

Rostos pintados de preto – algumas reflexões iniciais sobre a “festa de Netuno”, em  
*Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger

Érica Zingano<sup>3</sup>

**Resumo**

No *Calibã e a bruxa*, Silvia Federici mobilizou esses dois personagens da peça *A tempestade*, de Shakespeare, de 1610-11, por estar interessada nas relações entre a “Caça às bruxas” e a descoberta do Novo Mundo. Então, também pensando em questões coloniais, sobretudo a partir do imaginário náutico que essa peça movimenta, com o piche e o alcatrão, me aproximo da “festa de Netuno”, que transcorre a bordo de um navio, na passagem pela linha do Equador, no meio do romance contemporâneo brasileiro *Opisanie Świata*, de Veronica Stigger. E a partir da mobilização desses textos, procuro levantar algumas reflexões iniciais sobre rostos que foram pintados de preto, com graxa e breu, durante essa festa. Como essa festa se tratava do “Rito de passagem da linha do Equador”, apresento a leitura que o historiador Jaime Rodrigues fez de relatos desse ritual, com o método morfológico de Ginzburg, que estudou a “Caça às bruxas”. Assim, busco discutir, numa perspectiva crítica, o rosto “tornado”, já que o piche e o alcatrão, *i.e.*, o breu, eram usados na Europa, pelo menos desde o século XII, como elemento de punição e tortura pública. E penso nesses indícios textuais como histórias do breu e do que denomino breu\$il, significantes que estou pesquisando e coletando, relacionando ao racismo no Brasil, em uma pesquisa de doutorado em elaboração.

**Palavras-chave**

Literatura brasileira contemporânea. Colonialismo. Breu. Breu\$il. Racismo.

---

<sup>3</sup> Doutoranda em Letras pelo PPGLetras - UFC. E-mail: [ericazingano@gmail.com](mailto:ericazingano@gmail.com).

A professora e pesquisadora italiana Silvia Federici, ao procurar entender a sua própria história na História que atravessa as raízes da exploração social e econômica das mulheres no século XX, através da sua militância no “Wages for Housework Movement” [Movimento por um salário para o trabalho doméstico], percebeu que Karl Marx, n'*O Capital*, não considerava o papel desempenhado pelas mulheres. Então, no livro *Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva*, de 2004, publicado no Brasil em 2017, ela se propôs a repensar o surgimento do capitalismo, observando como o fenômeno que ficou conhecido como “Caça às bruxas”, um movimento de perseguição religiosa, política e social, que dizimou centenas de milhares de mulheres no início da Era Moderna na Europa, na “transição” do feudalismo, se associava a esse surgimento.

De acordo com Federici, o sistema capitalista se constituiu, desde o seu início, ainda no período medieval com os cercamentos das terras comunais, como um regime patriarcal e opressor, que tentava destruir os saberes ancestrais das mulheres e destituir o seu poder nas comunidades, em prol de operar um controle social sobre seus corpos, instrumentalizando-os para a função reprodutiva. Como se os corpos das mulheres fossem uma máquina de fabricação de novos trabalhadores, gerando mais mão de obra e força de trabalho para a engrenagem do capitalismo, que, mesmo nos seus primórdios, já tinha em vista a acumulação primitiva do capital. E não só na Europa, mas também na descoberta do Novo Mundo, na época da colonização.

Ainda que Federici tenha argumentado, na introdução do seu livro, que “uma análise muito mais ampla seria necessária para entender totalmente como a caça às bruxas foi usada como um instrumento de colonização, bem como quais foram as resistências encontradas nessa perseguição” (2017, p. 13), ela deixou indícios, no último capítulo, de como isso se deu:

Quando Cristóvão Colombo navegou em direção às “Índias”, a caça às bruxas ainda não constituía um fenômeno de massa na Europa. No entanto, usar as acusações de adoração ao demônio como arma para atacar inimigos políticos e vilipendiar populações inteiras – muçulmanos e judeus, por exemplo – já era uma prática comum entre as elites europeias. Mais do que isso, como escreve Seymour Philips, uma “sociedade persecutória” foi se desenvolvendo na Europa medieval, alimentada pelo militarismo e pela intolerância cristã, que olhava o “Outro” principalmente como objeto de agressão (Philips, 1994). Dessa forma, não surpreende que “canibal”, “infiel”, “bárbaro”, “raças monstruosas” e “adorador do diabo” fossem modelos etnográficos com os quais os europeus “adentraram a nova era de expansão (*ibidem*, p. 62), proporcionando o filtro com que missionários e conquistadores interpretaram as culturas, as religiões e os costumes sexuais da população que encontraram. Outras marcas culturais também contribuíram para a invenção dos “índios”. (FEDERICI, 2017, p. 383).

Desse trecho, gostaria de chamar a atenção para o que Federici mencionou, junto com Seymour Philips, sobre um contexto europeu medieval, que era o de uma “sociedade persecutória”, que criava modelos etnográficos pejorativos a partir de diferentes estereótipos, dentre os quais o canibal, inventando o “Outro”, como uma categoria marginalizada. Assim, interessada em pensar como se dava essa relação entre a Europa e o Novo Mundo, Federici mobilizou as figuras do Calibã e da bruxa Sycorax, personagens extremamente próximos da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, para pensar a partir deles, sobre essas questões, já que essas questões os atravessavam. Essa peça foi publicada em 1610-11 e foi considerada a sua última, antes das colaborações com John Fletcher, embora inicie o primeiro volume de suas obras, na edição de John Heminge e Henry Condell, de 1623.

