

ELIANA SCOTTI MUZZI

OS PROFETAS DO ALEIJAONHO: figuras da opressão*

RESUMO:

Abordagem semiótica dos Profetas de Congonhas, a partir da identificação de um princípio básico de desdobramento e simultaneidade que se manifesta tanto no nível da organização do espaço arquitetônico e da disposição das esculturas quanto no estatuto dos textos nelas inscritos, revelando uma dialética de fidelidade e ruptura em relação aos modelos de representação, em cujos interstícios germina uma nova identidade cultural.

RÉSUMÉ:

Approche sémiotique des Prophètes de Congonhas, à partir du repérage d'un principe fondamental de dédoublement et de simultanéité qui se manifeste aussi bien au niveau de l'organisation de l'espace architectonique et de la disposition des sculptures que dans le statut des textes y inscrits. Une dialectique de fidélité et de rupture par rapport aux modèles de représentation est ainsi mise en évidence, qui produit, dans ses interstices, une nouvelle identité culturelle.

* Comunicação apresentada na Mesa-Redonda "O Cotidiano das Revoluções e sua Representação nas Artes", no âmbito do I Enfoque Letras, História e Arte: O Espírito Revolucionário e suas Manifestações Artísticas, organizado pela PUC/MG em maio de 1989.

O título dessa mesa-redonda aponta não só para a reconstituição histórica objetiva dos modos de vida dos períodos de revolução, como também para o subsolo imaginário que alimenta e fertiliza o fato revolucionário.

É portanto numa perspectiva já assinalada por trabalhos como os de Walter Benjamin (**Origem do Drama Barroco Alemão**), Starobinski (**Os Emblemas da Razão**) e Lezama Lima (**A Expressão Americana**) que procuro abordar os Profetas do Aleijadinho. Esse ponto de vista teórico, que confere ao conjunto escultural de Congonhas o estatuto de um texto, de uma linguagem, é o que distingue o presente estudo dos inúmeros trabalhos versando sobre o assunto, no domínio das Artes Plásticas, da Filosofia ou da História.

Em função ao espaço de que aqui disponho, opto por inverter a ordem dedutiva da análise e começar pela explicitação do princípio subjacente à representação dos Profetas de Congonhas, para em seguida ilustrá-lo com exemplos tomados a diferentes sistemas de signos e níveis de significação que interagem na obra. Esse princípio básico, que se resume na ambigüidade de um procedimento simultâneo de aceitação e transformação do cânon, de fidelidade e ruptura, de submissão e subversão, constitui uma determinação em que se espelha a duplicidade inerente não apenas à ordem barroca, como também à condição colonial.

A elaboração dos Profetas de Congonhas manifesta esse princípio já a partir do modelo importado da metrópole: assim como o patrono do santuário de peregrinação, o Bom Jesus venerado na aldeia de Matosinhos, também a concepção do espaço arquitetônico é tomada a Portugal, ao Sacro Monte

de Braga. Entre o modelo e a cópia estabelece-se entretanto, além de outras, uma diferença fundamental: se em Braga as capelas e estátuas, distribuídas pela colina, são elementos isolados e decorativos, a ordem estabelecida pelos Passos e Profetas de Congonhas confere ao conjunto a articulação e a legibilidade de um texto.

O percurso oferecido ao romeiro representa igualmente uma transformação do cânon, na medida em que inverte a ordem cronológica: aí o Novo Testamento, representado pelas cenas da Via Sacra, precede o Antigo Testamento dos Profetas. Por outro lado, essas duas eras se distinguem, no nível formal, por integrarem sistemas diversos e opostos. Inseridos na História, os episódios da Paixão de Cristo se sucedem segundo a ordem linear instaurada por um eixo narrativo e são encenados por estátuas em madeira policromada que, resguardadas no interior das capelas, inscrevem-se numa dimensão temporal de precariedade e de vulnerabilidade.

