de seus pensamentos. Eufrosina, assim como Branca Dias, conservava ideias subversivas. Esta representa os indivíduos que se opõem a todas as formas de totalitarismos; aquela, aos conceitos retrógrados, imposto pela sociedade falocêntrica, de que à mulher caberia casar-se e ser regulada pelas convenções sociais, sobretudo, o casamento. Sobre o matrimônio, Eufrosina (VASCONCELOS, 1998) assegura:

**Eufrosina** – Isso é verdade, mas não contradiz o que eu digo. Viver como encarceradas, sem sair do mosteiro, bem consirado, é, per si, o mor descanso da vida. Porque dai-me vós a mim cá mais misérias que as que padece a mulher casada sobre criar os filhos, casar as filhas, pagar as amas e criadas. Pois sujeição não pode ser maior que a que tem de seu marido, ciada dos cunhados, reprimida dos irmãos, notada dos parentes, perseguida da sogra. Pois só polo descanso de esprito da freira, bofé, é d'avantagem seguir a religião! (VASCONCELOS, 1998, p. 104).

O posicionamento de Eufrosina revela, de forma indubitável, que ela é contrária ao casamento, uma vez que este aprisionaria a mulher, que é a única que sofre as

---

39 João d'Espera Deus recebe esse nome popular em Portugal e na Espanha. No entanto, a lenda revela-nos que o judeu errante era um sapateiro cujo nome era Ahasverus. Ele recebera a imortalidade divina, pois deixou o seu trabalho para empurrar a cruz do Salvador. Por isso, liberto da morte, até hoje caminha esperando o dia do regresso de Deus a fim de descansar.

aguras desse encarceramento. Na obra *Idade Média, idade dos homens*, Georges Duby (2011) aponta dois aspectos que conduzem a sociedade: o sistema cultural, ou seja, o parentesco entre os indivíduos e o código matrimonial. Este contribui a fim de regular, de oficializar, de controlar e de codificar comportamentos. A relação entre marido e esposa passa a ser, assim, constituído de uma hierarquia que promove a ideia de lutas de classe, visto que há, por um lado, o interesse dos senhores e, por outro, o dos explorados. Eufrosina, no entanto, não se submete a tais convenções, contrariando-as e impondo seus desejos.

Em Vasconcelos (1998), em outro episódio, ao tratar das navegações, Eufrosina revela: “Oh, porque não fui eu agora homem pera me meter em um barco, sobre a noite, e ir-me por aquele rio fazer saudades com o meu cravo! Cativa sorte foi a das mulheres!” (VASCONCELOS, 1998, p. 113). Dessa forma, havia, na imagem da protagonista, o desejo de ser livre como um homem, para poder viajar e viver as aventuras que lhe eram destinadas. O discurso feminista aparece nesse excerto (e em outros ao longo da peça) de forma evidente, por meio do desejo de emancipação, de recusa da misoginia tão propagada pelos ideais patriarcais. Tanto Eufrosina quanto Branca Dias simbolizam a potência feminina que luta pelos direitos em oposição às formas de dominação, mesmo durante um período quando a mulher deveria se calar. No discurso dessas protagonistas, reverberam as inquietudes de um sujeito que não se acomoda à condição que lhe foi imposta, por isso ambas se tornam um incômodo para os homens de poder.

Além disso, um outro aspecto intrigante na obra de Vasconcelos é o fato de ser uma comédia que surgiu de celebrações dionisíacas, de acordo com os gregos, por volta do século VI a. C. Na *Poética*, sobre a comédia, Aristóteles (2017) escreve:

A comédia é, como se disse, a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor (ARISTÓTELES, 2017, p. 67).

Nesse sentido, a comédia objetiva a mimetização de personagens piores, ou seja, que não são exemplares, por isso é comum nesse gênero desfilarem figuras que apresentem uma postura desenfreada, porém verossímil e promotora do riso, a fim de desestabilizar a ordem e provocar a reflexão. A zombaria é, por conseguinte, a essência

da comédia, contudo, por longos anos, rir foi diabolizado, sobretudo pela igreja. Na obra *O riso e o risível: na história do pensamento*, Verena Alberti (2002) analisa a proibição do riso nos mosteiros e entre os sacerdotes, “porque as narrativas ou palavras que provocavam o riso faziam parte de um discurso superficial e inútil (o *verbum otiosum*), de que o homem devia prestar contas no Juízo Final” (ALBERTI, 2002, p. 70). Dessa forma, rir, como faculdade humana, deveria ser inscrita em uma posição de distanciamento, pois afastava o homem de Deus e, por conseguinte, da Igreja. *O nome da rosa*, de Umberto Eco, é um exemplo dessa estratégia. Esse romance emprega como argumento a história passada em um mosteiro beneditino onde monges conservavam uma obra escondida, não acessível: o segundo livro de Aristóteles, *Poética*, que trata da comédia e faz apologia ao riso e a suas virtudes. O que se temia era que a comédia dizimasse a ordem estabelecida e atingisse o próprio Deus, ou seja, o riso mata o temor e, por sua vez, impede a fé.

Para a mitologia grega, os deuses têm a capacidade de rir, conforme a expressão homérica, “um riso inextinguível” tamanha alegria e prazer que causa essa sensação. Em contrapartida na Bíblia, apenas após o pronunciamento de que Sara, mesmo com noventa anos de idade, teria um filho com Abraão, com cem anos, são apresentados trechos em que revelam o riso. Segundo Georges Minois (2003) – em *História do riso e do escárnio* – quem introduziu o riso no Éden foi o Diabo, concomitante ao pecado original que, ao ser consumado, impulsiona o desequilíbrio e desestabiliza a organização prevista pela Igreja. Dessa forma, o riso é filho de Satã. Esse historiador ainda analisa:

Essa paternidade tem sérias consequências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele (MINOIS, 2003, p. 112).

O riso seria uma espécie de retaliação, de pagamento do Diabo, pois revela ao homem a sua condição de niilismo, de impotência diante de si mesmo e do outro, ou seja, revela que o ser humano é grotesco em um universo também grotesco. É nesse sentido que alguns representantes da Igreja como Santo Agostinho e São Jerônimo afirmam que essa faculdade humana é desprezível, uma vez que se inscreve na

mentalidade apocalíptica marcada pela obsessão diabólica. O riso impulsiona, então, o prazer carnal, consequência do pecado e da presença de Satã, fazendo o indivíduo esquecer o medo do inferno. Eis mais uma estratégia pedagógica empregada pelos homens do poder: quanto mais medo, mais vulnerável é o ser humano ao processo de dominação tão comum em regimes totalitários.

Os ingredientes risíveis estão presentes constantemente em *Comédia de Eufrosina*. Nessa peça, há uma miscelânea de elementos que zombam tanto da Igreja quanto das imposições da sociedade da época. Fica evidente que a protagonista Branca Dias é moldada de forma semelhante à Eufrosina: ambas são mulheres conscientes de seu papel social e, por isso, governam sua vida; ambas possuem uma concepção de vida distinta do que era vigente, ambas são hereges, considerando que fazem uma escolha. A filha de Simão Dias se diverte ao ver a procissão de formigas e, nas rubricas de *O Santo Inquérito*, é notório o prazer e o riso, que simboliza, para a Igreja, a decadência humana, porque o riso está associado ao diabólico.

Além disso, Branca Dias consegue ainda fazer chistes com o afogamento de Padre Bernardo. Ao relatar o que acontecera ao noivo Augusto, em Gomes (2009) a filha de Simão Dias comenta: “**Branca**: Foi pena, queria que você o conhecesse. É um bom padre. (*Ri.*) Se você o visse engolindo água e gritando: ‘Aqui del Rei!’ Que Deus me perdoe, mas depois me deu uma vontade de rir” (GOMES, 2009, p. 41). Freud (1977), no ensaio *Os motivos dos chistes: os chistes como processo social*, analisa essa característica humana como sendo um “fenômeno de descarga da excitação mental e uma prova de que o emprego psíquico dessa excitação tropeça repentinamente contra um obstáculo” (FREUD, 1977, p. 170). Dessa forma, promove o prazer por intermédio da oposição de ideias. Esse recurso é visível tanto no discurso de Branca Dias quanto no de Eufrosina e de outros personagens da comédia os quais “blasfemam” acerca da Igreja, dos sacramentos, da condição do indivíduo.

Algumas mulheres satanizadas contribuíram para a construção de Branca Dias: em *Amadis de Gaula*, tem-se a maga Urganda; em *Metamorfoses*, a feiticeira Circe e em *Comédia de Eufrosina*, Filtra, que era considerada a alcoviteira, uma vez que, mesmo tendo uma aparição pequena, agencia as relações amorosas presentes na peça. Filtra é apresentada na segunda cena para, mais tarde, travar um diálogo com Cariófilo e Zelótipo, que buscam a sabedoria dessa mulher a fim de conquistar o amor. Segundo

Francisco Bethencourt (2004), na obra *O imaginário da magia*, o nome Filtra refere-se também aos filtros de amor empregados nesse tipo de feitiçaria. A alcoviteira da obra de Vasconcelos é sinônimo de aconselhamento, no entanto, há um caráter corrompido desse termo, uma vez que sua sabedoria está desvinculada da formação cristã e do papel que se esperava da mulher. Maria de Lurdes Correia Fernandes (1995), na obra *Espelhos, cartas e guias*, afirma que a formação educacional da donzela estava inserida em “objectivos mais amplos que diziam respeito a toda a Educação feminina, vista desde a perspectiva da moral cristã e da orientação de comportamentos tendentes ao equilíbrio da ordem social, no qual a família e a casa ocupavam um lugar privilegiado” (FERNANDES, 1995, p. 132-133). Contudo, a sabedoria de Filtra representa, conforme postula Maria Luísa de Oliveira Resende (2016), no ensaio *O demo lhes ensina tanto*, “uma ameaça ao modelo feminino não apenas pela experiência de vida que a faz questionar os valores impostos pela sociedade, mas também pela constante perversão das normas sociais” (RESENDE, 2016, p. 42). Eis mais um ingrediente capaz de tornar a leitura de Branca Dias um ato perigoso e subversivo, pois a filha de Simão Dias passa a ser a disseminadora de ideias heréticas.

Dessa forma, evidencia-se o perigo que Filtra exercia sobre seus leitores: ela era aquela que poderia desviar o comportamento dos outros, manipulando-os, e incitando-os a práticas insurgentes e desconstruindo as ideias moralizadoras dos homens de poder. Ela é a representação da bruxa, da feiticeira que, por meio dos dotes sobrenaturais e por intermédio de sua ligação com o demo, contribui para a perversão do feminino. Filtra é uma profetisa, um oráculo, que contribui para a efetivação do temperamento divinatório da alcoviteira. Seu nome origina-se de uma bebida encantatória – *philtrum* – destinada a estimular o amor e, embora não fique clara, em *Comédia de Eufrósina*, a presença das artes mágicas, pode-se notar que ela tem a capacidade de aproximar o amor.