Há mais de trinta anos que Caliban fazia parte das pesquisas de Federici, evidenciando o seu interesse em pensar o colonialismo, e, nesse seu trabalho mais atual, valendo-se dessa relação de proximidade que já existia entre o Caliban e a bruxa na peça, porque eles são mãe e filho; Federici mobilizou ambos para olhar, através das histórias deles, a História do que estava acontecendo na Europa e na América, como Histórias simultâneas, histórias de uma mesma linhagem. E ela se propôs, então, a contar uma outra História, a partir de uma perspectiva feminista, associando a bruxa do Velho Mundo ao estereótipo do “canibal” do Novo Mundo, mas também interessada em observar como essa bruxa reapareceu na América.

Caliban, que também pode ser lido como um anagrama de canibal, é “um escravo selvagem e disforme” (SHAKESPEARE, 2014, p. 21), chamado muitas vezes de monstro ao longo da peça. Ele foi “gerado pelo próprio diabo” (*Ibidem*, p. 61), como disse Próspero, porque é filho da bruxa Sycorax, que nasceu em Argel e “foi trazida para cá [para a ilha] grávida/ e aqui abandonada pelos marinheiros” (*Ibidem*, p. 55). Mas Sycorax nem chega a aparecer na lista de personagens e só é referida muito brevemente, no momento em que Próspero conversa com Ariel. E antes de Caliban ou a bruxa Sycorax falarem, de chegarem a falar, de poderem falar por si mesmos – e, no caso de Sycorax, ela nem fala! –, eles são falados. Muito mal-falados, nessa fala que inventa um Outro, esteriotipado.

A peça *A Tempestade* se desenrola a partir de um enredo que apresenta uma disputa entre irmãos, em torno de questões de propriedade, mas também atravessa questões mágicas, sobrenaturais: Próspero, Duque de Milão, bastante envolvido com magia, não percebe o que está acontecendo e sofre um golpe do seu irmão, Antônio, que foi ajudado por Alonso, Duque de Nápoles. Ao perder seu Ducado, Próspero foi colocado num barco à deriva, com sua filha pequena, Miranda, e chegou numa ilha deserta, onde a história da peça se passa e onde Caliban já vivia, junto com Ariel, que havia sido escravizado por Sycorax, passando a ser escravizado por Próspero... Outras coisas vão acontecendo na ilha, que não tem uma localização precisa, podendo ser pensada como uma alegoria do período colonial, pondo em cena e expondo uma série de questões e conflitos ligados a figuras que se contrapunham ao poder, além de personagens do mundo náutico, como o capitão de um navio, o contramestre e marinheiros, que, na apresentação da peça, não chegam nem a ter seus nomes na lista de personagens, mas pelo menos

constam lá, como funções! Stephano, “um despenseiro bêbado” (SHAKESPEARE, 2014, p. 21), é o único dessa categoria de trabalhadores que tem seu nome referido na lista.

Escrita pouco mais de cem anos depois que a América tinha sido “descoberta”, essa peça de Shakespeare nos permite acessar, hoje, o imaginário daquele período, também em diálogo com referências importantes daquela época, como Michel de Montaigne e seu ensaio “Dos Canibais”, ou mesmo as “mascaradas”, um gênero teatral que aparece referido na cena com as deusas Íris, Ceres e Juno, na forma de espíritos (SHAKESPEARE, 2014, p. 154-179), por mais que seja uma mera alusão a esse gênero do que uma mascarada propriamente dita. Na verdade, “alguns críticos sugerem que a mascarada em **A Tempestade** foi uma adição posterior ao texto para a apresentação da peça em *Banqueting House* por ocasião do casamento da filha de James I, devido à benção nupcial que envolve” (RAFAELLI in SHAKESPEARE, 2014, p. 17), ainda que não haja nada conclusivo sobre isso. E é numa “canção desprezível”, de fundo amoroso/jocoso, cantada por Stephano, mas que era um “consolo” para ele, como ele mesmo disse, que detalhes do imaginário náutico desponta, nos apresentando o mundo dos marinheiros, indissociável do piche e do alcatrão: “O capitão, o grumete, o contramestre e eu,/ O artilheiro e também o seu parceiro,/ Amávamos Moll, Meg, Marian e Margeu,/ Mas para Kate não havia companheiro,/ Pois ela fremia com sua língua ferina:/ Marinheiros, 'vão se enforcar na latrina!'. ” (SHAKESPEARE, 2014, p. 113), já que ela “[n]ão apreciava nem piche, nem alcatrão,/ Já um alfaiate podia lhe meter a mão”<sup>4</sup> (*Ibidem*).

Ora, tanto o piche quanto o alcatrão são termos sinônimos e podem ser usados de forma intercambiável, diferindo apenas na origem e no aspecto: o piche, se produzido a partir do petróleo, é chamado de betume ou asfalto, mas, se vier de uma origem vegetal, é uma resina, como a de colofônia, e tem um aspecto mais sólido; enquanto o alcatrão, que é considerado mais líquido, deriva da produção de carvão, alcatrão de carvão, ou de plantas, alcatrão de pinheiro. Ambos eram utilizados nos navios de madeira, durante a Era da Vela, um período que durou de meados do século XVI a meados do século XIX, já que, tradicionalmente, o piche, um material muito pegajoso, era usado para calafetar as costuras das embarcações à vela. E como as cordas e cabos dessas embarcações eram feitas de cânhamo, se