À ordem sucessiva dos Passos se contrapõe a visão apoteótica dos Profetas, que se elevam a céu aberto e assinalam a entrada em outra dimensão: deixando o plano inclinado e o eixo narrativo, o romeiro é introduzido no regime teatral da simultaneidade. Imobilizados na pedra sem cor, os Profetas ocupam um espaço atemporal onde o conceito de História enquanto ordem cronológica se anula.

O adro dos Profetas é um espaço ambíguo, intermediário que une e separa ao mesmo tempo o espaço profano da Cidade e o espaço sagrado da Igreja. Essa ambigüidade acolhe uma multiplicidade de investimentos semânticos. Por exemplo, lugar de representação de um sujeito dividido já ao

nível de sua configuração racial e social, enquanto mestiço, a meio caminho do branco e do preto, do homem livre e do escravo. Mas esse espaço intermediário, de onde fala o Aleijadinho, é também uma auto-referência que cita e designa o lugar do teatro — esse adro de igreja onde nasce o teatro, esse momento mítico em que a encenação deixa o templo para se tornar representação de uma coletividade. Finalmente, como nos dramas litúrgicos medievais, essa representação se faz através da personagem do Profeta, personagem intermediária entre Deus e os homens, personagem ambígua, figura do ator que, assumindo a enunciação de um outro, empresta-lhe seu corpo e sua voz e a **transforma**, sendo-lhe fiel.

O escritor cubano Severo Sarduy* estabelece uma relação entre o campo simbólico do Barroco e a passagem do modelo cosmológico do círculo, proposto por Galileu, sobre o qual se projetou toda a "episteme" de uma época, ao modelo da elipse, descoberto por Kepler. Essa transformação no nível da representação, observa o autor, determinou consequências mais profundas que a teoria de Copérnico, visto que a elipse pressupõe não somente um descentramento, uma mudança de ponto de vista, mas a fratura do modelo introduzida pelo duplo centro. Figura mestra do Barroco, a elipse institui uma nova lógica, cujo fundamento é o desdobramento do sentido.

Além disso, a elipse é uma figura interdisciplinar, que integra tanto o campo da geometria quanto o da retórica, onde designa um procedimento de supressão, de "ocultação teatral de um dos termos em proveito de outro", através de

* Severo Sarduy, **Barroco**, Seuil, 1975.

uma dialética da luz e da sombra, do velado e do revelado. É o procedimento básico subjacente às grandes figuras do Barroco: a antitese, o oxímoro, a alegoria.

É nessa forma privilegiada do imaginário barroco que se inscreve o espaço ocupado pelos Profetas. Uma elipse continuamente pervertida pelo jogo de linhas curvas e retas e de sua conversão recíproca, segundo o princípio de reversibilidade que rege o universo barroco.

Esse espaço circunscrito por fronteiras fluidas e ambíguas é articulado pelas estátuas dos Profetas que ocupam segundo as leis de uma simetria, que nada mais é que uma modalidade do princípio fundamental de desdobramento. Cada estátua, cada gesto se espelha num duplo simétrico: em posição frontal, Isaías e Jeremias introduzem ao espaço profético, enquanto que Daniel e Oséias, face a face, guardam sua saída; o braço direito de Abdias, que aponta para o céu, é o reflexo invertido do braço esquerdo de Habacuc, em posição equivalente; Jonas e Joel retomam o procedimento em seus perfis voltados para o exterior e assim por diante.

Os filatérios incrustados nos corpos dos Profetas realizam de outra maneira esse princípio de duplicidade. Constituindo um elemento da imagem representada codificado pela iconografia — o emblema do Profeta por excelência — o filatério é também a superfície onde se inscreve um texto.