Há a presença implícita tanto da sexualidade quanto do prazer carnal, elementos reinantes, sobretudo, no período greco-latino e que aparecem em *Amadis de Gaula* (1508), *Metamorfoses* (8 d. C.) e *Comédia de Eufrósina* (1555). A leitura realizada por Branca Dias afeta suas ações, uma vez que instiga nela a curiosidade e o questionamento sobre alguns comportamentos. Praticar a respiração boca a boca, que sugere erotismo; ou ainda, sentir o corpo queimar e tomar banho nua são situações que revelam a capacidade de autonomia na construção das ideias dessa protagonista. Essas

regras tiveram um novo valor na concepção dessa leitora de Dias Gomes, pois, ao estabelecer uma relação com o texto, ela estabelece novas conexões e, por conseguinte, um sentido atualizado.

A leitora Branca Dias assume, portanto, para si o encantamento produzido por Filtra e a ideologia de Eufrosina. Em *O Santo Inquérito*, essa personagem de Dias Gomes é extremamente sedutora, não é descrita como uma deusa mitológica, mas, por suas ações, ela possui uma potência na representação, tamanha é a complexidade dessa figura. Ela aplica o que lê e faz disso sua religião: ao estabelecer contato com protagonistas que contrariam as normas vigentes, sua visão de mundo é transformada e seu horizonte de expectativa torna-se ainda mais amplo. Diante desses fatos, a filha de Simão Dias simboliza os leitores implícitos que, segundo Wolfgang Iser (1996), na obra *O ato de leitura*, são aqueles capazes de recuperar, de modo sistemático, certas intertextualidades que o texto carrega e que são perceptíveis em cada leitura. Esse processo está claro na construção da identidade da filha de Simão Dias, quando se considera a relação existente na interação entre o texto e o leitor.

A Bíblia foi a quarta e última obra lida por Branca Dias. Essa leitura, assim como as outras, foi alvo de questionamento por parte dos inquisidores.

#### 5.2.4 A Bíblia: a sacralidade do conhecimento

Branca Dias possuía uma capacidade de argumentação com os inquisidores intrigante. Em Gomes (2009), observa-se a astúcia de Branca para se “livrar” do Visitador que encontra sua Bíblia.

**Notário:** E uma Bíblia – em português!

**Visitador:** Em português?!

[...]

**Branca:** Fiquei muito contente porque, como não sei ler latim, pude ler a Bíblia toda e já o fiz várias vezes (GOMES, 2009, p. 81-82).

A Bíblia em linguagem vernácula foi a última “prova”, passível de espanto, encontrada nos pertences de Branca Dias. Desde a Idade Média, a elite intelectual eram os clérigos que representavam, segundo Michel de Certeau (2015), na obra *A escrita da História*, “um estatuto superior numa hierarquia dos seres”, uma vez que têm “o poder

de **dizer a ordem** universal a qual deixa e faz surgir no seu saber, justificando, assim, o seu lugar no interior do mesmo mundo” (CERTEAU, 2015, p. 203, grifos no original).

Durante o Brasil colonial, a leitura dessa obra era realizada apenas por sacerdotes, pessoas consideradas capacitadas para entender a narrativa bíblica, considerando a sua complexidade interpretativa. Dessa forma, o conhecimento passa a fazer parte de um grupo seletivo, patriarcal e, aos demais, cabia apenas receber o sentido de acordo, que convém aos homens de poder, representados pelo clero. O conhecimento é, enfim, domínio de poucos.

O vocábulo “Bíblia”, no plural, origina-se do grego *biblíon* ou *biblos* que significa rolo ou livro. No latim medieval, o termo era empregado no singular e designava a coleção de livros. Essa obra sagrada forma um repositório, que compila 66 livros reconhecidos pelo cristianismo, escritos por pelo menos 40 autores em um período de 1400 anos, que se encerra aproximadamente no ano 100 d. C. Ela é dividida em dois conjuntos: o Antigo Testamento, que contempla 39 livros, cuja finalidade é narrar sobre a história do povo de Deus e o Novo Testamento, que abarca 27 livros, cujo intuito é tratar da vida de Jesus e dos primeiros cristãos. De acordo com a cultura judaica, os cinco primeiros livros da Bíblia formam um conjunto denominado “Lei” ou *Torah*: Gênesis – narra a cosmogonia do mundo; Êxodo – trata da saída do povo hebreu do Egito; Levítico – contém as leis dos sacerdotes; Números – informa acerca do recenseamento e Deuteronômio – relata as novas leis para o povo<sup>40</sup>.

A leitura da Sagrada Escritura foi proibida pelo Papa Pio IV em 1564, como reação do protestantismo, quando publicou a bula *Dominici Gregis*, a qual orientava que, a partir daquela data, as Bíblias traduzidas do latim só poderiam ser lidas se fossem de edição católica e, assim mesmo, com licença por escrito do pároco responsável. Mais tarde, no ano de 1757, houve uma nova determinação pelo Papa Benedito XIV, que liberava a leitura desse livro sagrado. Luiz Antonio Giraldo (2008), na obra *História da Bíblia no Brasil*, afirma que esse decreto “liberou a leitura da Bíblia pelos fiéis em qualquer língua, desde que a tradução fosse aprovada pela Igreja Católica. Permaneceu, porém, a proibição de ler as edições da Bíblia que não tivessem a aprovação ou *imprimatur* da Igreja Católica Romana” (GIRALDI, 2008, p. 31). Todas as legislações

---

40 No hebraico há uma variação desses nomes, pois os judeus designam cada livro pela primeira palavra importante de seu texto. Assim, tem-se: Bereshit – “no princípio”; Shemôt – “eis os nomes”; Wayyiqra – “Iahweh chamou”; Bemidbar – “Iahweh falou com Moisés no deserto”; Debarim – “eis as palavras”.

que permeavam a leitura bíblica proporcionaram um distanciamento entre o povo e esse texto, monopolizando, ainda mais, o conhecimento e, por conseguinte, o poder.

A sacralidade dessa “biblioteca divina” é conferida pelo fato de se conceber a palavra como a realização da voz de Deus, isto é, o *logos* não simboliza apenas a representação gráfica, mas a sonoridade e a inspiração divinas. Por isso, infere-se que apenas os homens são capazes de ler, ouvir e reproduzir palavras tão sagradas, uma vez que representam o próprio deus para a humanidade. Diante disso, é permitido que o protagonista Dom Quixote, por exemplo, leia a Bíblia e se aproprie de tal discurso, mesmo que as consequências dessa leitura, acrescida a outras, conduzissem-no à loucura. No entanto, como não cabia à mulher questionar nem mesmo estabelecer contato direto com livros, principalmente os sagrados, Branca Dias não poderia ter acesso à tamanha forma de saber que se torna, assim, proibida para aqueles indivíduos considerados marginalizados. A aproximação entre O Cavaleiro da Triste Figura e a filha de Simão Dias se dá por intermédio de *libido sciendi*, ou seja, o desejo pelo conhecimento a fim de alimentar a alma. Para Roger Shattuck (1998), na obra *Conhecimento proibido*, a curiosidade é uma faculdade humana que instiga o indivíduo na arte do saber. Por isso, foi por intermédio da luxúria do saber, do afã pelo conhecimento que leitores, como Dom Quixote e Branca Dias, foram punidos: esta com a morte na fogueira; aquele com a insanidade.

Algumas leituras realizadas por Branca Dias se entrecruzam e, a despeito do fato de serem antagônicas, despertam na protagonista ainda mais a curiosidade, a *libido sciendi*. Assim, essa protagonista sente-se instigada ao questionamento. Ao ler *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio e a narrativa de Gênesis, a filha de Simão Dias depara-se com duas cosmogonias distintas: no primeiro caso, uma visão pagã, de como o universo surgira e, em segundo, a visão judaico-cristã tão difundida pelo cristianismo. Toda e qualquer manifestação de paganismo era apresentada pela Igreja Católica como uma heresia, em razão de que – ainda que houvesse uma proximidade nas narrativas – era uma forma de questionar a doutrina que, por sua vez, girava em torno de dogmas inquestionáveis. Na obra *Contra as heresias*, Ireneu de Lião (1995), ao argumentar sobre as atitudes dos hereges, defende:



Com efeito, é esta a artimanha que usam os simuladores, os sedutores perversos e os hipócritas e é precisamente assim que agem os valentinianos<sup>41</sup>. Eles fazem discursos ao povo com a finalidade de atingir os que pertencem à Igreja, que eles chamam de gente comum ou gente da igreja, e assim enganam e atraem os mais simples, simulando a nossa maneira de falar, para que venham mais vezes a escutá-los (LIÃO, 1995, p. 312).

É nesse sentido que Branca Dias assume uma forte representação na obra *O Santo Inquérito*: a leitura lhe confere legitimidade no discurso, que, na visão dos inquisidores, é diabólico e, por conseguinte, sedutor, herético e, por isso, mortal. Ela não representa a imagem de uma mulher simples, cuja pureza é sua aliada e cuja leitura é apenas uma forma de entretenimento, mas de *femme fatale*. Essa heroína revolucionária é a imitação de figuras que lutaram contra qualquer manifestação reacionária em busca tanto da liberdade de expressão quanto da soberania política. Por assim agir, a filha de Simão Dias sintetiza outras mulheres – de etnias e de religiões diferentes – e envereda-se, em meio à luta de classes, entre pessoas que são perseguidas por qualquer motivo, enfim, os indivíduos ditos menores social, econômica e politicamente.

A protagonista Branca Dias – representação de uma mulher que desobedece às leis patriarcais – assemelha-se a Eva – também símbolo de um feminino que altera a ordem imposta por Deus. Diante desses fatos, ambas desejam inverter a lei a partir da dominação do conhecimento e, por isso, foram punidas. Essas duas mulheres podem ser analisadas sob dois pontos de vista: por um lado, elas, por curiosidade, sentem-se atraídas pela possibilidade de obtenção de uma nova visão de mundo; por outro, elas podem dominar um saber que não lhes fora reservado, contudo está ao seu alcance. Nessa via, a alegoria apresentada em *O Santo Inquérito* relaciona-se ao texto bíblico, em virtude de que há, em ambas, a presença de um Outro – simbolizado pela mulher, pelo judeu pelos indivíduos subversivos, enfim, por aqueles que estão à margem da sociedade – concomitantemente dominado pelo desejo do conhecimento.