---

<sup>4</sup>“She loved not the savour of tar nor of pitch,/ Yet a tailor might scratch her where'er she dit itch” (*Ibidem*, p. 112). É interessante perceber que esses significantes do imaginário náutico, piche e alcatrão, que estavam presentes na canção da versão original de Shakespeare, como acabamos de ver, não aparecem na adaptação de Aimé Césaire *Une Tempête* (CÉSAIRE, 1980, p. 58), nem na Tradução-Exu feita por Capilé e Gontijo, *Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu* (CAPILÉ; GONTIJO, 2022, p. 109-110), já que essa canção foi substituída por outra. Infelizmente, não há espaço neste artigo para me demorar, como eu gostaria, nessas modificações da peça original, que podem ser pensadas como atualizações, mas pretendo fazê-lo em algum momento mais oportuno, porque elas são importantes para pensar como essas releituras nos oferecem novas formas de olhar para questões coloniais, que a peça original apresenta, sobretudo a partir de elementos do imaginário náutico, que me interessam para pensar em histórias do breu e do breu\$il, que procuro relacionar ao racismo no Brasil. No entanto, por mais que o piche não tenha sido usado na versão de Césaire, ele ainda pode ser encontrado na Tradução-Exu, em uma outra parte da peça, “que o céu agora parece soltar piche” (*Ibidem*, pg. 33), e, nessa passagem específica, a tradução se aproxima mais do texto de Shakespeare do que do de Césaire, “The sky, it seems, would pour down stinking pitch,” (SHAKESPEARE, 2014, p. 30), traduzida como “Parece que o céu derramaria um piche fétido” (*Ibidem*, p. 31), não sendo incorporada na adaptação de Césaire (CÉSAIRE, 1980, p. 19).

passava alcatrão para que não apodrecessem, evitando a umidade. Os marinheiros também usavam alcatrão em suas roupas, para que fossem impermeabilizadas, além de colocar alcatrão em seus cabelos, para evitar que ficassem presos nos equipamentos.<sup>5</sup>

Quando alguém morria embarcado, “enormes quantidades de alcatrão eram jogadas numa ‘sepultura enorme, bastante larga e suficientemente grande’, onde se tornavam ‘carne para os peixes do mar’”,<sup>6</sup> e “alguém oferecia algumas palavras em memória do seu **irmão alcatrão** [grifo meu] que morreu”,<sup>7</sup> como se os trabalhadores do mar fizessem parte de alguma confraria/fraternidade do alcatrão. Os marinheiros também eram chamados de “Jack Tar” [João Alcatrão], um apelido que não tinha um sentido pejorativo e que era usado para se referir a qualquer marinheiro da Inglaterra, da Marinha Mercante ou da Marinha Real, especialmente durante o Império Britânico. E depois, na Primeira Guerra Mundial, o termo foi usado como apelido dos membros da Marinha dos EUA.<sup>8</sup>

Assim, sem perder de vista o piche e o alcatrão, elementos indissociáveis do imaginário náutico, que aparecem mencionados na peça de Shakespeare, gostaria de me aproximar agora do romance contemporâneo brasileiro *Opisanie Świata* (STIGGER, 2013), da escritora gaúcha Veronica Stigger. Esse livro foi escrito em português, mas traz várias palavras e/ou expressões em outras línguas, como o próprio título, que está em polonês e que foi copiado de uma obra do artista conceitual polonês Roman Opalka, podendo ser traduzido como “Descrição do mundo”. Tanto esse artista polaco quanto o escritor modernista brasileiro Raul Bopp foram transformados em personagens por Veronica e participam da sua narrativa, que se passa no século XX, no final da década de 30, vésperas da 2ª Grande

---

<sup>5</sup> Apesar de essas informações serem desprovidas de valor científico, porque foram escritas a partir de fontes não necessariamente seguras, ao consultar diferentes *sites* da *internet* e traduzir verbetes de dicionários estrangeiros e da Wikipédia, escritos em inglês e francês, comparando-os com versões em português, elas fazem parte das informações que circulam hoje em dia sobre esses materiais na maior rede de conexões globais e elas foram mantidas aqui, neste artigo, justamente por entender que elas participam das dinâmicas discursivas do mundo contemporâneo, de como se dá a veiculação desse tipo de informação mais histórica, numa atualização tecnológica dos meios de comunicação. Se, como sabemos, não há uma versão única da História, por que também não friccionar e tencionar os espaços de veiculação de informação de textos acadêmicos, entendendo que os textos têm muitas camadas e uma pesquisa passa por várias fases e estágios, inclusive, por pesquisas feitas na *internet*, num momento inicial? Meu intuito não é produzir uma “verdade histórica” sobre esses materiais, mas, sim, num primeiro momento, apresentar diferentes informações que encontrei sobre eles na *internet*, nos dando uma ideia geral de como eles são mencionados atualmente. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch\\_\(resin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(resin))>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tar>>; <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix\\_\(mati%C3%A8re\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Poix_(mati%C3%A8re))>; <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Goudron>>; <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu\\_\(betume\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Breu_(betume))>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pitch>>; <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tar>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poix/62101>>; <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/goudron/37587>>; <<https://en.wikipedia.org/wiki/Shipbuilding>>; <<https://www.britannica.com/technology/naval-stores>>; <[https://en.wikipedia.org/wiki/Age\\_of\\_Sail](https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_Sail)>. Acesso em: 08/10/2023.

<sup>6</sup> “many thousands of tars were thrown into a 'grave many times wide and big enough,' where they became ‘meat for the fishes of the sea.’” (REDIKER, 1987, p. 195).

