

Rastros de Joana d’Arc na literatura e no teatro brasileiro

Helciclever Barros da Silva Vitoriano*
Anarcisa de Freitas Nascimento**
Sidelmar Alves da Silva Kunz***

1

Resumo

O propósito deste trabalho é verificar se houve e como se deu uma possível presença intertextual da figura mítico-histórica de Joana d’Arc na literatura e no teatro brasileiro. Para tanto, o diálogo intercultural é eleito como meio ou referencial para a compreensão desse movimento de ressignificar a figura ímpar de Joana d’Arc na cena teatral brasileira. Deste modo, concluímos que as marcas deixadas pela figura de Joana d’Arc no teatro nacional não foram acidentais, elas representam simbolicamente uma leitura dos processos repressivos ocorridos no Brasil e da situação da mulher que permanece sendo cerceada de seus direitos e que luta incansavelmente rumo à superação das adversidades e opressões no âmbito familiar, social, político e econômico.

Palavras-chave: Inquisição; Ditadura; Teatro; historicização alegórica.

Traces of Joan d'Arc in literature and theater of Brazilian

Abstract

The purpose of this work is to check whether there was and how it gave a possible intertextual presence of the mythical-historical figure of Joan of Arc in literature and drama of Brazilian theater. Thus, the intercultural dialogue is chosen as a means or framework for understanding this movement to reframe the unique figure of Joan of Arc

* Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília - UnB. Pesquisador Tecnologista em Informações e Avaliações Educacionais do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep.

**Especialista em Linguística Aplicada pela Faculdade da Terra de Brasília – FTB. Pesquisadora Tecnologista em Informações e Avaliações Educacionais do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep.

***Mestre em Geografia pela Universidade de Brasília - UnB. Pesquisador Tecnologista em Informações e Avaliações Educacionais do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – Inep.

in Brazilian theater scene. Thus, we conclude that the marks left by the figure of Joan of Arc at the National Theatre were not accidental, they symbolically represent a reading of repressive processes occurring in Brazil and the situation of woman who remains curtailed their rights and fighting tirelessly towards the overcoming of adversity and oppression in family, social, political and economic context.

Keywords: Inquisition; Dictatorship; Theatre; allegorical historicity

1. Joana d’Arc e as artes

2

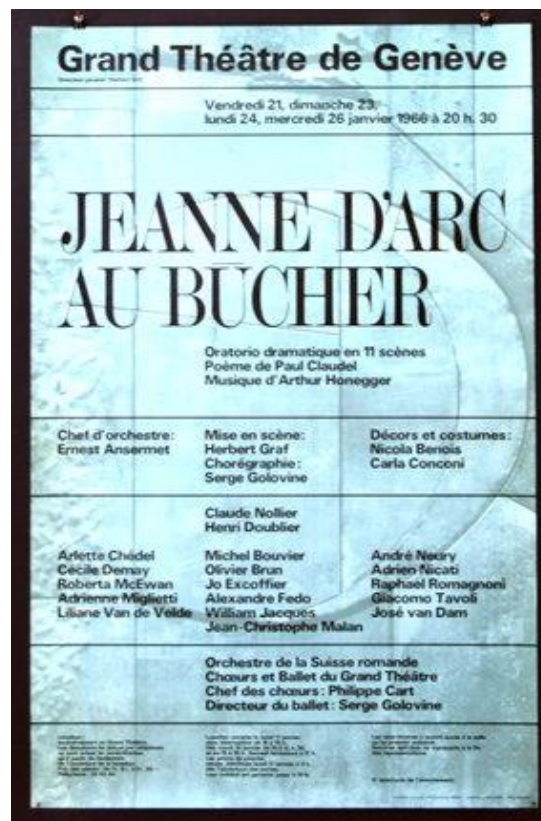


Figura 1. Cartaz sobre representação teatral a partir de figura de Joana d’Arc nos anos de 1960

Este artigo, por meio de um diálogo intertextual, busca verificar como se deu a presença alegorizada da figura mítico-histórica de Joana d’Arc na literatura e no teatro brasileiro e, *en passant*, no cinema.

É sabido que a história da heroína francesa é presença constante nas artes, especialmente na escultura, pintura, teatro e cinema. Segundo levantamento de Amaral (2012), por exemplo, foi produzido sobre a Donzela de Orléans um cabedal de “52

filmes, 20.000 estátuas públicas, 800 biografias históricas, centenas de peças de teatros, além de romances, músicas e ópera” (AMARAL, 2012, p. 11).

Especificamente no teatro, temos referências diretas e indiretas à donzela francesa, por exemplo, nos textos *A Santa Joana dos matadouros* (1931) e *O processo de Joana d’Arc em Rouen, 1431* (1952), de Bertold Brecht, *Die Jungfrau von Orleans* (*A donzela de Orleans*) (1801), de Friedrich Von Schiller, *Santa Joana* (1923), de Bernard Shaw.

Ainda no campo literário, mas em referência à poesia, é salutar mencionar os textos de Voltaire (1762)¹ e Chapelain (1656)², antagonicamente posicionados sobre a participação de Joana no contexto histórico-político francês. Para o filósofo das luzes, Joana d’Arc foi vítima das superstições e interesses políticos medievais; já o poeta do Classicismo tentou criar uma epopeia francesa, que na visão de Eça de Queiroz³ e Quicherat tornou-se um segundo processo de condenação para a menina de Orléans.

Assim, propõe-se aqui a verificação de como se deu este movimento no âmbito do teatro nacional, seja via releitura histórica da vida da donzela de Orléans, seja por aproximação temática, que ligue certas personagens da dramaturgia brasileira a ela na qualidade de símbolo de resistência que Joana d’Arc adquiriu ao longo dos séculos, bem como perscrutar as ressignificações e as remotivações de tal personagem na cena nacional.