Segundo a narrativa bíblica, Eva viola as leis de Deus quando entrega o fruto proibido, retirado da árvore do conhecimento, a Adão. Em *Mimesis*, Erich Auerbach (1971) tece uma reflexão sobre o objetivo desse texto em Gênesis: “deve transformar-se num acontecimento presente, possível em qualquer tempo, concebível por qualquer

---

41 Os valentinianos eram os seguidores do valentianismo, movimento gnóstico, fundado no século II por Valentim. As ideias eram contrárias ao que propagava o cristianismo e, por isso, foram considerados hereges. Para esses grupos, as mulheres igualavam-se aos homens e poderiam assumir funções reverenciadas como profetisa, sacerdotisa e, até mesmo, bispa.

ouvinte e familiar a todos” (AUERBACH, 1971, p. 132), com vistas a propiciar uma penetração desses eventos, revelando a sua atemporalidade e seu caráter sublime. Na peça *O Santo Inquérito*, em Gomes (2009), há um episódio em que Branca Dias trata acerca do processo interpretativo da Bíblia: “**Branca:** Se um texto da Sagrada Escritura pode ter duas interpretações opostas, então o que não estará neste mundo sujeito a interpretações diferentes?” (GOMES, 2009, p. 60). Ao tratar sobre a interpretação das Escrituras, o filósofo alemão assegura duas críticas sobre a linguagem do texto bíblico: a primeira relacionava-se ao fato de que a impossibilidade interpretativa estava associada à ausência de qualquer conhecimento de categorias estilísticas, enquanto a segunda, tratava de outra linha de raciocínio que Auerbach (1971) explica da seguinte forma:

A isto ligava-se outra linha de pensamentos relativamente às passagens obscuras e de difícil interpretação das Sagradas Escrituras: apesar da linguagem simples que parece endereçada a crianças, elas contêm enigmas e segredos que se manifestam só a poucos. Mas tampouco estes estão escritos num estilo orgulhoso e cultivado, o que limitaria a sua compreensão apenas aos muito instruídos, que se tornariam altivos por causa de seu saber; manifestam-se, ao contrário, a todos os que tiverem humildade e fé (AUERBACH, 1971, p. 134).

Dessa forma, os mistérios apresentados na linguagem do texto bíblico contribuíram para que esse conhecimento fosse dominado por poucos. Branca Dias apropria-se dessa leitura: ela personifica as várias vozes constitutivas das narrativas bíblicas ao empregar, em seu discurso, a simplicidade, a poeticidade e a complexidade filosófica da Escritura. Ao definir Deus, ao inspirar-se no altruísmo, ao preferir a dignidade à morte, ela demonstra a estratégia de apropriação do discurso do outro, isto é, imita o próprio Cristo e sua *via crucis*. À vista disso, a protagonista de Dias Gomes é influenciada tanto por figuras das narrativas do Velho Testamento quanto do Novo. Na compreensão de Auerbach(1971), isso acontece devido ao fato de que, no texto bíblico, há todos os acontecimentos da História Universal: desde as baixezas do comportamento individual até as atitudes aprovadas pela lei. Em *O Santo Inquérito*, a miséria humana fica evidente nas ações dos representantes da Igreja que perseguem e matam em nome de Deus enquanto a prática da filha de Simão Dias faz reverberar no leitor/espectador o desejo pela luta a favor da integridade e da honra dos indivíduos.

Outro aspecto intrigante é como Branca Dias se apropria também da especificidade da linguagem religiosa. Sobre essa questão, Paul Ricoeur (2006), na obra *A hermenêutica bíblica*, explana:

Como toda linguagem poética, a linguagem religiosa provoca uma refiguração do real. As expressões-limite que fazem sua característica suscitam uma forma de ruptura na concepção costumeira da existência que sacode o leitor em seu projeto de fazer de sua vida um todo coerente (o ato de “autoglorificação” ou a “salvação pelas obras” de que fala S. Paulo). Elas levam a uma reorientação pela desorientação por causa da radicalidade que veiculam. A linguagem religiosa funciona então à maneira de um modelo de desvelamento que revela os aspectos insuspeitados da realidade, abre para a dimensão transcendente da existência humana e provoca a um agir renovado (RICOEUR, 2006, p. 41).

A apropriação de uma linguagem religiosa e alegórica, destarte, promove em Branca Dias novos posicionamentos, novas reconfigurações do real, em razão de, ao interpretar a narrativa bíblica, essa leitora compreender os mundos literário e teológico a que Ricoeur(2006) faz referência. No texto das Escrituras, há um poder transformador, que desperta no leitor um ato criativo de interpretação e, por esse motivo, um testemunho novo. A visão da filha de Simão Dias acerca de algumas ideias é completamente transformada e torna-se um depoimento tanto de experiência quanto de confronto por intermédio da literatura de Revelação. Isso fica evidente no discurso dessa personagem, na coerência de suas ações e na presença de uma imaginação produtora elaborada por intermédio do contato com a leitura. Em *O Santo Inquérito*, Dias Gomes revela – em vários excertos do texto teatral – que sua leitora é conhecedora das leis divinas. Ao ser exigido, por exemplo, que ela recitasse as obras de misericórdia, Branca Dias o faz, mas questiona o sentido do termo “misericórdia”. É isso que se constata em Gomes (2009):

**Visitador:** Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação, acredite. Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. Tudo faremos para isso. E será sempre nesse sentido que orientaremos este inquérito, no sentido da misericórdia.

**Branca:** Misericórdia. Mas é um ato de misericórdia deixar uma pessoa dias e dias encerrada numa cela sem luz e sem ar, sem ao menos lhe dizer por quê, de que a acusam?

O Notário tem um gesto de contrariedade, enquanto o Padre Bernardo acompanha as reações de Branca em constante angústia (GOMES, 2009, p. 97).

Branca Dias, ao mesmo tempo, questiona os visitantes sobre o sentido do vocábulo “misericórdia” e, assim, advoga em causa própria. Isso prova que o contato com a narrativa bíblica e com outras obras propicia uma atualização desse texto enquanto o mundo do leitor se encontra com o mundo do texto, permitindo-se refigurar por ele, conforme propõe Ricouer (2006). Ao recitar as obras de misericórdia, em Gomes (2009), a filha de Simão Dias continua:

**Branca:** Dar de comer a quem tem fome; dar de beber a quem tem sede; vestir os nus; dar pousada aos peregrinos; visitar os enfermos e os encarcerados; remir os cativos; enterrar os mortos; dar bom conselho; ensinar os ignorantes; consolar os aflitos; perdoar as injúrias; sofrer com paciência as fraquezas do próximo; rogar a Deus pelos vivos e defuntos.

**Visitador:** Você saltou uma: castigar os que erram.

**Branca:** É verdade. Desculpe-me.

**Visitador:** Sim, Branca, castigar os que erram é uma obra de misericórdia.

**Branca:** E começam logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me.

**Padre:** Você ainda não sofreu nenhum castigo, Branca; a prisão é uma medida exigida pelo processo.

**Notário:** Essa medida foi tomada com base nas denúncias e provas que temos contra ela.

**Branca:** Denúncias e provas? De quê?

**Visitador:** De heresia e prática de atos contra a moralidade (GOMES, 2009, p. 98).

A protagonista Branca Dias é despida de suas convicções e passa a absorver os princípios religiosos por meio da leitura das Escrituras. Isso torna possível que haja uma mudança operada no mundo real proporcionada porque o mundo do texto interrompe, importuna e reorienta as contingências do leitor. Ricouer (2006) assevera, acerca do aspecto positivo da capacidade criadora provocada pelo texto bíblico, que o “leitor entra no jogo infinito de variações imaginativas que levam à metamorfose de sua subjetividade e fazem-no descobrir seus ‘possíveis mais próprios’” (RICOUER, 2006, p. 56). Assim sendo, é por meio do ofício de sua imaginação e por intermédio da linguagem teológica-religiosa, fornecedora de um conjunto de palavras, de símbolos e de signos, que o leitor é transformado pelo efeito da palavra sagrada e há uma instauração de si, ou seja, a compreensão do seu eu.

A filha de Simão Dias utiliza essa linguagem simbólica que é, por extensão, rica em sentidos, a fim de revelar uma nova identidade. Isso se torna claro quando essa personagem de Dias Gomes traz à tona concepções bastante peculiares como o conceito de Deus. Em Gomes (2009), ao dialogar com Padre Bernardo, ela defende:

**Padre:** Não me esqueci de sua frase, na beira do rio, quando nos acontecimentos: “É no amor que a gente se encontra com Deus.” Sim, mas não nesse tipo de amor que você tem por Augusto. Isto é que eu quero que você entenda, Branca. Seu espírito está cheio de confusões.

**Branca:** É possível. Para mim, tudo é amor. E todo amor é uma prova da existência de Deus.

**Padre:** Neste caso, está em comunhão com Deus quem ama um cão, ou adora uma vaca. E tanto é justo adorar um Deus verdadeiro como um deus falso.

**Branca:** Se somos sinceros em nossos pensamentos – isto é que Deus deve considerar em primeiro lugar (GOMES, 2009, p. 68).

É singular o conhecimento adquirido por Branca Dias e revelado por intermédio desse episódio. Na primeira carta de São João, capítulo 4, versículo 16 da Bíblia, há a afirmação de que “Deus é amor”. Ao conceituar a figura mítica divina por meio do amor, a protagonista de Dias Gomes revela tanto o conhecimento dessa narrativa quanto o efeito transformador dos livros sagrados. Essa expressão metafórica é parafraseada em “tudo é amor” e, por meio dela, nossa heroína emprega o pronome de forma genérica para mostrar como ela interpreta a passagem bíblica, de modo a estabelecer uma aproximação entre o mundo do texto – universo fictício pelo qual o leitor é deslocado – e o mundo do leitor – espaço onde a ação real se desvela – consoante propõe Ricoeur (2006). Assim, o ato de ler impacta o leitor, por meio da ação dinâmica que é a compreensão, a fim de atualizar, de renovar e, no caso de *O Santo Inquérito*, de revolucionar sua experiência individual.

É ainda possível fazer inferência – por meio desse excerto – ao culto de outros deuses, como aconteceu no Egito: o livro de Êxodo narra que, enquanto Moisés recebia de Deus as Tábuas da Lei, os hebreus construíram deuses e adoraram-nos e, por esse motivo, foram castigados. Contudo, o profeta intercede pelo seu povo ao Senhor que o atende. Tanto o conceito de “deus” quanto a noção de “deus verdadeiro” versus “deus falso” são definições renovadas por meio da expansão do horizonte de expectativa de Branca Dias: essa leitora revela a identidade dinâmica da Escritura, pois é inviável a unilateralidade na interpretação considerando que o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor desencadeia uma nova configuração de mundo reatualizado. Dessa forma, ao defender a ideia de que Deus deve considerar a sinceridade dos pensamentos do indivíduo, a filha de Simão Dias complementa a obra, pois fornece uma visão de mundo atual acrescentando novas informações, isto é, como os conceitos bíblicos

parecessem inacabados, cabe a essa leitora a função criadora de fornecer novas ideias, inovando-as. Wolfgang Iser (1996), por meio da obra *O ato da leitura*<sup>42</sup> sugere que:

Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referência que permite apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem (ISER, 1996, p. 79).