<sup>7</sup> “Someone offered a few words in memory of his departed brother tar” (REDIKER, 1987, p. 196).

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Tar](https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Tar)>. Acesso em: 08/10/2023.

Guerra. Mas é praticamente apenas no final do livro, quando Opalka chega ao Brasil, já que a história do livro narra a viagem de volta de Opalka ao Brasil, é que se entende que a narrativa está em 1º de setembro de 1939, data em que a Segunda Guerra foi deflagrada, pois foi dito que a Polônia havia sido tomada (STIGGER, 2013, p. 127). Antes disso, apenas alguns indícios temporais situavam vagamente a narrativa, sugerindo-nos um clima de tensão crescente que assolava o continente Europeu, naquela época.

Com esse livro, Veronica nos faz voltar no tempo quase cem anos, remexendo numa série de questões ligadas à fundação do Brasil e seus mitos de origem, que, por sua vez, também foram remexidos no modernismo brasileiro, nos convidando a rever, então, tanto esse modernismo quanto seus próprios mitos, bem como a modernidade, de um modo mais global, com nossos olhos contemporâneos de agora. Na verdade, é como se fôssemos estrábicos, e cada olho apontasse para uma direção específica, podendo acessar uma camada temporal diferente; ou talvez como se fôssemos médiuns clarividentes, dotados de uma faculdade parapsíquica conhecida como dupla vista, que permite cada olho acessar, ao mesmo tempo, dois espaços de tempo diferentes. Bem no meio desse livro, a bordo de um navio, que está se preparando para cruzar a linha do Equador, vai começar a acontecer uma festa que, na verdade, parece uma peça: é a assim chamada “festa de Netuno” (STIGGER, 2013, p. 98-114), que visa celebrar essa passagem pela linha. E da mesma forma que nossa vista foi duplicada, pelo mecanismo estrutural do livro, nessa festa, a narrativa também se duplica, por meio do *mise en abyme*. O principal objetivo dessa festa era realizar o batismo dos neófitos, mas ele só seria feito depois que uma sequência de provas fosse superada (STIGGER, 2013, p. 105-111), como foi dito pelo narrador.

Mas, na verdade, essas provas eram tão absurdas, que não se entende muito bem qual o sentido delas, nem a sua relação com o batismo em si, porque elas mais pareciam uma grande sequência de crueldades ou um show de horrores, tamanha a violência empregada, que só aumentava de uma prova para outra, num crescendo, fazendo os espectadores vibrarem e entrarem em êxtase, mas ultrapassando o limite do suportável. A violência dessas provas só acabava sendo tolerada, se é que se pode dizer isso, porque tudo não passava de uma brincadeira, só que uma brincadeira levada muito a sério, “quem não sabe brincar, que não venha para o convés, resmungou [o comandante] baixinho” (STIGGER, 2013, p. 109). Quer dizer, alguns participantes ofereciam resistência a essa violência, como Bopp, que participava da festa, mas do lado de fora da peça, apenas como espectador, e seus ânimos foram apaziguados pelo comandante do navio, no papel principal de Netuno, que controlava tudo com sua soberania, operando numa lógica do show *must go on*.

A primeira prova (STIGGER, 2013, p. 106-107) era absolutamente desconcertante e me causou um estranhamento enorme, uma espécie de aversão, porque consistia em pintar os rostos dos neófitos de preto, com uma “massamorda escura” (STIGGER, 2013, p. 105), uma mistura feita de graxa e breu, que feria seus rostos. Eu não gostaria de imediatamente lançar uma interpretação sobre esses rostos

pintados de preto e o gesto de pintá-los assim, numa “festa de Netuno”, quase como uma reação instantânea à aversão experimentada. Eu preferiria, num primeiro momento, apenas levantar hipóteses, elaborando algumas reflexões iniciais sobre esses rostos pintados de preto, já que eles evocam muita memória e questões ligadas ao racismo.

A princípio, é difícil entender qual o sentido, no contexto específico dessa “festa de Netuno” e do batismo da Linha do Equador, de se pintar esses rostos de preto, mas acredito que, de uma maneira mais geral, essa primeira prova nos relembrasse das máscaras *blackface* e, por isso, a cena como um todo gere tanto desconforto e mal-estar. Ayanna Thompson, profa. universitária americana, especialista em drama renascentista e questões raciais na performance, após se deparar com várias crianças brancas, representando personalidades históricas negras, caracterizadas com máscaras *blackface*, “several little white children in full-on blackface makeup” (THOMPSON, 2021, p. 1), na escola onde seu filho estudava, em 2011-2012, resolveu escrever um livro sobre *blackface*. Segundo ela: “On the most basic level, blackface is the application of any prosthetic—makeup, soot, burnt cork, mineral, masks, etc.—to imitate the complexion of another race.” (*Ibidem*, p. 19). Essas máscaras eram utilizadas no século XIX e no início do século XX, nos teatros nos Estados Unidos, nos shows de menestréis, por atores não-negros que tinham que pintar o rosto com carvão de cortiça, ou qualquer outro material, como ela se referiu, para representar personagens afro-americanos de forma caricatural, exagerada, estereotipada. Mas essas máscaras também foram utilizadas no Brasil:

Quando se observa a literatura dramática brasileira, chama a atenção o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens. Quase sempre suas falas oscilam apenas do “Sim senhor” a um gentil “Pois não”. E quando os personagens negros se revestem de uma importância maior na trama, são muitos os exemplos no teatro brasileiro, de companhias que recorreram a atores brancos pintados de preto, normalmente sob a alegação de falta de atores negros. Sem que se indagasse o porquê de poucos negros terem oportunidade de se dedicar ao teatro, seja como atores ou autores de textos onde os personagens negros ocupem um lugar menos periférico em cena. Ou o motivo de se preferir pintar algum ator branco de preto e escolher dentre os atores negros disponíveis. (SÜSSEKIND, 1982, p. 15).