Ainda no sentido delineado, parece indicativo o volume de obras dramáticas sobre a heroína francesa, de modo que estudar os prováveis elementos motivadores desta “preferência” do tema joanino pelo texto teatral é algo salutar e que merece análise aprofundada.

Uma constatação seria a de que a vida/história da heroína foi extremamente teatralizante ou, dito de outro modo, foi teatralizada, pois a instituição do *Tribunal do Santo Ofício* é um palco, sem dúvida, sombrio da história humana, mas ainda assim, um teatro no qual os “atores” da inquisição representavam e orquestravam a realidade de acordo com seus interesses religiosos e políticos, de modo que a jovem donzela de *Domrémy* foi protagonista e símbolo da resistência feminina diante dos cardeais da Igreja medievla e dos monarcas da França e da Inglaterra no contexto da *Guerra dos*

¹ VOLTAIRE. *La Pucelle d’Orléans*. [1762]. Paris: Verda, s/d.

² CHAPELAIN, Jean. *La Pucelle ou La France Délivrée*. Paris: Librairie Marpon & Flammarion, 1891. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acessado em 17 de julho de 2013.

³ QUEIROZ, Eça de. *Joana d’Arc*. In: *Ensaio*. Porto Alegre: Pradense, 2006, p. 32.

Cem Anos (1337-1453).

Em razão disso, não nos parece gratuito e despropositado que sua imagem e história ressurgam em períodos históricos de crise política, guerras e discussões sobre direitos humanos, especialmente no tocante ao direito das mulheres e de seus papéis sociais, questões e direitos estes levantados em todas as peças brasileiras comentadas a seguir.

Sendo assim, acredita-se que a contribuição desse estudo para o campo da literatura seja justamente revisitar a história e o cânone lítero-teatral sob a ótica de um recorte temático que (re)ligue textos e autores de momentos diferentes da história literária brasileira no horizonte de um tema/personagem recorrente ao longo da história e da arte, como é o caso de Joana d'Arc em perspectiva de continuidade temática ou revisão crítica. Isso tudo com o enfoque contemporâneo que vem presidindo os estudos literários em perspectiva comparada com outras artes, em especial com o teatro brasileiro.

4

2. Joana no palco nacional

Como ponto de partida para nosso estudo, podemos aventar a presença joânica ou joanina na cena brasileira. Apenas a título de exemplo e pertinência da proposta, nas peças *Milagre na cela* (1977), de Jorge Andrade, *O Santo Inquérito* (1966), de Dias Gomes e *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (1948-1949), de Clarice Lispector. O pano de fundo temático e histórico das duas últimas é o tratamento da instituição inquisitorial no Brasil Colônia, sendo que a primeira estetiza o período ditatorial de 1964 e nos remete por meio da freira e professora Joana, que foi perseguida, presa e torturada pela polícia a serviço da repressão, a um intertexto com sua homônima medieval.

No teatro brasileiro, há outra peça que também estabelece conexão intertextual/dialógica com Joana d'Arc: trata-se da obra *Do gabinete de Joana* (1997), de Rubens Rewald, que encena a vida de Joana, professora e pesquisadora contemporânea, obra que entrelaça sua existência a de Christine de Pisan, poetisa e historiadora do século XV, e a de Joana d'Arc, sendo que pela leitura e pesquisa sobre a primeira, chega-se à segunda.

Neste horizonte, problematizamos, por meio de uma análise contrastiva entre o

referido *corpus*, como se processam as construções estéticas dos dramaturgos, com vistas a perscrutar o estatuto da subjugação do ser humano por meio da inquisição, da tortura e da humilhação, como resultante da intenção de se aniquilar a alteridade desconforme às “regras” sociopolíticas vigentes.

Nessa dimensão, a tentativa é traçar um paralelo entre a narrativa histórica de Joana d’Arc no curso e no seio do teatro brasileiro em suas fases estéticas, buscando compreender as diversas leituras artísticas e dramáticas do drama histórico-mítico joanino. Vislumbra-se, ainda, expor algumas alternativas postas em relevo por alguns dos dramaturgos do *corpus* de como tratar de tema espinhoso no Brasil, à exceção dos anos 1960, qual seja: como construir artisticamente um texto dramático que fosse vigoroso no plano estético, versasse sobre as atrocidades do momento e que, ao mesmo tempo, pudesse escapar das garras do censor e da tirania política em curso?

Há que se lembrar de que *O Santo Inquérito* é de 1966 e *Milagre na cela* é de 1977 (ano de sua publicação), porém esta fora escrita no início dos anos de 1970, passando um razoável período para ser liberada pela lente míope dos militares, pois a obra era bem mais explícita quanto à denúncia das mazelas ocorridas nos porões da ditadura em comparação à alegoria instaurada por Dias Gomes em sua obra aqui tratada. O texto clariceano, apesar de ter sido escrito entre 1948-1949, só teve publicação autorizada pela escritora no ano de 1964, portanto, já na era sombria sob a égide dos militares, o que o coloca num nível comparativo aos demais textos teatrais supracitados.

Cabe anotar, contudo, que o texto clariceano está mais inclinado à discussão sobre o silêncio feminino nas relações amorosas e sua respectiva libertação, figurativamente ambientada no contexto medieval da inquisição, fazendo-se uma comparação alegórica entre os períodos históricos medieval e contemporâneo para a situação social da mulher.