É por intermédio dessa perspectiva de leitor-criador que Branca Dias renova o texto bíblico em defesa de uma coletividade e da liberdade de expressão. A fala de padre Bernardo deixa de assumir, na visão da filha de Simão Dias, o caráter representativo de um discurso específico do dominador, o qual visa a silenciar os marginalizados, para transcender a realidade e atingir outros sujeitos discursivos, revelando que diferentes funcionamentos da linguagem devem corresponder a compreensões distintas, já que, de acordo com Michel de Certeau (2015) “na realidade, tanto num caso como no outro, os signos não falam da mesma maneira, mesmo quando dizem a mesma coisa” (CERTEAU, 2015, p. 2013). Assim, o processo de hierarquização apresentado em *O Santo Inquérito* é violado pela ação discursiva da protagonista insurgente que, por ser leitora, consegue desconstruir o discurso reacionário proposto pelos homens de poder. Eis mais uma consequência da leitura, sobretudo, das narrativas bíblicas.

Ainda sobre as questões que envolvem a interpretação do texto bíblico, na obra *Confissões*, Santo Agostinho (2015) questiona acerca dessa exegese, uma vez que há uma multiplicidade de significações. Ao se aprofundar em pequenos trechos ininteligíveis do livro de Gênesis, esse representante da igreja afirma que a legitimidade da explanação das Escrituras consiste no esforço de “interpretar bem as passagens da Sagrada Escritura conforme a ideia daquele que as escreveu” (AGOSTINHO, 2015, p. 331), contanto que o sentido verdadeiro seja inspirado por Deus. Esse também é o questionamento de Branca Dias, ao interpelar os inquisidores, sobre a verdade.

---

42 Essa obra foi publicada em dois volumes no Brasil. No entanto, sua edição original alemã foi publicada em um só volume contendo quatro capítulos. Aqui a referência é ao volume 1, que trata do processo de interpretação e de recepção do leitor em relação à obra literária. Além disso, Wolfgang Iser (1996) discute os tipos de leitores que se deseja ser e aquele que se quer formar. O primeiro volume cumpre também a tarefa de revelar que o conhecimento de mundo do leitor está em conformidade com o saber gramatical e o linguístico, corroborando o sentido do texto.

Ao verificar a biblioteca de Branca Dias, pode-se encontrar obras em que, de forma explícita, havia a presença da mulher a qual representava a bruxa, a sensualidade, a ligação com a natureza ou com o ocultismo, enfim, imagens míticas de um feminino ligado ao sobrenatural. Isso fica evidente na obra ovidiana *Metamorfoses* (8 d.C.), em *Amadis de Gaula* (1508) e em *Comédia de Eufrosina* (1555). Ao se levar em consideração a fraqueza feminina, sua imagem, seu corpo estão mais susceptíveis à influência de forças externas e ocultas, assim, Circe, Urganda e Filtra – mesmo elementos do universo ficcional – seriam manipuladores do comportamento da filha de Simão Dias. Nas narrativas bíblicas, são apresentadas mulheres com o perfil diferente daquele preconizado pelos ideais machistas: mesmo que essa figura não esteja envolvida com a bruxaria ou com a feitiçaria, é visível uma imagem de feminino que contradiz a ideologia dos homens de poder. No Antigo Testamento, por exemplo, há a figura arquetípica de mulheres que assumem a condição de guerreiras, fortes e capazes de matar para servir ao seu povo, ou seja, agiam a favor da dignidade do outro. A mulher nas Escrituras assume, então, feições positivas, de beleza física, de formosura e de irradiação espiritual. Esses traços podem ser encontrados na construção identitária da filha de Simão Dias, uma vez que ela adota algumas posturas semelhantes às das mulheres bíblicas.

Na peça *O Santo Inquérito*, é relevante refletir sobre as experiências do feminino, em temporalidades diferentes. Ao estabelecer contato com as narrativas bíblicas, Branca Dias tem a oportunidade de conhecer mulheres que adquiriram um status distinto e podem ser elevadas à condição de mitos primordiais. A mãe de todos, Eva: a primeira mulher que desafia as regras divinas, seduz Adão e introduz o pecado no paraíso; a juíza Débora: símbolo da justiça e do equilíbrio, era especialista em questões jurídicas, tamanha era sua inteligência, que ajudou a salvar a cidade de Abel do ataque do exército de Joab (II Samuel 20,16); a lutadora Judite: sempre pronta para o serviço de Deus, essa judia se destaca pelo poder sedutor sobre os homens. Para libertar seu povo da opressão, seduz o rei Holofernes e arranca-lhe a cabeça; a rainha Ester: jovem que manteve sua origem judaica escondida a fim de se casar com o rei persa Assuero e libertar seu povo da perseguição. Na Bíblia, há outras mulheres que possuem uma função importante, mas é curioso como é possível a aproximação de Branca Dias dessas figuras bíblicas: elas entregam-se por uma convicção, desejam a libertação e a dignidade de seu povo e,

por isso, tornam-se figuras constitutivas do imaginário coletivo. Acerca dos vultos bíblicos femininos, Jacó Guinsburg (2013), no artigo *Da mulher na Bíblia*, escreveu:

No caso específico das personagens femininas, elas são multidão no relato bíblico. Desde Eva, a cada página surge um vulto de mulher. Virtuoso ou pecador, desalmado ou abnegado, terno ou tirânico, ele suscita, hoje como outrora, a impressão viva de um temperamento, de um gesto, de um sentimento. O jogo sutil da psicologia e das motivações femininas, das suas relações com o mundo masculino, continua palpitando nas heroínas das Escrituras (GUINSBURG, 2013, p. 2).

A partir dessas imagens arquetípicas é que Branca Dias torna-se um mito reatualizado, pois sobrevive na produção literária, sem perder a sua essência. A teoria do inconsciente coletivo proposta por Jung revela a predisposição do indivíduo em reproduzir tanto as mesmas ideias quanto conceitos diferentes, assim, a filha de Simão Dias absorve para si as características das mulheres bíblicas. É inegável perceber que a herança cultural, comum em povos de culturas e épocas distintas, viabiliza a criação de novos conteúdos para o funcionamento psíquico gerando renovada estrutura herdada que, conforme esclarece Ana Maria Lisboa de Mello (2002), no ensaio *Mito e Literatura: prosa e poesia*, produz arquétipos e imagens primordiais coletivas. Essa pesquisadora ainda acrescenta que “o inconsciente coletivo, ao contrário do individual, é idêntico em todos os homens e constitui o fundamento psíquico universal, de teor suprapessoal, presente em cada ser humano” (MELLO, 2002, p. 36). Nesse sentido, os arquétipos contribuem para a produção literária como se fosse a imagem primordial, ou seja, o modelo primitivo. As figuras emblemáticas femininas encontradas na Escritura formam a imagem da heroína, influenciam e impulsionam Branca Dias a ações corajosas e promotoras da equidade.

O mito passa a ser um elemento célebre na peça *O Santo Inquérito*. Junito de Sousa Brandão (2007), na obra *Mitologia grega*, define mitos como elementos ligados ao imaginário de um determinado grupo social enquanto Mircea Eliade (1972) – em *Mito e realidade* – opta por tratá-los como uma narrativa da criação, visto que “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial e que revela algo que foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1972, p. 9). Nesse sentido, associa-se o conceito do mito à atividade criadora capaz de desvendar a sacralidade dos feitos. Assim, as personagens bíblicas tornam-se mitos que corroboram a produção literária, pois é um elemento vivo e dinâmico em uma sociedade, uma vez que não só fornece os moldes para a conduta



humana, mas também confere significação e valor existencial ao indivíduo. O mito é a tradução do arquétipo que, por meio do símbolo, eterniza-se, oferecendo corpo aos significados mascarados no inconsciente coletivo, enviando ao inconsciente pessoal mensagens que fornecem elementos para o encontro de sentidos buscados no desenrolar da vida. Além disso, ele possui um caráter revelador das verdades imutáveis e atemporais. Assim sendo, a partir do contato com a leitura das narrativas bíblicas, Branca Dias é a imagem arquetípica da lutadora, da rainha, da juíza, enfim, do herói. Sua história constitui o mito e sua inteligência, sua capacidade de agir são símbolos do poder que ela possui.

A Bíblia após ser lida diversas vezes, como menciona Branca Dias, torna-se um objeto de desejo, de prazer, uma vez que essa protagonista (re)cria a narrativa bíblica. Nesse sentido, o texto aciona mecanismos, como a capacidade de apreensão e de processamentos, os quais ativam o pensamento, como defende Iser (1999)<sup>43</sup>. A interpretação dos textos sagrados eleva a filha de Simão Dias ao estatuto de detentora do conhecimento e a torna igual aos seus algozes, uma vez que ela desmistifica a unilateralidade da compreensão e absorve para si a palavra sagrada, sacralizando, assim, o seu discurso. As lacunas, realizadas por meio do questionamento, da curiosidade, da inquietude, do fato de essa heroína não ter respostas dos inquisidores às perguntas que ela completa por meio de seu pensamento e de suas experiências, comprovam a autonomia de suas ideias. Dessa forma, sua fala é subvertida, tomada como diabólica e, por fim, é julgada por práticas heréticas.

No discurso de Branca Dias, há outro aspecto instigante: a progressividade das informações, uma vez que os enunciados, desde o início da peça, fornecem ao leitor/espectador indícios de que essa protagonista absorve sobre si uma complexidade, principalmente, na fala. Dessa forma, gradualmente, o discurso dessa heroína é transformado por intermédio da experiência com a leitura. Acerca desse entendimento, Iser (1999) assevera que

cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passivo de ser preenchido e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor

---

43Aqui se faz referência à obra de Wolfgang Iser - *O ato da leitura* - volume 2. Nela é tratado acerca da fenomenologia da leitura e a interação entre texto e leitor. Porém, tem função relevante na obra o leitor, pois ele a complementa, fornece novos olhares ao que poderia ser entendido como um amontoado de frases sem conexão.

não cessa de abrir a dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois (ISER, 1999, p. 17).