Depois dessas máscaras, outra memória que me veio sobre esse gesto de pintar o rosto de alguém de maneira forçada, o que não necessariamente era o caso com as máscaras *blackfaces*, foram os trotes universitários, que são como rituais de passagem em que calouros são submetidos a uma série de testes e desafios, no qual a violência também é disfarçada com brincadeiras que parecem inocentes, mas envolvem humilhações, zombarias e pilhérias, e muitas vezes podem ter desdobramentos muito piores, como estupros ou até mesmo mortes.

Além disso, eu também me lembrei de um episódio da minha infância, de *bullying* escolar, relacionando a um óleo de cozinha de fabricação cearense, o “Óleo Pajeú”, que evocava questões racistas, mas, naquele tempo, nos anos oitenta, episódios de violência física ou psicológica, intencionais e repetitivos, ainda não eram considerados *bullying*, perante a lei. Ainda não havia uma lei que

tipificasse essa prática como crime, nem uma cultura e/ou vivência coletiva que recriminasse e impedisse esse tipo de prática social de ocorrer.

A série de rostos pintados de preto no livro de Veronica também me trouxe à memória um filme brasileiro dos anos setenta, bastante experimental, “*Bang bang*”, do diretor italiano Andrea Tonacci, de 1970-71, porque, num determinado momento do filme, três personagens homens, que estão sempre de óculos escuros, representando uma família de bandidos, com a mãe (um travesti, vestido de mulher), acompanhada do marido (um bacana) e do filho (um cego), aparecem com seus rostos e partes dos seus corpos borrados de preto, poucos minutos depois de uma longa cena, em que o ator Paulo César Pereio estava usando uma máscara de macaco, do filme americano “*Planet of the Apes*” [Planeta dos Macacos], de 1968, de Franklin J. Schaffner. *A priori*, esse filme de Tonacci não tem nada a ver com a “festa de Netuno” de Veronica, já que ele nem aparece citado no “DEVERES” (STIGGER, 2013, p. 152-154), espécie de paratexto do livro, onde Veronica fez uma espécie de lista de referências, que foram importantes para ela, para a escrita do livro. Mas havia outros elementos da narrativa, que apareciam ao longo do livro, que me fizeram pensar nesse filme mais de uma vez, como a dança da Priscila no trem (STIGGER, 2013, p. 47-57) ou a alusão ao chimpanzé, no final do livro (STIGGER, 2013, p. 139-143), já que, no filme, também há um momento ímpar de uma dança espanhola e Pereio, com essa máscara de macaco, referida há pouco.

É difícil explicar esse tipo de sensação que acontece durante alguma leitura, porque são coisas muito sutis e subjetivas que se passam quando estamos lendo um livro, coisas muito misteriosas, intuitivas, que nos fazem pensar em outras referências artísticas, que simplesmente surgem, à revelia da nossa vontade, perspectivando também nossas próprias experiências pessoais, nesse trabalho profundo que a leitura promove com a memória. Por isso, em larga medida, ler é também prestar atenção no que acontece com a gente, no corpo da gente, enquanto estamos lendo, porque têm muitas coisas que acontecem durante uma leitura. Muitas projeções. E, além de a leitura mexer com camadas muito subterrâneas da gente, com nossos inconscientes, ela também lida com muitos sedimentos guardados da cultura, com coisas muito arcaicas, já que a leitura é uma atividade tão potente que é capaz de movimentar o imaginário da cultura de uma determinada sociedade, e de várias épocas de uma determinada sociedade, ao mesmo tempo.

Mas será que esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica Stigger, narrando uma experiência das primeiras décadas do século XX, se conectariam com os rostos borrados do filme de Andrea Tonacci, dos anos setenta? Será que eles poderiam ser pensados da mesma forma? Teriam o mesmo significado? Como ler esses rostos pintados de preto, do livro de Veronica, em pleno século XXI, fazendo referência a um gesto das primeiras décadas do século XX? Será que eles estavam fazendo uma alusão direta às máscaras *blackfaces*? O que eles significavam exatamente? Será que seus significados estariam associados? E a evocação aos trotes universitários? Ou a minha lembrança infantil do óleo Pajeú?

Neste artigo, não pretendo responder essas reflexões iniciais sobre esses rostos pintados de preto, mas achava que era importante escrevê-las. Anotar minhas impressões iniciais, para que elas fiquem ganhando corpo no pensamento. No entanto, eu gostaria de chamar a atenção para um outro detalhe dessa prova, que foi usado para pintar os rostos do livro da Veronica, um detalhe que, a mim, me chamou bastante atenção: o próprio breu (STIGGER, 2013, p. 106). Até ler esse livro da Veronica, eu não sabia que breu era breu. Quer dizer, até reler esse livro, em 2019, eu não sabia que breu também era breu. Eu vivia no mais absoluto breu do próprio breu, alheia a vários outros significados que ele também tem, porque, como a grande maioria das pessoas, eu só sabia que breu era sinônimo de escuro, de escuridão. E isso era tudo o que tinham me ensinado. Até onde tinham me contado.