No que concerne aos meios utilizados pelos autores das peças para dar sobrevida aos textos ante a censura, temos os seguintes pontos: a saída levada a efeito em *O Santo Inquérito* foi a de recuar no tempo e trazer como texto de superfície a *Inquisição* ocorrida no Brasil Colonial (LIMA, 2001), ao passo que em *Milagre na cela*, temos um processo de reversibilidade dos papéis, ou seja, a Igreja figura no polo do torturado, algo que poderia relativizar a estrutura dramática e seu impacto no leitor-censor mediano, que se encarregaria de liberá-la ou não.

Assim, por em choque estas duas saídas engendradas pelos dramaturgos, que são

complementares entre si, e que nos permitem ampliar a análise das relações da estética e da história, bem como da estética e da ideologia, mostra-se bastante frutífero para o desenvolvimento destas reflexões. É preciso lembrar que a opção possivelmente política de Clarice Lispector em publicar sua peça no período militar nos parece muito indicativa e merece estudo mais acurado dentro do referido contexto histórico.

Cabe questionar igualmente como as citadas dramaturgias leem a relação da Igreja Católica com os ditadores militares, tendo em vista que os vínculos Clero-Estado aproximam Inquisição e Ditadura e ainda, levando-se em conta que mesmo o texto de Dias Gomes é uma *historicização alegórica*⁴ dos anos de chumbo de 1964-1985, e que se utilizou de um razoável recuo temporal para realizar sua crítica do presente conflituoso pelo qual o país passava. Tendo em vista as noções levantadas por Walter Benjamin acerca da história como alegoria, bem como as relações da arte e literatura neste processo, nessa discussão o conceito de *historicização alegórica* é entendido a partir dos trabalhos de Benjamin (1984) e Gagnebin (1999).

Diante dessas sinalizações, a *historicização alegórica* é vista como um artifício estético engendrado pelo autor da obra com a finalidade de “ler”, “registrar” artisticamente os fatos históricos do presente sob a roupagem de eventos históricos temporalmente mais afastados que possibilitem uma maior liberdade artística, bem como seu trânsito e disseminação entre os leitores/espectadores, ainda que revestida de simbolismos, metáforas e alegorias, perspectivas que acrescentam ao texto adensamento e complexidade.

Esta dimensão histórico-crítica não se confunde com a *metaficção historiográfica*⁵, que seria um “diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20), pois neste outro construto teórico, o que se observa é a releitura da própria verdade histórica de determinado acontecimento ou personagem histórico. Na *historicização alegórica*, observa-se que eventos históricos distintos se inter-relacionam por uma condição de contiguidade e similaridade, de modo que um assume a função do outro dentro do projeto estético e/ou político-ideológico do autor.

Cabe anotar neste contexto que leitura da história como alegoria já fora estudada por historiadores, como é o caso de Peter Burke (1995), inclusive sinalizando que esta

⁴ Esta perspectiva conceitual expressa um dos *modus operandi* artísticos mais proficientes em contextos históricos de tensão e silenciamento. Ao mesmo tempo, oportuniza o surgimento de obras de arte com grande qualidade estética.

⁵ Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

diretriz é aplicada às artes. Burke (1995) assim se pronuncia: “Parece que a **alegoria pragmática** é, se não uma presença constante, pelo menos um fenômeno recorrente na história cultural, emergindo sempre que necessário”. (BURKE, 1995, p. 200, grifo nosso). O mesmo teórico avança para a seguinte conclusão:

Contudo, alegorias históricas não podem ser reduzidas a tentativas de evitar censura. **Um segundo tipo de alegoria poderia ser descrito como metafísico ou místico**, pois assume alguma espécie de conexão oculta ou invisível entre dois indivíduos ou eventos discutidos, por mais separados que estejam no espaço ou no tempo. (BURKE, 1995, p. 201, grifo nosso).

Porém esta análise, encarada como conceito eminentemente literário, parece carecer de maior aprofundamento. Portanto, em *O Santo Inquérito* pode-se fazer uma leitura dual da história. Há uma releitura da história da inquisição no Brasil (*metaficção historiográfica*) e há no plano mais profundo do texto a história do regime militar de 1964 (*historicização alegórica*), percebida em marcas mais sutis da tessitura gomesiana, conforme se depreende em Gomes (1985):

BRANCA - Esta tarde. Pedi a ele que ficasse mais um pouco pra conhecer você. Mas ele tinha hora de chegar no colégio. Os jesuítas se submetem a uma disciplina muito rigorosa. **Parecem militares** (grifo nosso).

AUGUSTO - E ninguém menos militar do que Cristo. Se Ele voltasse à terra e entrasse para a Companhia de Jesus, ia estranhar muito. (GOMES, 1985, p. 38).

Dessa forma, o texto literário visto em sua maior profundidade, repercute na ideia de que há uma acentuação de seu tônus artístico ao se revestir de camadas de “leituras desviantes”, pois ver o inquérito policial do ditador militar como um equivalente atualizado do ofício processual do inquisidor potencializa a tensão textual e dramática oferecidas por Dias Gomes. Cabendo pontuar que Alves (2005) já se afiliava a esta interpretação metafórica de que a inquisição é equivalente a da ditadura militar.

Outra peculiaridade do processo de “escuta” dos acusados durante o regime militar é justamente sua quase total clandestinidade e desconsideração sobre os direitos do interrogado. Até mesmo o processo antigo de inquisição guarda uma ritualística bem definida, com a preservação dos documentos que comprovam a existência e detalhes do fato, ainda que com resultado já pré-definido em desfavor do acusado. No caso das ditaduras sul-americanas e, em especial, a brasileira, até hoje se enfrentam dificuldades

para acessar os documentos (pelo menos os que ainda restam) do período militar. A recente finalização por parte do governo federal da Comissão da Verdade com o intuito de esclarecer os fatos é exemplar neste sentido. O ponto coincidente nos processos acusatórios “antigo” e “moderno” seria a ausência de advogados ou defensores para os acusados.