Desse modo, o processo de leitura da protagonista de Dias Gomes é constituído por meio de obras que, na perspectiva dos inquisidores, são interditas, no entanto para a leitora – representada pela lendária Branca Dias – são ferramentas que contribuiriam a fim de que fosse atribuído um novo sentido, ou seja, cada texto lido corrobora por meio de um correlato individual de significação que proporcionou um novo horizonte além daquele apresentado pelo texto. Assim, como as novelas de cavalaria, as narrativas bíblicas são estimuladoras da imaginação e são propulsoras da criação de novas perspectivas. Por isso, leitores como Dom Quixote e Branca Dias são arrebatados pelas histórias, considerando tanto a verossimilhança com a realidade quanto a necessidade de se refugiar em outra dimensão: o mundo ficcional.

A prática da leitura – tanto em Branca Dias quanto em Dom Quixote – permitiu que esses leitores fossem construídos a partir de um mosaico de outras narrativas. Eles não só interagem com o texto, mas transferem-nos para a sua realidade, tamanha é a consequência da interação leitor-texto. Segundo Daniel Fabre (2011), em *O livro e sua magia*, os indivíduos que extrapolam o simples reconhecimento de signos, depois da decifração “tornam-se ‘ledores’, às vezes, possuidores de livros e distinguem-se por isso, já que conseguem instaurar a diferença social” (FABRE, 201, p. 203). Tanto para o Cavaleiro da Triste Figura, quando para Branca Dias, os livros foram importantes ferramentas dicotômicas, uma vez que estavam associadas à loucura ou à manutenção do poder.

Os bibliófilos Dom Quixote e Branca Dias rejeitaram a vida da administração da fazenda ou da caça – como narra Cervantes na obra *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* – e a viver a cultura da casa/quintal, segundo o que apresenta Dias Gomes na peça *O Santo Inquérito*, com o intuito de estimularem a imaginação e, por assim fazer, operaram uma metamorfose em seu pensamento. Para alguns, os livros são demônios e a leitura é uma forma de estar possuído. Para outros, esses instrumentos são ferramentas de emancipação de políticas totalitárias. Na verdade, antes de prosseguir às considerações finais deste trabalho, os livros são uma ferramenta que torna o indivíduo capaz de transformar tanto o seu universo quanto o do outro e, assim, propicia a ressignificação e, para além disso, a transfiguração da história e da sua história.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Talvez o teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo.*  
(Dias Gomes)

Os caminhos desafiadores percorridos nesta pesquisa de Doutorado foram cruciais para a compreensão da peça *O Santo Inquérito* – escrita pelo dramaturgo baiano Dias Gomes. As várias leituras realizadas condensaram e confluíram para questionamentos acerca de eixos temáticos variáveis: a formação da educação feminina no Brasil, as formas de censura e de cerceamento das ideias, as imposições de governos totalitaristas e, seguramente, promoveram uma reflexão sobre a importância da leitura na construção identitária do indivíduo.

A peça *O Santo Inquérito* não pode ser considerada apenas uma reflexão sobre minorias que, em temporalidades diferentes, sofreram formas de violência também distintas. Trata-se de um texto com envergadura e alcance para além do visível e, portanto, encontram-se nos gestos interpretativos as maiores sutilezas e riquezas desta abundante obra de Dias Gomes.

O dramaturgo Dias Gomes – assim como outros intelectuais como Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, Nelson Rodrigues, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro – revolucionou o teatro brasileiro. Por intermédio de *O Santo Inquérito*, há uma provocação acerca das verdades que permeiam a existência humana. O recurso estético que emprega protagonistas de origem do povo, representantes da coletividade, contribuiu a fim de que os textos desse soteropolitano alcançassem a todas as classes sociais do país e reverberassem discussões acerca de questões políticas, sociais, culturais e históricas. Augusto Boal (2018), no texto *O que pensa você da arte da esquerda?*<sup>44</sup>, defende que “arte é sempre a manifestação sensorial da verdade” (BOAL, 2018, p. 157). Dessa forma, é evidente notar que os textos de Dias Gomes propagam as necessidades da classe oprimida, ou seja, são as minorias que se

---

44 Texto de abertura do programa da 1ª Feira Paulista de Opinião na versão apresentada no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, realizada em setembro de 1968.

tornam uma fonte de inspiração para seu fazer teatral, uma vez que a proposta era uma transformação social, sobretudo, desse público.

Como o objetivo da dramaturgia de Dias Gomes estava centrado no povo e na sua transformação, sua galeria de personagens e a linguagem por elas empregada mimetizam figuras dos diversos segmentos, assim, tanto no palco quanto na televisão, sua obra evoca reações e perplexidade diante das atrocidades vivenciadas pela sociedade. Para cumprir com esse intento, o pai de Roque Santeiro buscou na alegoria o recurso estratégico para a disseminação de ideias. Mesmo diante da censura, medieval e retrógrada, em meio à iminência da tortura, sua voz (sua caneta e sua máquina de datilografar) não se calou. Denunciou todas as formas de opressão a que o indivíduo era submetido; mostrou a verdadeira face de uma Igreja corrompida e seduzida pelo poder; (d)enunciou as formas de tortura e desmistificou a verdadeira face dos opressores, enfim, promoveu o debate por meio da arte. Por isso, empregar o tempo do enunciado e o tempo da enunciação para tratar dos períodos totalitários contribuiu significativamente para a construção da peça *O Santo Inquérito*.

Além de analisar essas abordagens, investigar a relevância dos efeitos da leitura na emancipação do indivíduo, por meio da comparação entre dois personagens leitores: o insano *Dom Quixote*, célebre protagonista da obra de Cervantes e a lendária cristã-nova Branca Dias foi realizado nesta tese. Ambos são leitores que legitimaram poder por meio da realização do ato de ler. Ambos são transgressores da ordem vigente. O primeiro é “condenado” à loucura, fruto da transformação da leitura; a segunda, à morte por práticas heréticas.

Os aspectos que envolvem a leitura, para este trabalho, foram de extrema importância, uma vez que os dois personagens possuíam uma biblioteca que pôde contribuir para que eles efetivassem sua emancipação. O que é curioso nas duas obras é a presença de livros comuns: o romance de cavalaria *Amadis de Gaula* (1508) e a Bíblia. O primeiro promove um espírito de liberdade, o desejo pela ousadia na aventura, a ambição pelo amor e a perpetuação dos princípios éticos e morais que impulsionam o cavaleiro. Já o segundo, como texto sagrado, cujo conhecimento era permitido apenas ao universo masculino e eclesiástico, mostra-se como ferramenta de emancipação dessas figuras da subserviência imposta pelas autoridades.

Roger Chartier (1999b), na obra *A aventura do livro*, conceitua o leitor como “caçador que percorre terras alheias”. Essa metáfora define bem os protagonistas de *O Santo Inquérito* e de *Dom Quixote*, pois ambos exercem o direito de liberdade sobre aquilo que leem. Esse fator contribuiu, para que houvesse uma aproximação – de nível maior ou menor – entre o fidalgo e a heroína de Dias Gomes. Assim, mesmo distintos, os efeitos das leituras realizadas por esses leitores proporcionaram transtornos: em um, a insanidade; em outro, a morte.

É salutar mencionar, também, neste instante de finalização deste trabalho, que, na obra de Cervantes, ficam evidentes as características de um leitor insano: ao se deparar com uma realidade que o incomoda e que o conduz ao ócio, prefere reinventar a realidade, criando um mundo virtual a viver em um universo em que não se enquadra. Para isso, inspira-se, sobretudo, nas novelas de cavalaria. O seu inconformismo conduziu Dom Quixote a leituras que subvertessem seu comportamento a fim de representar tantos outros indivíduos que se enervam com as questões políticas, sociais e religiosas e, por recusá-las, entram em confronto com todos esses segmentos. Como já se poderia esperar, tem-se a loucura, como resultado disso. Ademais, a perda da identidade e a extinção dos livros, os quais foram queimados pelo padre e pelo barbeiro, também se apresentam como resultantes de seu inconformismo.

Além disso, Branca Dias faz referência a um leitor de resistência, ao indivíduo que luta, mesmo em meio a ameaças à sua vida, por suas ideologias. Ao buscar essa figura lendária, Dias Gomes estabelece uma mediação entre as temporalidades, certamente, com o objetivo de rememorar esses eventos, ou seja, como os fatos históricos são reproduzidos de acordo com um determinado tempo e espaço, há uma espécie de espelhamento por onde refletem alguns acontecimentos: a repressão da Inquisição torna-se, mais tarde, a repressão do regime militar e hoje se pode notar novas formas de cerceamento, ainda que veladas. A filha de Simão Dias tem, como resultado de suas leituras, a morte garantida: é queimada na fogueira como os livros lidos pelo fidalgo de Cervantes.

As obras lidas por Branca Dias contribuíram na construção da identidade dessa protagonista. A novela de cavalaria de *Amadis de Gaula* (1508) representa o belo imperfeito que, segundo Spina (1995) corresponde à ficção pura, isto é, “àquelas obras em que a ficção é dominante e exclui portanto qualquer veleidade pedagógica” (SPINA,

1995, p. 81). No gênero cavaleiresco, a atração está relacionada ao maravilhoso, ao inverossímil, às aventuras militares e amorosas, ao fantástico. Dessa forma, os efeitos dessa leitura tanto no comportamento do D. Quixote quanto na filha de Simão Dias são irreversíveis: o desejo de luta pela honra e pela dignidade. Para o leitor/espectador dos anos de chumbo, essa leitura estimularia a participação política, a luta pelos ideais que foram dizimados pela política opressora dos períodos totalitários.

No texto lírico ovidiano *Metamorfoses* (8 d.C.), Branca Dias mantém contato com o conceito *Cosmogonia*. O conhecimento da narração do surgimento dos diversos mitos com enfoque nas suas transformações de seres divinos e humanos em fontes, rios, flores, árvores e constelações seja por castigo, seja por amor colaborou a fim de que a personagem de Dias Gomes pudesse ampliar seu horizonte de expectativa. Já não há apenas a abordagem judaico-cristã da formação do universo, mas uma nova visão, outra possibilidade de origem criada a partir do jogo da imaginação. Esse contato trouxe a apropriação de novas formas de pensar e de se relacionar com a natureza. Para o leitor/espectador dos anos de chumbo, a crença de que existem outras formas de pensamentos, contrários aos propostos pelos homens de poder.