Em consonância com o pensamento emblemático e alegórico do Barroco, esses textos se estabelecem sobre a fronteira móvel do duplo sentido e da reversibilidade das formas, de onde afirmam a relação das artes plásticas com a

escrita. Segundo W. Benjamin, a visão alegórica tem por fundamento a idéia de que **toda imagem é imagem escrita**. E é isso que indica um outro emblema dos Profetas, a pena: três vezes citada, ela se apóia não no texto escrito, mas numa outra caligrafia, a das volutas que decoram os mantos. Pode-se observar, por um lado, que os caracteres manuscritos dos filatérios pertencem ao mesmo sistema plástico que as barras decorativas designadas pelas penas. E, por outro lado, que esse texto em latim exibido pelo filatério é um texto-desenho, elemento visual tão opaco aos olhos doromeiro quanto as pregas e os ornamentos das vestes dos Profetas.

Uma questão se coloca aqui: a quem se destinam esses textos? Se eles são dirigidos aoromeiro iletrado, não pretendem evidentemente estabelecer uma relação de comunicação mas de autoridade, cuja eficácia, observa W. Benjamin, não depende da inteligibilidade, pelo contrário, reforça-se quando esta é obscurecida.

O latim torna-se hieróglifo sagrado, sua característica é o hermetismo, que apresenta aliás, como assinala ainda W. Benjamin, outra utilidade, oposta à primeira: esse código secreto permite esconder idéias que não deveriam ser reveladas ao Príncipe e se dirige, nesse caso, a outro destinatário. O latim pode portanto assumir um funcionamento duplo e contraditório, às vezes complementar, enquanto instrumento do poder e código da subversão.

O texto gravado no filatério não é, entretanto, inteiramente opaco, nele uma palavra, um nome abre-se ao sentido. Trata-se dos nomes próprios, dos nomes dos Profetas,

grafados em maiúsculas, destacando-se do texto já no nível gráfico. A especificidade do emprego desses nomes reside em seu duplo funcionamento semiótico: participando simultaneamente do sistema textual e do sistema plástico, eles constituem, a nível do texto, nomes de autor, assinaturas que, quase sempre acompanhadas de indicação de capítulo, designam os textos como citações, legitimando-os e situando-os em relação a uma origem. No sistema plástico da imagem esculpida, entretanto, eles exercem uma outra função, a de títulos ou legendas explicativas e situam a representação em relação a seu referente.

Examinando-se os textos mais de perto, verifica-se que o latim neles utilizado apresenta um número extraordinário de incorreções e irregularidades lingüísticas. É um latim degradado, eivado de barbarismos, neologismos, supressões e adjunções de letras. O fato de obedecerem à forma original versificada do discurso profético indica entretanto que essa escrita não é a de um iletrado.

O emprego sistemático da deformação, objeto de vasta polêmica no que se refere às proporções dos corpos dos Profetas, manifesta-se igualmente no nível da citação: embora exibindo sua garantia de legitimidade, os textos dos filatórios são citações livres e pouco fiéis à letra. O mesmo acontece com a indicação de capítulo que remete à fonte: o texto citado raramente se encontra no local indicado e às vezes em lugar nenhum. Na realidade, esses textos são quase sempre resumos, condensações, interpretações, transcrições livres do "gesto fundamental" esboçado por cada Profeta.

Observa-se entretanto que a citação infiel à letra do

texto é procedimento aceito e mesmo preconizado pelo código retórico barroco, desde que vise a uma melhor adequação da citação a seu novo contexto. Ora, se a adaptação da citação à circunstância atual é legítima, o que se questiona é a distinção entre as noções de "original" e "cópia".

Na trilha da referência ao teatro, presente sob diversos modos ao conjunto dos Profetas, seus textos podem assumir o estatuto de réplicas. Réplicas que, entretanto, não tecem um diálogo, não se integram numa situação de comunicação, mas constituem fragmentos isolados que repetem um único texto. Sua ordem é a justaposição e sua modalidade, a reiteração.

O espaço textual profético abre-se por um ritual de iniciação onde os lábios de Isaías são purificados a fim de enunciar a palavra sagrada: "Depois que os Serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe uma brasa aos meus lábios, com uma tenaz".