Esses aspectos são descritos em Beaune (2006), como se pode constatar na transcrição seguinte:

A primeira parte do processo é consagrada ao interrogatório da acusada. Na segunda parte, intervém um promotor designado pelos dois juízes e que exerce o papel de acusador público encarregado de produzir os principais pontos da acusação. (...) Joana não tem advogado na medida em que é vedado a quem quer que seja dar ajuda a uma herética. É um processo de inquisição clássico, minuciosamente conduzido, “um belo processo”, como afirma Cauchon. A finalidade do tribunal não é conhecer Joana da melhor maneira possível nem avaliar sua missão política. Ele se encontra diante de uma herética notoriamente difamada, cujas investigações prévias (perdidas ou não anexadas) provaram a presunção de culpabilidade. Trata-se agora de prová-las por meio de interrogatórios da acusada. Nenhuma outra testemunha é ouvida. Há apenas duas vezes no processo, Joana e as outras. (BEAUNE, 2006, p. 18).

Nesta perspectiva, o texto de Dias Gomes e a própria história do Tribunal do Santo Ofício parecem traduzir um processo de inquirição mais “democrático” que o processo de interrogatório da ditadura militar de 1964, estetizado mais ostensivamente na peça *Milagre na cela*, pois a sociedade da época ao menos conhecia os ritos do tribunal da fé, ainda que por medo ou por concordância não lhe contestasse.

Cabe anotar igualmente que ambos os processos podem ser lidos como uma teatralização, uma tragédia em vários atos, pois os “atores” envolvidos desempenham muito claramente papéis diferentes e pré-determinados, além do fato de que há um público espectador (povo) ávido pelo desfecho já previamente conhecido e altamente catártico - a fogueira para a herética Joana- encerrando assim sua tragédia.

O próprio processo inquisitorial de Joana d’Arc pode ser lido como uma peça teatral ou um roteiro cinematográfico. A segunda possibilidade parece ser mais eloquente ainda se pensarmos nos filmes *La passion de Jeanne D’arc* (1927), de Carl Theodor Dreyer e *Procés de Jeanne D’arc* (1962), de Robert Bresson, construídos fortemente com base nos registros históricos do julgamento da heroína. A película de Dreyer, por exemplo, se inicia com uma imagem de uma mão folheando um manuscrito medieval. Trata-se do processo de condenação. A imagem metaforiza a ideia de que a

mensagem da obra será conduzida pela “verdade histórica” dos documentos.

O cineasta dinamarquês admite que foi feito um estudo consistente da farta documentação histórica para a construção de sua obra (VIEIRA, 2009). A importância da personagem histórica Joana é dada em grande medida pela sua força dramática e literária, conforme comenta Christino (2007) em introdução ao livro do famoso historiador Michelet sobre a heroína.

Assim como os anjos de Rilke, ela é uma figura terrível. É preciso entender exatamente a dramaturgia de seu destino para poder entender esse assombro. Na visão de Christino (2007), é precisamente esse caráter dramático, literário e universal construído por Michelet, cujo suporte retórico foi dado pela Imitação, o que renova desde a Idade Média até hoje, a fascinação pela história dessa menina de Orléans. Talvez este seja um dos motivos da recorrência da “estrutura joânica” no teatro, especialmente no teatro de cunho político do qual as peças brechtianas são exemplares, como se percebe em *A Santa Joana dos matadouros* (1931) e *O processo de Joana d’Arc em Rouen, 1431* (1952).

Outra dimensão analítica fundamental se refere ao *modus operandi* do estatuto do inquérito policial/ religioso-inquisitorial, que se pauta, dentro do contexto das peças teatrais a serem esmiuçadas, na ideia de culpa *a priori* das acusadas, buscando as correlações entre os procedimentos utilizados pelos alcoses medievais e modernos, bem como perceber como se comportam as interrogandas, sujeitas a torturas e violações, inclusive sexuais. Cabe lembrar que as questões sexuais e suas respectivas proibições/ tabus e julgamentos públicos são uma constante nos enredos das peças teatrais brasileiras até agora levantadas. A suposta virgindade da Joana medieval pode ser o pilar para os estudos comparados desse aspecto.

As personagens freira Joana em *Milagre na cela* e Branca Dias em *O Santo Inquérito* são confrontadas com os ditames e regramentos impostos pelo ideário da exceção ditatorial e inquisitorial respectivamente. Com frequência lhe são demandadas informações e confirmações de uma suposta trama escusa e conspiração (Freira Joana) e lascívia moral (Branca) que as mesmas desconhecem ou não concordam.

Trata-se de um processo de silenciamento das vozes dissonantes. Com a confissão forçada de inocentes, os censores e inquisidores talvez almejassem remir/ expiar suas culpas, invertendo as polaridades entre o “errado” e “certo”, o que de algum modo davam sustentação ao regime por meio da propagação do medo. As peças ora

estudadas nos revelam personagens justamente na contramão deste silenciar, pois Branca e Joana são ativas ou até mesmo “ativistas”, defensoras de si e de seus posicionamentos frente às barbáries e às injustiças de seus opressores.

Nas peças clariceanas *A pecadora queimada e os Anjos harmoniosos*, vemos o contrário. A pecadora não tem falas no texto, sua expressão nos é dada exclusivamente pelo seu silêncio. De igual modo, suas características físicas e psicológicas nos são dadas pelos outros personagens⁶. O que se quer com isso é a confissão a todo custo, ainda que a inocência pareça o mais provável. No caso da pecadora clariceana, vislumbra-se uma perspectiva de libertação pelo silêncio.