O riso teve espaço de destaque na análise empreendida nesta tese. Ele sempre tem uma função social observável e era constituinte de diversas cenas em que os inquisidores desejaram punir Branca Dias que, por sorrir, irrompia com a moral. Ao ler a obra *Comédia de Eufrosina* (1555), a filha de Simão Dias rompe com os conceitos retrógrados da Igreja e convida o leitor/espectador a fazer o mesmo. A presença dos elementos mitológicos, a ousadia da protagonista Eufrosina, as discussões acerca da real proposta do casamento e a ruptura com os padrões da época instigam a protagonista de Dias Gomes ao questionamento acerca das convenções sociais. Para o leitor/espectador dos anos de chumbo, trata-se da necessidade de, mais uma vez, lutar contra a opressão e romper com qualquer forma de contrato que submeta o outro à inferioridade.

As personagens, com as quais Branca Dias estabelece contato, são entidades sobrecarregadas de sentido e extremamente capazes de provocar efeitos sobre a leitora. Dessa forma, as mulheres – Urganda, Circe, Filtra – assemelham-se, respectivamente, à bruxa, à feiticeira medieval e à alcoviteira, uma vez que estão envoltas em mistério, em um universo erótico caracterizado, segundo Bethencourt (2004), por uma série de

transgressões. Essas protagonistas possuem um caráter malévolo o que, na visão dos inquisidores, induz as atitudes da filha de Simão Dias a práticas heréticas.

A leitura da sagrada Escritura também interferiu na construção da emblemática leitora Branca Dias, uma vez que, além de pretender explicar a formação da vida, há uma seleção de narrativas contendo temáticas variadas que abordam desde aventuras, massacres até as questões amorosas. Por ser uma leitura alegórica, a interpretação da Bíblia requer um conhecimento do qual Branca Dias já havia se apropriado. Não cabia mais aos homens de poder orientar a leitura desse texto. Uma mulher rompe com essa norma e instaura um novo olhar, um olhar feminino ao que, até aquele momento, era considerado exclusivamente masculino. O Outro a que Beauvoir (2000) se refere toma consciência de sua função a partir das ações das mulheres nas narrativas sagradas, pois, de acordo com Auerbach (1987) “os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência” (AUERBACH, 1987, p. 9). Essa complexidade é verificável na filha de Simão Dias que se apropria do discurso religioso e confunde seus algozes.

Por intermédio de uma arte que visava a atingir a coletividade, Dias Gomes utiliza a lendária e emblemática Branca Dias como heroína de *O Santo Inquérito*. O fato de ser cristã-nova, ou seja, um judeu convertido à força, contribuiu a fim de que esse dramaturgo pudesse denunciar sem sofrer tanto com o julgamento dos censores. A filha de Simão Dias possuía algumas características da cultura judaica, mesmo praticando o cristianismo que defendo ter sido uma estratégia para confundir os inquisidores, uma vez que ela era uma personagem rebelde. A prática dos banhos, sobretudo às sextas-feiras, a possibilidade da mudança da mecha no candeeiro, a evidência de ritos praticados pelo avô, isto é, há, em *O Santo Inquérito*, indícios de que ela judaizava às escondidas. Ademais, a presença de livros proibidos também ratifica que essa protagonista revolucionária era uma representante do povo judeu.

Dois universos, duas leituras: ora há um Quixote descrente e desestimulado, ora, um sonhador para construir um mundo melhor. Ademais, ora há a presença de uma Branca Dias ingênua, romântica ora, uma revolucionária capaz de morrer para propagar sua ideologia. Todas as leituras realizadas por Branca Dias e por Dom Quixote favoreceram que esses protagonistas se apropriassem de novas ideias, novos

pensamentos e, insatisfeitos com suas realidades, pudessem questioná-las e transformá-las.

É relevante ressaltar que, ao estudar novamente *O Santo Inquérito*, foram constatados outros elementos mais substanciais que contribuíram a fim de que fornecesse a esta tese o caráter de ineditismo. Tratar acerca das questões que envolvem a presença da cultura e de alguns rituais judaicos, assim como a inclusão tanto de personagens judeus – como Pero da Rocha – quanto de eventos históricos – como o “Massacre de Lisboa de 1506” – favoreceram esta análise. Além disso, a problemática que envolve a discussão sobre o gênero e a educação da mulher e a convergência entre leitores e leituras realizadas em Dom Quixote e Branca Dias foram temáticas que acentuaram essa nova abordagem. Outro aspecto significativo foi a reflexão da importância da leitura e dos livros para a construção da identidade de um grupo social. Todos esses aspectos impulsionaram a fim de que houvesse a peculiaridade deste trabalho.

No entanto, ainda há desdobramentos para futuras reflexões como aprofundar sobre a presença de intertexto nas obras de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* e *O Santo Inquérito*. Outro aspecto proeminente é a realização de uma análise comparativa entre outros textos que foram inspirados na lendária Branca Dias: Miriam Halfim publica, em 2005, a peça *Senhora do engenho*; há a existência da lenda *A lenda da Lagoa da Prata*, além da canção de Edu Lobos intitulada *Branca Dias* e no cinema o longa-metragem *O rochedo e a estrela*, sob a direção de Kátia Mesel. Além dos relatos orais, da tradição registrada em escritos históricos, das peças, da música, Branca Dias reaparece no poema de mesmo nome, de Carlos Drummond de Andrade.

Esta tese se configura, assim, em um manifesto em prol da problematização de questões totalitárias postas como sedimentadas, a fim de fomentar o repensar de práticas com respeito ao singular e ao contingente. Nesse sentido, Branca Dias e Dom Quixote contribuem, significativamente, para que o leitor comum repense suas práticas de leitura e alvitre, assim, encarar mudanças na sua forma de agir.



## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. Confissões. 28ª ed. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- ALBERTI, Verena. O riso e o risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ALBERTO, Rodrigo Moraes. A saña no ideal cavaleiresco ibérico do final da Idade Média a partir da novela Amadis de Gaula. 2010 (TCC) Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2010.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Política, religião e moralidade: a censura dos livros no Brasil de D. João VI (1808-1821). In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.) Minorias silenciadas. São Paulo. Edusp, p. 91-119, 2002.
- ALGRANTI, Leila Mezan. Livros de devoção, atos de censura: ensaios de história do livro e da leitura na América portuguesa (1750-1821). São Paulo: Hucitec, 2004.
- ALVEZ, Lourdes Kaminski. As relações opositivas na peça ‘O Santo Inquérito’: uma aproximação com a tragédia antiga. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO, Ricardo Bigi de (org.) Reflexões sobre a cena. Maceió: EDUFAL, p. 193-210, 2005.
- ALVEZ, Lourdes Kaminski. Intertexto e variável trágica no teatro de Dias Gomes. *Revista Scripta Uniandrade*, , n. 04, p. 169-178, 2006. v. 01  
<https://doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.n4p169-178>
- ALVEZ, Lourdes Kaminski. O teatro de Dias Gomes e a representação catártica possível para o drama contemporâneo. In: GOMES, André Luís e MACIEL, Diógenes André Vieira. Dramaturgia e teatro: intersecções. Maceió-AL: Ed. UFAL, p. 31-50, 2008.
- AMORIM, Marília. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, p. 95-114, 2006.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. De memórias e cenas escritas. *Emblemas*. Revista do Departamento de História e Ciências Sociais. Catalão, n. 2, p. 17-26, 2011, v. 8.  
<https://doi.org/10.5216/emb.v8i2.17283>
- ARAÚJO, Emanuel. A Arte da Sedução: sexualidade Feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary Del. (org.) História das Mulheres no Brasil. São Paulo, Contexto, p. 45-77, 2006.
- ARIES, Philippe. História social da criança e da família. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. Poética. 2ª ed. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUGUSTO, Maurício. Serrana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. p. 2, 1942. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_06](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06) Acesso em: 13 de abril de 2015.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Dicionário Aurélio*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1995.

AUSUBEL, Nathan. *Conhecimento judaico*. Rio de Janeiro: Biblioteca de Cultura Judaica: Tradição, 1967, v. 5.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BÁEZ, Fernando. *História universal dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BANDINI, Claudirene A. P. “Corpos, Símbolos e Poder: marcadores de desigualdades sociais no espaço religioso”, *Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, n. 2, p. 71- 86, 2005, v. 1.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARATIN, Marc e JACOB, Cristian. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 70ª ed. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa, 1983.

BASTOS, Maria Helena Camara. *Da educação das meninas por Fénelon*(1985). *História da Educação – RHE*, n. 36, p. 147-188, jan/abr. 2012, v. 16.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BATTLES, Matthew. A conturbada história das bibliotecas. Trad. João Vergílio G. Cuter. São Paulo. Editora Planeta do Brasil, 2003.
- BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, v.1.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967, v.2.
- BELO, André. História e Livro e Leitura. Belo Horizonte. Editora Autêntica, 2013.
- BETHENCOURT, Francisco. História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália: séculos XV-XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BETHENCOURT, Francisco. O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Bíblia de Jerusalém. São Paulo-SP: Paulus, 2013.
- BIGNONE, Ettore. Historia de la Literatura Latina. Trad. Gregorio Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1952.
- BLECUA, Juan Manuel Cacho. Amadis: heroísmo mítico e cortesano. Madrid: Cupsa Editorial, 1979.
- BLOCH, R. Howard. Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BOAL, Augusto. O teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. O que pensa você da arte da esquerda? *In*: MORAES, A.P. Quartim de, Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968. São Paulo: Edições Sesc, p. 155-165, 2018.
- BONFIL, Robert. A leitura nas comunidades judaicas da Europa Ocidental na Idade Média. *In*: CHARTIER, Roger; CAVALLLO, Guglielmo(orgs). História da leitura no mundo ocidental. Trad. Fulvia M. L. Moretto, Guaciara M. Machado, José Antonio de M. Soares. São Paulo: Ática, p. 185-223, 2002.
- BORELLI, Silvia H. Simões; RAMOS, José M. Ortiz. A telenovela diária. *In*: ORTIZ, Renato et al.(org.). Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, p.55-108, 1989.
- BORELLI, Silvia H. Simões. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. São Paulo: Perspectiva, n. 3, jul/set., p. 29-36, 2001.v. 15.  
<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300005>

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. Ficções. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, p. 38-43, 1999.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, p.19-32, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2014.

BRANDÃO, Junito de Sousa. Mitologia grega. 19ª ed. Petrópoles: Vozes, 2007, v.1.

BRECHT, Bertolt. A vida de Galileu. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

BRECHT, Bertolt. Poemas 1913-1956. 7ª ed. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2017.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos? Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, p. 9-16, 1993.

CAMARGO, Roberto Gill. A sonoplastia no teatro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

CAMARGO, Roberto Gill. Som e cena. Sorocaba: TCM-Comunicação, 2002.

CAMPOS, Luciana das Graças. O jogo quixotesco e a construção de realidades ficcionais: o “eu” e os “outros” em Dom Quixote. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2014.