Somente numa segunda leitura do livro, relendo de forma muito mais minuciosa e acompanhada de um dicionário, descobri que breu não era um substantivo abstrato, sinônimo de escuro ou de escuridão, como eu sempre havia pensado que ele fosse; descobri que estava ligado a esses substantivos abstratos por analogia, por conta da sua cor escura, e não por uma relação de sinonímia, e que, na verdade, ele era um substantivo muito concreto, ligado ao universo náutico, como dizia a segunda entrada do verbete: “2 MAR betume artificial composto de sebo, pez, resina e outros ingredientes, us. pelos calafates para dar acabamento e cobrir costuras do tabuado do navio” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 326).

Esse breu da “massamorda escura”, se comunicava, sim, com o piche e o alcatrão, da época Colonial, mas a graxa deveria ser o componente moderno dessa operação, acrescido por Veronica, de forma a atualizar uma antiga equação marítima, já que a graxa não se relacionava com os navios da Era da Vela, mas com os da Era do Vapor, com todo um novo maquinário industrial da modernidade. E pode até parecer engraçado, porque, quando eu estava começando a chegar no breu, Veronica já estava voltando: *Massamorda* (STIGGER, 2011) já tinha sido publicado, e, por ter o mesmo nome dessa mistura que foi passada nos rostos dos neófitos, se relacionava diretamente com ela. Além disso, em 2019, Stigger tinha acabado de publicar *Sombrio Ermo Turvo* (STIGGER, 2019), nos convidando a ler o breu de forma expandida em sua obra, já que penso que esse livro se relaciona com a sua obra inteira, de diferentes maneiras. Ler a sua obra pelo breu.

Mas isso é o que estou pensando agora, em 2023, como uma hipótese de leitura, a partir do breu, porque em 2019, quando li aquela “festa de Netuno” de novo e descobri que o breu também era breu, eu tive uma sensação muito estranha, eu tive uma intuição de leitura, eu comecei a achar que Veronica não podia ter inventado aquilo tudo da cabeça dela, porque, por mais *nonsense* que as provas pudessem parecer, aquela parte dos rostos parecia ser estranha demais para ser apenas ficção. Eu achava que ela estava citando alguém, copiando algum texto que havia servido de modelo, de inspiração, só que eu ainda não sabia qual... Eu acho que eu senti isso justamente porque esses rostos pintados de preto têm muita memória, trazem muita memória. São imagens muito fortes. Muito carregadas historicamente.

Apesar de ela, em nenhum momento da narrativa, se referir à “festa de Netuno” como um ritual, mesmo tendo estudado a dimensão ritual na arte moderna em seu doutorado (STIGGER, 2005), essa estranha sensação que eu tive realmente se confirmou no decorrer da pesquisa como verdadeira, quando eu descobri que a “festa de Netuno” se tratava, na verdade, de um ritual, o “Rito de passagem da linha do Equador”, sendo essa festa descrita por Veronica, na verdade, por um narrador onisciente em terceira pessoa, que, por vezes, utiliza o discurso direto de alguns personagens, uma nova versão desse ritual, mais uma versão desse ritual, baseada nas versões do Charles Darwin, de 1832, e na de Clarice Lispector, de 1971. Essas informações estavam mencionadas na parte “DEVERES” (STIGGER, 2013, p. 153), à qual me referi anteriormente, mas só faltava conectá-las, para realmente entender o que Veronica havia feito ali, misturando ficção com realidade.

No Brasil, quem vem se dedicando a estudar e a sistematizar esse ritual de batismo na linha do Equador é o professor e pesquisador da área de História, Jaime Rodrigues, que trabalha com História Social. Como estou elaborando algumas reflexões iniciais sobre esses rostos que foram pintados de preto na “festa de Netuno” do livro da Veronica, acho importante recuperar algumas questões que Jaime Rodrigues apresentou em sua leitura, onde apareceram alguns relatos de rostos que foram pintados de preto, ao analisar diferentes versões do ritual. Desde 2000, na sua tese de doutorado, ele vem estudando esses rituais, mas me baseei na sua pesquisa mais atual (RODRIGUES, 2016, p. 17-72), em que ele considera que o ritual não era “um dado comum da cultura dos povos da Europa moderna, e sim um dado da cultura marítima, envolvendo trabalhadores especializados e que, em geral, permaneciam muitos anos engajados” (*Ibidem*, p. 19).

Assim, Jaime Rodrigues não entende esse ritual marítimo como parte de um fenômeno maior, que pudesse estar sujeito a influências externas a essa cultura náutica e de alguma forma conectado com a cultura moderna dos povos europeus. Isso porque Jaime estava interessado em analisar somente os marinheiros, mas, para fazer isso, ele teve que recolher e sistematizar vários relatos de viajantes, já que “eles são tudo o que temos para tentar uma **aproximação** [grifo meu] com o ritual atlântico em questão e com seus praticantes” (*Ibidem*, p. 20), porque eles, os marinheiros, “(...) raramente deixaram textos de próprio punho descrevendo os eventos a bordo. A raridade de relatos escritos pelos próprios marinheiros expressa o fato de que muitos deles eram iletrados” (*Ibidem*).