Em flechas opostas, temos o preconceito dos militares frente à atuação de religiosas no seio social, estas preocupadas com a miséria do povo e, por outro lado, temos novamente a Igreja, figurada na pessoa de Padre Bernardo e do Visitador, expiando seus medos e desejos em inocentes, tal como a personagem Branca Dias, que tem como único pecado ter-lhe salvo a vida de afogamento certo, insuflando seus pulmões de oxigênio, selando seus lábios com os dele, o que a levava ao infortúnio e acusação de imoralidade e subversão.

⁶ Para maiores detalhes sobre a peça, há um estudo abrangente feito por GOMES (2007), em que o mesmo apresenta o texto sob a ótica do silêncio imposto que envolve a personagem “pecadora”, a atualização clariceana da tragédia grega, o trânsito entre um tema medieval e a contemporaneidade das relações amorosas, bem como a cisão entre o marido traído e o amante igualmente traído e que não têm “exclusividade” nem mesmo no momento da execução da pena da “pecadora”. Cf. André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Edunb/Finatec, 2007, p. 115-145.



Figura 2. Representação de Branca Dias, interpretada pela atriz Regina Duarte.

Nota-se que ambas as personagens são tidas por subversivas, termo bem próprio da ditadura militar de 1964. A postura e as opiniões de Branca acerca da Igreja e seus métodos são, ao longo da peça, paulatinamente modificadas de defensora do Santo Ofício à sua vítima e, portanto, crítica e contestadora daquele tribunal, como se pode perceber nos fragmentos que seguem:

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.

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. (GOMES, 1985, p. 38).

Ou Ainda:

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 ameaçados de dissolução.

BRANCA - E sou eu, senhor, sou eu a causa de tanta desgraça?!

VISITADOR - Não é você, isoladamente; são milhares que, como

you, conscious or unconsciously, propagate doctrines revolutionary and subversive. Here is Protestantism, undermining the foundations of the religion of Christ. Here are the new Christians, Jews falsely converted, but secretly following the cults and the law of Moses. (GOMES, 1985, p. 101).

Let us see how it changes the view of Branca about the inquisitorial rites, at the same time as we notice in the expression “secular arm” a reference implicit to the modern inquisitorial system and its “methods of persuasion” carried out by the dictatorship of 1964:

12

BRANCA - Pela última vez?

PADRE - Sim, para lhe oferecer a última oportunidade de arrependimento e perdão.

BRANCA - E se eu recusar?

PADRE - Só nos restará o relaxamento ao braço secular.

BRANCA - O que é isso?

PADRE - Isso quer dizer que você será entregue à justiça secular, que a julgará por crime comum. E certamente a condenará.

BRANCA - À prisão?

PADRE - Não, o braço secular é sempre mais severo.

PADRE - Não, Branca. Tentamos levá-la a um reencontro com a verdadeira fé cristã. Não usamos a força contra você; tentamos convencê-la pela persuasão.

BRANCA - Sim, uma bonita persuasão! Prendem-me entre quatro paredes, sem luz e sem ar, e ameaçam-me com a fogueira! Prendem meu pai e torturam meu noivo — são bonitos métodos de persuasão.

PADRE - Sua arrogância mostra que o Demônio ainda não a abandonou. (GOMES, 1985, p. 132).

In this way, Branca passes from a person alienated by religious dogmas to, little by little, understanding the contradictions of the discourse of the tribunal of exception, especially after the fate of Augusto, her fiancé, tortured for defending his ideas and his partner. The posture of Augusto in many ways reminds the figure of Menocchio, victim of Italian inquisition for affirming that the world originates in putrefaction. He was considered a heretic for seeing the world in a way different from the Church, reading even determined forbidden books. According to Ginzburg (2006):

He was called Domenico Scandella, known as Menocchio. He was born in 1532 (when the first process declared he was 52 years old), in Montereale, a small village in the hills of Friuli, 25 kilometers from Pordenone, well protected by the mountains. [...] On September 28, 1583, Menocchio was denounced to the Holy Office, under the accusation of having pronounced words “heretical and completely impious” about Christ. It was not a casual blasphemy:

Menocchio chegara a tentar difundir suas opiniões, discutindo-as ("praedicare et dogmatizare non erubescit"; ele não se envergonhava de pregar e dogmatizar). Esse fato agravava muito sua situação. (GINZBURG, 2006, p. 31-32).

Augusto ensinara a Branca as letras iniciais para que ela lesse a bíblia em português, algo proibido pelas determinações papais, conforme se observa nas falas abaixo:

PADRE - (*Mostra a bíblia apreendida*) E este livro, é também calúnia?

AUGUSTO - Este livro é uma bíblia e fui eu quem lhe deu de presente.

PADRE - Uma bíblia em português. Não sabia que estava lhe dando um livro proibido pela Igreja?

AUGUSTO - Para mim a bíblia é a bíblia, em qualquer língua.

VISITADOR - O que está afirmando é uma grave heresia.

PADRE - Não se arrepende de tê-la arrastado a essa heresia?

AUGUSTO - Não. Não me arrependo porque assim a fiz conhecer a sabedoria e a beleza dos Evangelhos.

PADRE - Rebelar-se então contra uma determinação da Igreja?

AUGUSTO - Não me parece que seja uma determinação da Igreja, mas de alguns prelados, que não são infalíveis.

PADRE - É uma determinação do papa. (GOMES, 1985, p. 117).