CANDIDO, Antonio. Vários escritos. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARNEIRO, Cristina Helena. Bruxas e feiticeiras em novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano: o reverso da figura feminina. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Maringá, Maringá, 2006.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Livros proibidos, ideias malditas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002a.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Minorias silenciadas: história da censura no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo. Fapesp, 2002b.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. Trama tão mesma e tão vária: gêneros, memória e imaginário na prosa literária de Lya Luft. 2009. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. 3ª ed. Trad. Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel. A escrita da História. 3. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Trad: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CHARTIER, Roger. A ordem do livro: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Trad. Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999a.

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo Carmello C. de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999b.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CORRÊA, Viriato. Jornal A Manhã, Rio de Janeiro, n.14652, p. 4, 9 ago. 1942.

COSTA, Cristina. Censura em cena: teatro e censura no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2006.

COSTA, Iná Camargo. Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

COURI, Norma. As saramanovelas da telemandaia. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. p. 10, 1976. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09) Acesso em: 13 de abril de 2015.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

DARNTON, Robert. Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DEBRET, Jean Baptiste Debret. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. 3ª ed. Trad. Sérgio Milliet da Silva Rodrigues. São Paulo: EDUSP, 1989

DELUMEAU, Jean. História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Márcio Roberto Soares. Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. “Os livros de cavalarias renascentistas nas histórias da literatura portuguesa”, Península. *Revista de Estudos Ibéricos* n. 3, p. 233-247, 2006.

DUBY, Georges. Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ECO, Humberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EYMERICH, Nicolau. Manual dos Inquisidores. Trad. Maria José Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, Fundação Universidade de Brasília, 1993.

FABIÃO, Danielle Virgínia Grisi Pinheiro. O Santo Inquérito: misoginia, poder e intolerância religiosa na obra de Dias Gomes. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

FABRE, Daniel. “O livro e sua magia”. In: CHARTIER, Roger (org.). Práticas da leitura. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, p. 201-226, 2011.

FARIA, Ernesto. Dicionário escolar latino-português. Ministério da Educação, 3ª ed. 1962.

FEBVRE, Lucien. Michelet e a Renascença. Trad. São Paulo-SP: Scritta, 1995

FELDMAN, Sergio Alberto. Da santificação do nome divino ao libelo de sangue: interação entre os judeus e cristãos no período das Cruzadas. *Revista Graphos*, n 1, p. 1-19, 2013, v. 15.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700). Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1995.

FERNANDES, Carla Montuori. Inovações na produção da narrativa fantástica na teledramaturgia: da versão original ao remake de 'Saramandaia'. *Revista Organicom*, São Paulo, ano 11, n 20, 1 sem., p. 204-215, 2014,.  
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-2593.organicom.2014.139231>

FERREIRA, Muniz Gonçalves. O PCB e a organização do campo intelectual brasileiro. *In: Intelectuais partidos: os comunistas e a mídia no Brasil*. E-papers, FAPERJ, Rio de Janeiro, p. 13-41, 2012.

FICHER, Steven Roger. História da leitura. Trad. Claudia Freira. São Paulo: ENESP, 2006.

FIRMINO, Dênis Sebastião Ramos. Leituras da ditadura civil-militar à luz da adaptação do texto teatral "Milagre na cela" para o filme "A freira e a tortura". 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2016. <https://doi.org/10.5151/phypro-intermedialidade2014-032>

FLEURY, Gastão. Jornal O Imparcial, Rio de Janeiro, 1939, n. 1101, p. 14. 9 de mar, 1939.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 411-422, 2001. Disponível em: <http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf> Acesso em: 10 de setembro de 2015.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2018.

FREUD, Sigmund. Os motivos dos chistes: os chistes como processo social. *In: FREUD, Sigmund. Obras Completas: Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala. São Paulo: José Olympio, 1975.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. *In: MORAES, João Quartim de (org.). História do marxismo no Brasil. Teorias. Interpretações*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

FRIEIRO, Eduardo. O Diabo na livraria do cônego. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

FUCHICK, Júlio. Testamento sob a força. Trad. Lia Corrêa Dutra. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2013.

GASPARI, Elio. A ditadura escancarada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maia Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GIRALDI, Luiz Antonio. História da Bíblia no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). Práticas da leitura. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, p. 107-116, 2011..

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, Icléia Thiesen M.; GONDAR, Jô (org.). Memória e espaço. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 35-43, 2000.

GOMES, Dias. Entrevista concedida a Norma Couri. Jornal do Brasil, São Paulo, p. 10, 30 de abril de 1976. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029803.htm> Acesso em 13 de abril de 2015.

GOMES, Dias. Entrevista concedido ao Programa Roda Viva de 12 de junho de 1995. Disponível em: [http://tvcultura.com.br/videos/13313\\_alfredo-dias-gomes-12-06-1995.html](http://tvcultura.com.br/videos/13313_alfredo-dias-gomes-12-06-1995.html). Acesso em: 02 mar. 2015.

GOMES, Dias. Apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. O Santo Inquérito. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

GOMES, Luana; GOMES, Mayra Dias (orgs.). Encontros: Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GOMES, Robson Teles. Alegorias do Estado autoritário em O Pagador de Promessas e em O Santo Inquérito. 2014. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.

GUINZBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. Teatro brasileiro: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUINZBURG, Jacó. Da mulher na Bíblia. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, n. 12, mar. 2013, v.7. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.7.12.74-84>

HALLIDAY, Tereza Lúcia (org.) Atos retóricos, mensagens estratégicas de políticos e de Igrejas. São Paulo: Summus, 1987.

HANSEN. João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986

HARLAN, David. A história Intelectual e o Retorno da Literatura. In: RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira. (org.). Narrar o passado, repensar a história. Trad. José Antônio Vasconcelos. São Paulo: Unicamp, p. 30-33, 2000.

HEGEL, G. W. F. Estética. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.



HELLER, Barbara. Vossas mulheres sabem ler? *In*: 24º Congresso Brasileiro da Comunicação. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande. P, 1-17, setembro 2001. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/66596904306910294124310165929421288793.pdf> Acesso em 23 fev. 2018.

HUBERT, René. História da Pedagogia. Trad. Luiz Damaceno Penna e J.B. Damasco Penna. São Paulo: Ed. Nacional, Brasília, 1976.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, v 1.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do século XX. Salvador: EDUFBA, 2002.

JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, p. 5-49, 1979.

JÚNIOR, José Antônio Pasta. Brecht: a beleza materialista. São Paulo. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs08029803.htm> Acesso em: 13 de abril de 2015.

KOTHE, Flávio René. A alegoria. São Paulo: Ática, 1986.

KOTHE, Flávio René. O herói. São Paulo: Ática, 1987.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. O martelo das feiticeiras: malleus maleficarum. 26ª ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2015.

LAHUERTA, Milton. Elitismo, autonomia, populismo: os intelectuais na transição dos anos 40. 1992. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas) – Unicamp, Campinas, 1992.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. A formação da leitura no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

LALANDE, André. Vocabulário técnico e crítico da filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. Elementos da retórica literária. Trad. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LIÃO, Ireneu. Contra as heresias. Trad. Lourenço Costa. São Paulo: Paulus, Coleção Patrística, 1995.

LOPES, Marco Antônio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. *Revista Tempo*. Niterói, n. 30. p. 147-165. jan/jun, 2011, v. 15.  
<https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100007>

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del. História das mulheres no Brasil, 8.ed. São Paulo-SP: Contexto, p. 443-481, 2006.

LUCCOCK, John. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil. Trad. Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

MACEDO, Antônio de Sousa de. Eva, e Ave, ou Maria Triufante. Theatro da Erudição e Filosofia Christã: Em que se representão dous estados do mundo. Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1766.

MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Global, 2004.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARX, Karl. A questão judaica. Trad. Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Centauro, 2005.

MATEUS, Susana Bastos e PINTO, Paulo Mendes. O massacre dos judeus. Lisboa, Aletheia, 2007.

MATTOS, Sérgio. História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MAURÍCIO, Augusto. Serrana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. p. 2, 1942. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=030015> Acesso em 13 de abril de 2015.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura: prosa e poesia. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. Poesia e imaginário. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 25-43, 2002.

MELLO, Evaldo Cabral de. O bagaço da cana: Os engenhos de açúcar do Brasil holandês. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MERCADO. Antonio (org.). Coleção Dias Gomes: Os heróis vencidos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, v.1.

MERCADO. Antonio (org.). Coleção Dias Gomes: os falsos mitos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, v.2.

MERCADO, Antonio (org.). Coleção Dias Gomes: Os caminhos da revolução. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, v.3.

MERCADO, Antonio (org.). Coleção Dias Gomes: Espetáculos Musicais. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992, v.4.

MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. O teatro sob pressão: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo-SP: Cultrix, 2006.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. Amadis de Gaula. Madrid, Catedra, 2008.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. O espírito das leis. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MORAES, Dênis de. A esquerda e o golpe de 1964. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

MORAES, Dênis de. O imaginário vigiado: imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MORAES, Dênis de. Vianinha: o cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MORAES, Maria Lygia Q. Cidadania no feminino. In: PINSKY, Jaime e PINSKY, Carla. História da cidadania. São Paulo: Contexto, 2003.

MORAES, Rubens Borba de. Livros e bibliotecas no Brasil Colonial. Brasília: Briquet de Lemos, 2006.

MORÁN, José Manuel Martín. O Quixote e a leitura. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa.(org.) Dom Quixote: a letra e os caminhos. São Paulo: Edusp, p. 45-78, 2006.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

MOTTA, Rogrigo Patto Sá. A cultura política comunista: alguns apontamentos. In: CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos. (org). Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural. UFMG, Belo Horizonte, p. 15-37, 2013.

- MURARO, Rose Marie. Textos da fogueira. Brasília: Letra viva, 2000.
- NASCIMENTO, Lyslei Souza. Museu e Shoá: dever e memória. *In*: NASCIMENTO, Lyslei Souza e JEHA, Júlio.(org.) Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime. São Paulo: Humanitas, p. 135-163, 2012.
- NAZARIO, Luiz. Autos-de-fé como espetáculos de massa. São Paulo: Humanitas, 2005.
- NELSON, Mark J. Dark Satire as Political Criticism in Dias Gomes ‘O Bem-Amado’. Faculty of Brigham Young University. 2014. Dissertation (Master of Arts, Department of Spanish & Portuguese)-Provo, 2014.
- NETO, Alexandre Shigunov e MACIEL, Lizete Shizue Bomura. O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões. Curitiba: Educar Editora, p. 169-189, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0104-40602008000100011>
- NIETZSCHE, F. A origem da tragédia. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- NISKIER, Arnaldo. Branca Dias: o martírio. Rio de Janeiro: Consultor, 2006.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. Nogueira. O Diabo no imaginário cristão. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- NOVINSKY, Anita. A inquisição. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- NOVINSKY, Anita. Cristãos-novos na Bahia: a inquisição. 2ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- NOVINSKY, Anita. Os regimes totalitários e a censura. *In*: CARNEIRO, Maria Tucci (orgs.). Minorias silenciadas. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 25-35, 2002.
- NOVINSKY, Anita. O papel da mulher no criptojudaísmo português. Disponível em: <http://www.coisasjudaicas.com/2008/02/o-papel-da-mulher-no-cripto-judaismo.html>. Acesso em: 13 out. 2017.
- NUNES, Silvia Alexim. O século XVIII e a construção da imagem materna. *In*: NUNES, Silvia Alexim. O corpo do Diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 17-47, 2000.
- NUNES, Elzimar Fernanda. A reescrita da história em “Calabar, o elogio da traição”, de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Departamento de Teoria Literária e Literaturas. UnB, Brasília, 2002.
- ORLANDI, Eni P. Discurso e Leitura. Campinas-SP: Cortez/Editora da Unicamp, 1996.