Os textos que se seguem remetem todos a uma cena única, onde dois actantes se confrontam numa situação de dominação: o oprimido é o povo de Deus, encarnado por Jerusalém e pela Judéia; as figuras da opressão são assumidas pela Babilônia, pela Assíria e por sua capital, Nínive.

A experiência da catástrofe produz duas enunciações do desejo: o castigo do opressor e a salvação do povo eleito; e determina duas situações de enunciação: a lamentação e a impreciação. Um

exemplo: Jeremias assume a primeira atitude ("Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém e rogo ao meu povo que queira voltar ao Senhor"), enquanto Naum, Habacuc e Abdias adotam a segunda ("eu exponho o castigo que espera Nínive, a pecadora", "Eu declaro que a Assíria será completamente destruída").

Quatro desses textos — os de Daniel, Jonas, Oséias e Amós — fazem alusão a um episódio biográfico, a ser lido como alegoria de uma história coletiva, de uma história por vir. Entre eles a referência mais inquietante, a que a exegese bíblica só pode aceitar após o apagamento do sentido literal e sob a forma figurada das núpcias entre Deus e Israel que o traiu, situa-se no texto de Oséias: "Toma a adúltera, disse-me o Senhor: eu o faço: ela, tornando-se esposa, concebe e dá à luz". Nessa determinação atribuída a Deus, visando a transformação de uma situação de ilegalidade e exclusão em estado de direito, reflete-se o desejo utópico da legitimidade baseada num reconhecimento sonhado: dado ou ordenado.

Mais pragmático, o pastor Amós vê um obstáculo no poder cívil a serviço do poder econômico: "Feito primeiro pastor e em seguida profeta, dirijo-me contra as vacas gordas e os chefes da casa de Israel".

Como se sabe, a palavra PROFETA significa em sua etimologia, "aquele que fala antes", de onde

deriva a significação corrente "aquele que anuncia acontecimentos futuros".

Enquanto discurso de antecipação, o discurso profético se anuncia portanto, em princípio, no futuro, embora possa ser detectada com frequência, nesse tipo de discurso, uma certa perturbação ou imprecisão cronológica. Os Profetas de Aleijadinho, entretanto, se enunciam no presente, exceto Isaías, que situa no passado a narrativa do ritual pelo qual se instala o discurso profético. Todos os outros enunciados — em número de onze — utilizam o presente, forma verbal da simultaneidade. Nos três enunciados narrativos (os de Jonas, Daniel e Oséias) esse presente determina um achatamento da perspectiva temporal, "que bloqueia o devir". ("Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no ventre do peixe; depois, venho a Nínive". Jonas) Os outros oito enunciados constituem atos de discurso explícitos, sob a forma canônica da 1ª pessoa do singular do presente do indicativo.

Definindo-se como enunciado performativo, a profecia não aponta para nenhum referente externo, ou seja, para o fato de sua realização, mas ocorre através da própria enunciação das palavras: "eu predigo", "eu anuncio", "eu prevejo", por um sujeito cuja autoridade é reconhecida. O referente do discurso profético é portanto produzido na língua, como seu próprio efeito. Essa auto-referencialidade, que estabelece uma relação de equivalência entre o significado e o referente,

não determina entretanto uma especularidade absoluta. Citando Shoshana Felman, o excesso da enunciação sobre o enunciado constitui ato, ultrapassa a linguagem e modifica o mundo.

A ambigüidade do prefixo pro-consiste no fato de que ele introduz uma noção de anterioridade ao mesmo tempo temporal e espacial. Nessa segunda acepção, a palavra PROFETA, tem a significação de "colocar adiante", de "falar no lugar de", "no nome de". A profecia se define então não apenas em termos de defasagem temporal entre o tempo da enunciação e o do enunciado, mas também sob a forma de uma brecha no nível da própria enunciação. A profecia é um discurso dividido, onde o que fala, assumindo o discurso do outro, não se constitui como sujeito.