Outro elemento que surge no fim da peça é a entrega de Branca ao “poder civil”, que claramente é uma alegoria para *militares* descritos de forma antitética. É interessante perceber que os ritos do direito canônico foram observados, segundo o Visitador; agora caberão aos “civis” as devidas “providências”, sendo que o texto deixa transparecer a ideia de que não haverá mais o “respeito” às regras na condução e na finalização do processo de Branca, reforçando a nossa hipótese de que os militares da ditadura eram mais alheios às normas que os inquisidores do passado, ou então que esse “desrespeito” às regras do processo indicia o surgimento da ditadura militar de 1964 neste fragmento do texto alegorizada.

VISITADOR - (*Corta-lhe a palavra com um gesto*) Seu caso já não é conosco, Branca. O Tribunal eclesiástico termina aqui a sua tarefa. O braço secular se encarregará do resto.

BRANCA - (*Receosa*) Que resto, senhor?

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. (GOMES, 1985, p. 143).



Figura 3. O policial torturador (ator David Cardoso) e a freira Joana (Vera Gimenez) no filme A freira e a Tortura de Ozualdo Candeias (1983)⁷

Em *Milagre na cela*, a relação com o processo inquisitorial da Igreja romana se dá de modo reverso, pois, a freira Joana é o flanco passivo da processualística interrogadora de Daniel, o delegado-inquisidor. Contudo, ainda se percebe resquícios do julgamento do Tribunal do Santo Ofício na peça andradiana, na medida em que as demais religiosas e até mesmo o Bispo, superior da freira, duvidam de sua integridade e atuação filantropa nas favelas e a relegam ao descaso e ao abandono.

Neste diapasão, é preciso lembrar que o objetivo maior do rito da instituição eclesiástica inquisitiva era justamente a “repressão, procura e condenação de heresias” (LIMA, 2001, p. 69). Aliás, o nome da personagem andradiana fatal e inexoravelmente nos remete à figura histórica vítima da sanha dos inquisidores medievais na França, Joana d’Arc, utilizada politicamente na *Guerra dos cem anos* e depois queimada viva em hasta pública justamente por “subversão” e “heresia” aos interesses políticos majoritários do momento.

Esta peça de Jorge Andrade é uma exceção, pois o dramaturgo dialoga com um fato histórico que no momento da escritura da peça era fato presente. Configura-se dessa maneira porque a obra de Jorge Andrade, em sentido mais amplo, tem forte ligação com

⁷ O recurso alegorizante utilizado por Candeias em seu filme para discutir esteticamente os anos de chumbo foi se servir de uma linguagem muito cara à época, a pornochanchada.

o tom memorial e histórico mais distante temporalmente.

Feita essa consideração, nesta peça é possível estudar a construção literária e dramática da peça tanto do ponto de vista da *metaficção historiográfica*, quanto da *historicização alegórica*, na medida em que a peça problematiza e dualiza a relação da Igreja Católica no contexto do regime de exceção instaurado em 1964, bem assim, nos oportuniza elementos de reflexão sobre os ritos e *modus operandi* da inquisição religiosa para o momento histórico da ditadura militar.

Um aspecto reverso da Freira Joana em contraste com Joana d’Arc é justamente o fato de a primeira ser secularizada ou se secularizar no decorrer da trama dramática de *Milagre na cela*, ao passo em que “A santa Joana d’Arc”, após ser queimada pela inquisição em 1431, teve seu nome beatificado em 1909 pelo Papa Pio X e santificada pelo papado de Bento XV em 1920, quase quinhentos anos depois de sua morte, tornando-se a padroeira dos franceses. Desse modo, ambas travaram forte contato com a religião católica em tom de aproximação e distanciamento, posicionamentos fortemente influenciados pelos eventos sofridos por elas nas mãos de seus algozes e pelo tom político do momento. A mesma orientação interpretativa pode ser feita em relação à personagem Branca Dias em *O Santo Inquérito*.

Destarte, constata-se um binômio temático e procedimental bastante eloquente e variável nas peças que permitem um estudo em profundidade dos recursos literários e dramáticos postos em relevo nestas obras para se entender as complexas possibilidades de relacionamento entre teatro e história política, ou seja, entre a arte e estética via evidência da história recente do Brasil pela apropriação da história mais afastada no tempo da Inquisição religiosa da qual o episódio joanino foi o mais amplamente conhecido.

3. Joana em perspectiva comparada: relações intertextuais

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações,
todo texto é absorção e transformação de um outro
texto. (KRISTEVA, 1979, p. 68).



Figura 4. Jeanne d'Arc interrogée par Pierre Cauchon, gravure issue de l'ouvrage *Cassell's history of England*, Angleterre, 1902.

Carvalho (1986), em lição inicial, já alertava sobre a necessidade do estudo literário comparado se vincular às outras dimensões do conhecimento humano dentro do processo investigativo intertextual, especialmente em articulação com a História *lato sensu* (CARVALHAL, 1986, p. 85-86).

A partir dessas considerações, é inevitável uma discussão acerca dos conceitos de *dialogismo* e *intertextualidade*, em face de uma abordagem que agregue uma visão panorâmica do teatro nacional sob a perspectiva temática norteadora deste trabalho, ou seja, a percepção da presença joânica em cena, numa relação intertextual mais evidente, como é caso da peça gomesiana *O Santo Inquirido*, ou nas demais obras em que os “rastros joânicos” podem se apresentar de modo mais sutil ou sofisticado, pois estes podem merecer tratamento analítico e teórico próprio.

Como elemento fundante do pensamento de Bakhtin (2010), o dialogismo é um princípio filosófico polissêmico e plural da maior importância, sendo que possibilita uma análise profunda de vastos territórios teóricos, sejam eles ligados à linguística, literatura e cultura de modo lato. Nesse contexto, faz-se necessário considerar alguns pontos cruciais deste princípio.