Em sua pesquisa, Jaime Rodrigues chegou a uma lista de “54 menções e descrições em livros ou roteiros de viagem escritos”, abarcando um período de cinco séculos, indo “do início do século XVI a meados do século XX, compulsando muitas obras que não mencionavam o rito de passagem – um silêncio significativo”, e recolhendo “evidências capazes de permitir descrições de suas formas”, podendo analisar “relatos de falantes de diferentes línguas (inglês, francês, alemão, português, castelhano e italiano), de origens sociais e ocupacionais (navegadores, cientistas, militares, diplomatas, comerciantes, artistas, aventureiros, escritores e turistas) e fé variadas” (*Ibidem*, p. 31). E mesmo não tendo trabalhado com a versão do livro de Stigger, nem com as versões com que Veronica trabalhou, de Darwin e de Clarice, considero seu esforço de pesquisar, analisar e sistematizar esse ritual –

realizando uma pesquisa histórica dessa envergadura, ao lidar com uma quantidade enorme de dados, de fontes muito diversas, numa multiplicidade considerável de registros linguísticos diferentes e abrangendo um vasto período histórico –, indispensável para qualquer pesquisador que queira ter uma visão mais ampla e panorâmica desse ritual.

Também penso que o método com que Rodrigues escolheu para trabalhar, o método morfológico (GINZBURG, 2012), lhe permitiu entender melhor as mutações do ritual no curso do tempo, inclusive, com relação à presença de Netuno, que ele descobriu ser uma presença mais recente, do século XIX, “a primeira menção que encontrei a ele foi a de Tuckey, em 1803” (RODRIGUES, 2016, p. 54).<sup>9</sup> No entanto, me chamou muito a atenção o fato de ele ter usado a metodologia de Ginzburg, que inicialmente foi usada para analisar a “Caça às bruxas”, uma das maiores perseguições já realizadas contra as mulheres no planeta Terra, e não ter feito nenhuma conexão<sup>10</sup> entre o que estava acontecendo com elas na Europa e o que estava acontecendo nos navios com o marinheiros e a tripulação neófitas, ou mesmo com o que estava acontecendo contra os autóctones no Novo Mundo, em termos de violência.

Penso que isso se deu, porque, desde o início, como já foi dito, Jaime Rodrigues estava interessado em pensar apenas os trabalhadores do mar, enquanto eu, assim que li a “festa de Netuno” no livro de Stigger, fui descobrindo, com a pesquisa, que se tratava de um ritual com muitas versões diferentes, e me interessei por um detalhe muito específico do ritual, os rostos pintados de preto, e também por um detalhe do detalhe, o breu. Com as pesquisas de Jaime, descobri que esse detalhe do rosto pintado de preto já estava presente desde os primeiros relatos do ritual de que se tem notícia, como é o caso do relato do francês Jean de Léry (1536-1613):

Nesse dia 4 de fevereiro [de 1556] que passamos pela cintura do mundo praticaram os marinheiros as cerimônias habituais a tão difícil e perigosa passagem. Consistem elas, para os que nunca transpuseram o Equador, em serem amarados com cordas e mergulhados no mar ou terem **o rosto tismado com trapos passados nos fundos das caldeiras** [grifo meu]. Mas o paciente pode resgatar-se, como eu fiz, pagando-lhes vinho. (LÉRY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 35).

É interessante pensar sobre esses tripulantes que tiveram o rosto enegrecido com carvão, fumo etc., possivelmente com fuligem, um pó negro proveniente da queima das caldeiras, que se acumulara

---

<sup>9</sup>Mas ele também disse que “a presença de Netuno é posterior, surgindo apenas no século XVIII” (RODRIGUES, 2016, p. 67), gerando uma confusão entre as datas, se do séc. XVIII ou XIX.

<sup>10</sup>Na verdade, a única menção mais específica ao que foi analisado por Ginzburg, é quando Jaime afirma que, “para explicar a persistência mais incisiva das deusas noturnas em mitos da Europa Oriental do que a Ocidental”, tomando para si, como hipótese, a mesma prerrogativa, para pensar a origem do ritual, consciente de que “Ginzburg aventou a hipótese de que ‘a ofensiva da Igreja Ortodoxa contra as superstições foi mais débil que a lançada no Ocidente pela Igreja Romana’” (RODRIGUES, 2016, p. 23-24), só que ela não se confirmou, porque ele não encontrou menção ao ritual em textos de viajantes portugueses ou espanhóis.

ali. Além disso, no Brasil, esse adjetivo “tornado”, utilizado na tradução,<sup>11</sup> se relaciona diretamente com o diabo. É muito forte ir buscar essa passagem na obra do próprio Léry, porque, três páginas depois desse relato (LÉRY, 1980, p. 75), é possível ver a descrição que ele fez dos primeiros “selvagens” que avistou, assim que chegou no Brasil: “Tanto os homens como as mulheres estavam tão nus como ao saírem do ventre materno mas para parecer mais garridos tinham o corpo todo pintado e manchado de preto.” (LÉRY, 1980, p. 78). Coincidência ou não, esses rostos “tornados” de preto no navio conversavam, de uma maneira muito direta, com essa primeira imagem que ele fez dos autóctones, ao descrevê-los, abrindo ainda mais espaço para se pensar sobre esses rostos tornados no navio em relação com os indígenas pintados de preto.