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAIVA, C. Cardoso. Afinidades estéticas no contexto da latinidade: o realismo mágico de Dias Gomes. *In: SOUZA, Lícia Soares et al (org.). América, terra de utopias*. Salvador: Editora da UNEB, p.155-170, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar. 10ª ed. Pitágoras 500, p. 68-78, 2016. <https://doi.org/10.20396/pita.v6i1.8647183>
- PATRIOTA, Patrícia. Dramaturgos de esquerda: experiências estéticas e políticas do Brasil do século XX. *In: ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor (org.). Intelectuais partidos*. Rio de Janeiro: E-Papers, p. 265-296, 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEDRERO-SÁNCHEZ, María Guadalupe. *Histórias da Idade Média: textos e testemunhas*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Educação e Literatura: o professor e poeta Bento Teixeira entre a heresia e a censura. *Revista Fênix: História e Estudos culturais*, ano 5, n 1.P.01-13, 2008. v.5.
- PEREIRA, Silvina Martins. *Tras a nevoa vem o sol: as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*. 2009. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 2009.
- PEREIRA, Maria Fernanda de França. Comunidade imaginada sonora: a Rádio Nacional e o engendramento da identidade brasileira no Estado Novo. *Revista Rádio-Leitura*, Ouro Preto. ano III, n 02, p. 129-149, jul/ago 2012.
- PEREIRA, Levy. "Aíamá de Riba". *In: BiblioAtlas - Biblioteca de Referências do Atlas Digital da América Lusa*. Disponível em: [http://lhs.unb.br/atlas/A%C3%ADam%C3%A1\\_de\\_Riba](http://lhs.unb.br/atlas/A%C3%ADam%C3%A1_de_Riba). Data de acesso: 22 de janeiro de 2018.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. História e literatura: uma velha-nova história”. *In. COSTA, Cléria Botelho e MACHADO, Maria Clara Tomaz(org.) História e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUFU, p. 11-27, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PILETTI, Nelson. *História da Educação no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PINHEIRO, Marjones Jorge Xavier. Morte e judaísmo: transformações ao longo do tempo em Pernambuco. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas. UFPE, Recife, 2012.

PLATÃO. A República. 2ª ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

POLASTRON, Lucien X. Livros em chamas: a história da destruição sem fim das bibliotecas. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio. 2013.

PRAVAZ, Susan. Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

RAYMUNDO, Gislene Miotto Catolino. Os princípios da modernidade nas práticas educativas dos jesuítas. 1998. Dissertação (Mestrado em Fundamentos da Educação). Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 1998.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura militar, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RESENDE, Maria Luísa de Oliveira. O demo lhes ensina tanto: alcoviteira nas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos. *Revista Portuguesa de Humanidades: Estudos Literários*, Coimbra, vol. 20-2, p. 37-50, 2016.

RIBEIRO, Maria Luisa Santos. História da Educação Brasileira: a organização escolar. São Paulo: Editora Autores Associados, 1995a.

RIBEIRO, Eneida Beraldi. Bento Teixeira e a “Escola de Satanás”: o poeta que teve a “prisão por recreação, a solidão por companhia e a tristeza por prazer. 2006. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006b.

RIBEIRO, Arilda Inês. Miranda. Mulheres e Educação no Brasil-Colônia: Histórias entrecruzadas. *Revista HISTEDBR*, p. 1-26, 2007c, v. 1.

RIBEIRO, Jaime Lúcio Fernandes. A imprensa comunista e a experiência democrática: cotidiano carioca e programação cultural nas páginas dos jornais (1945-1958). In: ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor (org.). *Intelectuais partidos*. Rio de Janeiro: E-Papers, p. 145-179, 2012.

RICOUER, Paul. A hermenêutica bíblica. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política. São Paulo: UNESP, 2010.

ROEDEL, Hiranet et al. PCB: 80 anos de luta. Rio de Janeiro: Fundação Dinarco Reis, 2002.

ROSENFELD, Anatol. A obra de Dias Gomes. *In*: ROSENFELD, Anatol. Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. 1.

ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

RUBIM, Albino. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. Salvador, UFBA, 1995.

RYBACK, Timothy W. A biblioteca esquecida de Hitler: os livros que moldaram a vida do fñhrer. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha. Edição bilíngue, Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Dias Gomes com opinião: o individual e o coletivo na consolidação da dramaturgia nacional-popular. *Revista Baleia na Rede: estudos em artes e sociedade*, São Paulo, n. 1, p. 92-114, 2012, v.9.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012b.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Rio de Janeiro, p. 247-271, maio de 2012c,. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/> Acesso em: 12 jan. 2009.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Dias Gomes e a intelectualidade comunista nas modernizações midiáticas: rádio e televisão (1944-1979). *In*: ROXO, Marco e SACRAMENTO, Igor (org.) Intelectuais partidos: os comunistas e a mídia no Brasil. FAPERJ, Rio de Janeiro, p. 325-359, 2012d.

SACRAMENTO, Igor Pinto. Por uma dramaturgia engajada: a experiência de dramaturgo comunistas com a televisão dos anos de 1970. *In*: CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos. (org). Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural, Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 107-129, 2013.

SACRAMENTO, Igor Pinto. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, n.1, jan/jun. p. 155-174, 2014, v. 37. <https://doi.org/10.1590/S1809-58442014000100008>

SÁNCHEZ, Maria Guadalupe Pedrero. História da Idade Média: textos e testemunhos. São Paulo: Editora UNESP, 2000. <https://doi.org/10.7476/9788539303113>

SANTOS, Josimare Francisco dos. As narrativas machadianas e a formação do leitorado feminino: as cenas de leitura em ‘Helena’, ‘Iaiá Garcia’, ‘A mão e a luva’ e a interação entre texto e leitor. *Cadernos de Letras da UFF*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 191-202, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto em Lisboa à independência do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, p. 172-177, 1999.

SCLIAR, Moacyr. A condição judaica: das tábuas da lei à mesa da cozinha. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SHATTUCK, Roger. Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Robson André da. O jogo de ficção e realidade em Dom Quixote de La Mancha. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, v. 9, n. 2, p. 28-52, dez 2001.

SILVERIA, Ediluce Batista. A personagem Branca Dias: uma herege leitora no Brasil colonial. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Instituto de Letras e Estudos Literários. UFU, Uberlândia, 2014.

SOUZA, Laura de Mello. O Diabo e a Terra de Santa Cruz. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Ronaldo de Melo. Introdução à poética da ironia. *Linha de Pesquisa*, Rio de Janeiro, vol.1, n.1, out, p. 27-48, 2000.

SPINA, Segismundo. Introdução à poética clássica. São Paulo-SP: Martins Fontes, 1995.

SPINA, Segismundo. Presença da literatura portuguesa: era medieval. Rio de Janeiro, DIFEL, v. 1, 2006

SUZUKI, Matinas et al. Dias Gomes. Programa Roda Viva. jun. 1995. Disponível em: [http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias\\_gomes\\_1995.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/405/entrevistados/dias_gomes_1995.htm) Acesso em: 23 de julho de 2015.

TAURECK, Bernhard. Don Quijote als gelebte Metapher. München: Wilhelm Fink, 2008. <https://doi.org/10.30965/9783846747216>



TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Silvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TOMÁS, Aquino. Suma Teológica. São Paulo: Edições Loyola, v. 4, 2005.

TOPEL, Marta F. Judaísmo(s) brasileiro(s): uma incursão antropológica. *Revista USP*, São Paulo, n.67, p. 186-197, set/nov 2005. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i67p186-197>

TORRES, Marie-Hélène Catherine. O Satanismo. In: TORRES, Marie-Hélène Catherine . Cruz e Souza e Baudelaire: Satanismo poético. Florianópolis: Editora EDFSC, p. 33-59, 1998.

TUAN, Yi-Fu. “Introdução; Traços comuns em percepção: os sentidos”. In: TUAN, Yi-Fu. Topofilia. Londrina: Editora EDUEL, p. 15-30, 2012.

TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. Trad.: Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VAINSENCER, Semira Adler. Enterro judeu. Recife. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=255&Itemid=184](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=255&Itemid=184). Acesso em: 22 jun. 2017.

VAQUINHAS, Irene. Perigos da leitura no feminino. Dos livros proibidos aos aconselhados. Coimbra, *Revista Ler História*, n° 59, p. 83-99, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i67p186-197>

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de. Comédia Eufrosina. Lisboa, Edições Colibri, 1998.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. A cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Unesp, Araraquara, 2017.

VELOSO, Caetano. Os livros (música). Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/livros.html>. Acesso em 30 jul. 2018

VELLOSO, Mônica. A literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.239-263, 1988.

VIANNA, Marielle de Souza. Dom Quixote: o elogio da leitura e o sentido da religiosidade. 2012. Tese (Doutorado em História), Escola Superior de Teologia, Programa de Pós Graduação em História, São Leopoldo, 2012.

VILLALTA, Luiz Carlos. O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura. *In*: SOUZA, Laura de Mello e. (org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLALTA, Luiz Carlos. Censura literária e inventividade dos leitores no Brasil colonial. *In*: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (org.) Minorias silenciadas. São Paulo-SP. Edusp, p. 45-89, 2002.

VILLALTA, Luiz Carlos. Censura e prosa de ficção: perspectivas distintas de instruir, divertir e edificar? *Anais da História do além-mar*, Lisboa, p. 253-296, 2005.

WELLEK, Rene. Destroying Literary Studies. *The New Criterion*, p. 1-8, dez, 1983. Disponível em: <https://www.unz.com/print/NewCriterion-1983dec-00001/> Acesso em 17 de março de 2016.

WERNECK, Maria Helena. Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar. 1985. Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro: PUC, 1985.