Em primeiro lugar, a intelecção do conceito de dialogismo em Bakhtin está intrinsecamente ligada à noção de discurso que pressupõe a relação “eu-outro”, na qual haverá sempre um choque ideológico-valorativo, gerando cosmovisões, mitologias,

religiões e ao mesmo tempo, incitando uma busca incessante por confirmações pessoais no olho (olhar) do “outro”. Portanto, enxergar socialmente as diversas vozes dentro do discurso é um dos princípios basilares do *dialogismo* bakhtiniano e, por extensão da alteridade, elemento formador dos sentidos possíveis da enunciação.

Isto quer dizer que o conhecimento dos binômios “eu-mundo” e “outro-mundo” são estabelecidos socialmente dentro das mais variadas relações intersubjetivas que tomam consciência da existência do “outro”. Neste olhar, as peças teatrais podem ser entendidas e interpretadas como discursos dialógicos, dotados de características comuns ou, pelo menos, equivalentes, tendo em vista que nenhum discurso, segundo Bakhtin, se estabelece do nada, pois há sempre uma dose de vínculo com outros discursos, ou seja, outras vozes, que podem confirmar ou refutar as ideias.

Um conceito irremediavelmente conexo à dialogia bakhtiniana é justamente a *intertextualidade*, que foi amplamente estudada por Kristeva (1979). Um ponto chave do conceito é o tripé texto, sujeito e ideologia num horizonte semiótico, conforme resume Mesquita (2005, p. 33): “intertextualidade para a estudiosa (remetendo-se a Kristeva), designa ‘a transposição de um ou vários sistemas de signos num outro’, superando inclusive a velha abordagem de estudos de influência”. O embasamento dado na perspectiva do intertexto se justifica na medida em há uma expressiva continuidade textual, intertextual e contextual relacionada à narrativa joanina no âmbito de peças teatrais. Por esse ângulo, Genette (1982) estabelece que a intertextualidade deve se pautar pela presença efetiva de um texto no outro numa relação de copresença entre um ou mais textos⁸. O mesmo autor abre a questão para outros enfoques relacionais num horizonte transtextual, o que envolve uma série de possibilidades: meta, hiper, hipo, inter e paratextual, cada qual com características e níveis de contato entre textos diferentes. Outra abordagem que merece consideração é a de Xavier (2002) em razão da cunhagem do termo “hiperintertextualidade”, agudizando e aproximando duas dimensões já discutidas por Genette, possibilitando assim novos olhares sobre as composições intertextuais.

De acordo com Barthes, todo texto é uma câmara de ecos. No mesmo sentido, Barthes considera a teia intertextual, enfatizando a questão da paródia e da contestação, na seguinte passagem: “Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de

⁸ *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* (GENETTE, 1982, p. 8).

escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1988, p. 70).

Segundo Genette (GENETTE, 2006, p. 7-8), há cinco tipos de relações intertextuais ou mais propriamente, transtextuais. Assim, para Genette, há primeiramente a intertextualidade, que é a presença de um texto em outro texto, seja por citação, alusão ou plágio. Em seguida surge a paratextualidade, que é a periferia textual: encarte, prefácios, ilustrações, títulos. Num momento posterior aparece a arquitextualidade, que é a relação estabelecida entre um texto e as diversas categorias que o englobam. Por fim, temos a hipertextualidade, na qual se inclui a paródia e o pastiche.

Koch *et al.* (2005) assevera, por exemplo, a proficiência de um tipo específico de intertexto de natureza temática que muito ajudaria a entender as peças analisadas, trata-se da intertextualidade temática (KOCH *et al.*, 2005, p. 18-19). Há que se relevar ainda que os textos teatrais que dialogam com a Donzela são oriundos de diferentes contextos e panoramas culturais, passando pelo romantismo da peça de Schiller⁹, em que Joana morre em batalha já perdoada em vida, pela acidez moderna de Bernard Shaw e pelo teatro épico brechtiano (2005), até chegar aos textos brasileiros contemporâneos, nos quais a presença da heroína é mais diluída, embora ainda muito marcante. Neste horizonte, perceber se, e de que maneira o tema joanino interage com as diversas teorias do texto teatral é igualmente necessário e importante. Paralelamente percebe-se que se produziu uma gama enorme de obras artísticas sobre a história joanina. Ao mesmo tempo, Gordon (2001, p. 9), por exemplo, nos informa que há mais de 20 mil livros sobre a heroína somente na *Bibliothèque Nationale de Paris*¹⁰.

Contudo, nossa ambição em relação a sua história e demais elementos informativos se direciona em situar os interessados sobre sua rica história, bem como perseguir e analisar os aspectos entendidos como teatralizantes de sua biografia e de sua relação com o clero medieval, pois, como dito anteriormente, o Tribunal do Santo Ofício foi em certa medida um palco que encenou a cosmovisão de uma Era sobre o

⁹ Há que considerarmos, entretanto, a preocupação realista de Schiller com a “verdade dos personagens”, em face das questões históricas subjacentes em suas peças. Cf. ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 99-100. Na mesma esteira sobejamente conhecida a predileção romântica pelo tema histórico: “A estética romântica é indissociável desse clima e dessa paixão pela História. Todas as artes são levadas por essa vaga, como observa Chateaubriand: “Tudo assume hoje a forma da história: polêmica, teatro, romance, poesia.”” *Idem, Ibidem*, p. 87.