Sob esse aspecto, pode-se estabelecer uma homologia entre a enunciação profética e a representação alegórica, igualmente fundamentada numa divisão da instância de enunciação: no caso da alegoria, diz-se uma coisa diferente do que se quer dizer. O outro -allos- está presente na própria materialidade do nome (alegoria="allos"+"agora", do v. "agoréo"= falar na ágora) sob a modalidade de uma outra fala, de uma fala pública que se opõe a uma fala privada. A alegoria é portanto um discurso duplo, através do qual se realiza a transposição do privado ao público, do oral ao escrito, da imagem ao texto.

Neutralizando, em sua duplicidade, o sistema de oposições que articula a lógica, a alegoria rompe a unicidade do sentido em favor de uma estética e de uma ontologia do fragmento, que W. Benjamin amplamente analisou e teorizou.

O princípio de representação que rege a elaboração dos Profetas de Congonhas corresponde sem dúvida à estrutura alegórica, a partir da própria natureza do objeto representado: o profeta é aquele que fala uma outra linguagem.

Vindos, de épocas diversas, arrancados a seus contextos de origem, os Profetas do Aleijadinho rompem a seqüência da ordem narrativa dos Passos para se instalarem na forma teatral e espacial da simultaneidade. Corpos e textos ao mesmo tempo, eles são citações, fragmento do Grande Texto. Mas citações transformadas, deformadas, como esses corpos em que se exhibe a consciência de uma divisão. Esses textos, esses rostos, esses gestos repetem exaustivamente uma única e mesma significação: a catástrofe e a ruína de um mundo destruído pela decadência econômica e pelo desamparo moral, de onde a esperança foi banida.

Segundo Benjamin, o objeto e o conteúdo único do drama barroco é a História. Não a História oficial, acrescenta Christine Buci-Glucksmann¹, mas a outra História, a dos vencidos, a dos sem-nome. É essa história da repressão e do esquecimento que os Profetas do Aleijadinho encenam, essa História jamais contada, onde o tempo não pode assumir a forma de um devir, mas é vivido como "cena única petrificada", onde se fixam as imagens de um mundo estilhaçado: corpos e textos rompidos, deformados, esartejados.

Duas grandes figuras alegóricas assumem, no espaço

"real" da História, a representação desse sentimento do mundo: Tiradentes e Aleijadinho, duplos simétricos e invertidos. O primeiro: o herói solar executado em praça pública, cujo corpo esquartejado se espalha pelas encruzilhadas das estradas de Minas. O segundo, seu pólo negativo, é o bastardo, o mulato, o mutilado genial, visão noturna que nos oferece Lezama Lima, o rosto encoberto por um chapéu cujas largas abas lhe caem "como uma asa sobre os ombros²", a percorrer em sua mula as ruas nevoentas de Ouro Preto para dar forma aos sonhos da cidade adormecida. A referência ao anjo na imagem do Aleijadinho construída por Lezama chama à cena o Angelus Novus de Klee, interpretado por Benjamin. O Anjo da História cujo rosto, voltado para o passado, explode o tempo cronológico "em favor de uma instância catastrófica e messiânica que libera o futuro enterrado em todo passado e o constrói como presente³.

Na outra face da rebelião traída de Tiradentes, surge das sombras a revolução vitoriosa do Aleijadinho: uma obra, um estilo, uma linguagem que, como ressalta Lezama Lima, constituem a prova maior da maturidade de uma sociedade, que lhe confere o direito à ruptura. Pois — e termino como as palavras de Lezama — "a forma alcançada é o símbolo da permanência da cidade".

NOTAS

1. Christine Buci-Glucksmann, **La Raison Baroque**. Paris, Ed. Galilée, 1984.
2. J. Lezama Lima, **A Expressão Americana** (trad. e introd. de I. Chiampi). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
3. Christine Buci-Glucksmann, op. cit.