¹⁰ GORDON, Mary. *Joana d’Arc*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

papel das mulheres e das demais vozes destoantes do timbre eclesiástico medievo. Assim, no mar de obras e autores sobre a donzela, merecem destaque os trabalhos de MICHELET (1853), que em sua *História da França* dedica um capítulo a Joana d'Arc, especialmente pelo estilo peculiar de narrativa historiográfica e método, que são conhecidos pelo tom literário e peculiar presente neles. Além disso, a obra *História da França* influenciou a visão sobre a donzela, o que culminou na canonização de Joana d'Arc pela Igreja. QUICHERAT (1849) é autor importante, especialmente porque sua obra foi o primeiro trabalho dedicado à publicação completa dos processos de condenação e reabilitação da heroína, documento este que serviu de base a um sem número de obras ficcionais e históricas, sendo por isso obra de valor inestimável para pesquisa do flagelo joanino. É um registro mais que histórico, é literário e dele adveio um grande volume de intertextos.

Deste modo, concluímos que as marcas deixadas pela figura de Joana d'Arc no teatro nacional não foram acidentais, elas representam simbolicamente uma leitura dos processos repressivos ocorridos no Brasil e à situação da mulher que permanece sendo cerceada de seus direitos e que luta incansavelmente rumo à superação das adversidades e opressões no âmbito familiar, social, político e econômico.

Como a literatura contemporânea recolocou a partir de novos prismas a questão da representação social, étnica e de gêneros, entre outras, nada mais indicado que lançar luz e ressignificar a figura ímpar que Joana d'Arc representou na cena teatral brasileira, sob pontos de enunciação e focalização diferentes, é verdade, mas que reposicionam sua tragédia, atualizando-a sob os olhares das artes brasileiras.

Fontes das imagens:

Figura 1. **Cartaz sobre representação teatral a partir de figura de Joana d'Arc nos anos de 1960**

Disponível em: < <http://www.chisholm-poster.com/small/CL35719.jpg>>. Acesso em: 15 set. 2015.

Figura 2. **Representação de Branca Dias interpretada por Regina Duarte**

Disponível em:

<http://3.bp.blogspot.com/_N6fRIHCc36g/TQa6A4INVUI/AAAAAAAAAFWY/Ne0QliECfFw/s1600/regina+duarte%252Co+santo+inqu%25C3%25A9rito%252Cbranca+dias.JPG>. Acesso em: 15 set. 2015.

Figura 3. **O policial torturador (ator David Cardoso) e a freira Joana (Vera Gimenez)**

Disponível em: <http://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2014/02/thumbs/a-freira-e-a-tortura_t27236_jpg_290x478_upscale_q90.jpg>. Acesso em 15 set. 2015.

Figura 4. **Jeanne d'Arc interrogée par Pierre Cauchon, gravure issue de**

l'ouvrage *Cassell's history of England*, Angleterre, 1902.

Disponível em: < http://www.histoire-fr.com/images/jeanne_arc_prison_cauchon.gif >.

Acesso em: 15 set. 2015.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Flávia Aparecida. *História e Ressignificação: Joana d'Arc e a historiografia francesa da primeira metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História Social) USP/São Paulo, 2012.

ALVES, Lourdes Kaminski. As relações opositivas na peça *O Santo Inquerito*: uma aproximação com a tragédia antiga. In: *Reflexões sobre a cena*. MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de. (orgs.) Maceió: EDUFAL; Salvador: EDUFBA, 2005, p. 193-212.

ANDRADE, Jorge. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ª ed. rev. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEAUNE, Colette. *Joana d'Arc: uma biografia*. Tradução Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Globo, 2006.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURKE, Peter. A história como alegoria. *Estud. av. vol.9 no.25 São Paulo Sept./Dec. 1995*, p. 197-212. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000300016>.

Acesso em 20/06/2013.

CHAPELAIN, Jean. *La Pucelle ou La France Délivrée*. Paris: Librairie Marpon & Flammarion, 1891. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>. Acessado em 17 de julho de 2013.

CHRISTINO, Daniel. "Introdução". In: MICHELET, Jules. *Joana d'Arc*. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2007, p. 20-23.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006 [1982].

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso. Tradução dos poemas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Edunb/Finatéc, 2007.

GOMES, Dias. *O santo inquerito*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GONZAGA, Elen de Sousa. *Metaficção historiográfica e gênero na literatura inglesa contemporânea: Stevie Davies*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) UnB/Brasília, 2010, p. 55-56.

GORDON, Mary. *Joana d'Arc*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo – História, teoria ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- KOCH, Ingedore *et al.* *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Maurílio César de. *A inquisição no Brasil Colonial*. In: __. *Breve história da Igreja no Brasil*. Rio de Janeiro: Restauro, 2001, p. 69-70.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2002.
- MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco de. *Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), São Paulo: USP, 2005.
- MICHELET, Jules. *Histoire de France*. Anot. Charles Marc de Granges. Paris: Hatier, 1946.
- _____. *Jeanne D'arc. Avec une introduction et un répertoire explicative de notes de Michelet par Émile Bourgeois*. Paris: Librairie Hachette, 1909.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- QUEIROZ, Eça de. *Joana d'Arc*. In: *Ensaio*. Porto Alegre: Pradense, 2006, p. 32.
- QUICHERAT, Jules. *Procès de Condamnation et de réhabilitation de Jeanne D'arc, dite la Pucelle, publiés pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, suivis de tous les documents historiques qu'on a pu réunir, et accompagnés de notes et d'éclaircissements*; 5 vol. In-8°. 1841-1849. Paris, Chez Jules Renouard.
- REWALD, Rubens. *Caos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- VIEIRA, Yara Frateschi. "A paixão de Joana d'Arc, segundo Dreyer". In: MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia. (orgs.) *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 50-51.
- VOLTAIRE. *La Pucelle d'Orléans*. [1762]. Paris: Verda, s/d.
- XAVIER, A. C. *O hipertexto na sociedade da informação: a constituição do modo de enunciação digital*. Tese (Doutorado em Linguística) - IEL, Universidade Estadual de Campinas, 2002.