Na leitura que Jaime Rodrigues fez, esse rosto “tornado” durante o ritual é associado por ele à raspagem “simbólica” da barba, feita, nesse caso, apenas “com panos quentes”, já que, no relato analisado, não havia menção direta à barbearia, como há em outros relatos, como o do próprio Darwin, de 1832: “17. Cruzamos o equador e passei pelo desagradável ritual de ter meus cabelos e barbas raspados.”(DARWIN, 2006, p. 54), onde a barbearia é posterior ao piche, mas está associada a ele, numa sequência de ações:

Antes de subirmos, o comissário me vendou e, conduzido desta maneira, ouvia troarem baldes d’água a toda volta. Fui então colocado em uma prancha, que facilmente podia ser inclinada para uma banheira d’água. Eles então encheram **minha cara de piche e de tinta** [grifo meu] e raspam um pouco da mistura com um aro de ferro áspero. Dado um sinal, fui derrubado de cabeça para baixo na água, onde dois homens me receberam e me afundaram. Por fim, bem contente, escapei. A maior parte dos outros recebeu tratos muito piores, com misturas sujas sendo enfiadas em suas bocas e esfregadas em seus rostos. O navio inteiro era uma chuvairada, com água voando para todos os lados. É claro que nenhum [sic] pessoa, nem mesmo o capitão, passou incólume de ficar ensopada. (*Ibidem*).

Jaime Rodrigues não entendeu a pintura do rosto de preto como um evento em si, único, integrante da própria morfologia do ritual, anterior à raspagem da barba, ainda que possa estar conectado com ele. Sobre o relato de Léry, Rodrigues argumentou que:

O relato do calvinista Léry sobre a cerimônia é relevante por muitos motivos. Inicialmente, por ser o mais remoto que encontrei. Em seguida, e isto é mais relevante, porque a descrição feita por ele torna ainda mais intrigante o silêncio dos autores contemporâneos, sobretudo por mencionar que as cerimônias eram “habituais” e, portanto, tinham certa antiguidade, disseminação e sabor cotidiano. A seguir, porque sabemos que Léry conhecia ao menos o relato de um dos seus contemporâneos – o de Thévet, seu oponente religioso, eventualmente seu concorrente na disputa pelo interesse dos leitores sobre as curiosidades do Novo Mundo e de quem ele desdenhava da interpretação acerca dos eventos ocorridos na França Antártica, gabando-se de fazer afirmações por ter presenciado os fatos e não por ter ouvido dizer. Outro dado de relevância é que a descrição feita por este jovem pastor calvinista e sapateiro de apenas vinte e dois anos de idade quando embarcou na esquadra de Villegagnon é que ela pode

---

<sup>11</sup>No original, Léry usa o verbo “noircir”, que significa enegrecer, e, logo em seguida, “barbouiller le visage” (LÉRY, 1880, p. 71), que pode ser traduzido para o português como macular, manchar ou borrar.

ajudar a identificar as origens do ritual e datá-lo. Quanto à morfologia, Léry apresenta alguns elementos que continuariam a ser mencionados nos relatos posteriores: uma certa dose de violência, o mergulho (batismo) na água, a raspagem simbólica da barba (neste caso com panos quentes, em outros relatos com falsas navalhas) e a negociação para esquivar-se da brincadeira envolvendo um pagamento em vinho ou outra bebida alcoólica. Por fim, comparando este relato aos posteriores, o analista pode verificar a dinâmica do processo da transformação no ritual, sobretudo se buscar a presença de Netuno e outras entidades pagãs que, aqui, estão ausentes. (RODRIGUES, 2016, p. 35-36).

A princípio, pensei que ele não tivesse levado em consideração esse aspecto do rosto “tornado” dos marinheiros por não aparecerem em outras descrições que recolhera, mas essa hipótese não se confirmou, porque foram feitas várias referências a materiais que eram usados para pintar os rostos dos participantes do ritual de preto, como é o caso do relato de Charles Carr Atchinson, de 1891, que, no final do séc. XIX, frisa uma mudança técnica dos navios, que passaram a ser a vapor:

(...) Estamos cruzando a linha neste exato momento (enquanto oito sinos estão soando), tanto quanto se pode verificar. **As velhas práticas de passar alcatrão etc., que ocorreram por muito tempo em embarcações à vela e eram bem vindas, sem dúvida, para acabar com o tédio dos deprimidos, não encontraram lugar nesses vapores de vinte nós** [grifo meu]. Truques inofensivos que sobrevivem por si, descendentes insignificantes daquelas grandes pilhérias. Alguém pode ganhar um respingo inesperado de água, outro levar uma 'torta de maçã' e assim por diante, mas nada mais que isso. Mesmo um fio de cabelo amarrado a um telescópio, que levou uma jovem senhora certa vez a pensar que tinha 'visto o equador', não faz mais vítimas nestes dias (...). (ATCHINSON *apud* RODRIGUES, 2016, p. 53).

Ou mesmo em outros relatos, do início do século XIX, como o de Johan Baptiste von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, que cruzaram a linha em 1817, e que mencionaram “Netuno alcatroado” (SPIX; MARTIUS *apud* RODRIGUES, 2016, p. 55), bem como o de Karl Hermann Conrad Burmeister, que se refere aos novatos “sujos com fuligem dissolvida em aguardente” (BURMEISTER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 56). Também há o relato de Johann Baptist Emanuel Pohl, que descreve o ritual contendo “duas tinas, uma com água e outra com alcatrão” (POHL *apud* RODRIGUES, 2016, p. 57), além de falar sobre um diabo, que “descia do mastro do meio para atizar os marinheiros que tinham o rosto untado com alcatrão” (*Ibidem*).

Se Netuno é uma incorporação recente ao ritual, como constatou Jaime em suas pesquisas, a figura do diabo também o é, apesar de eu ter ficado com a impressão, ao ler seu texto, de que ele não datou a sua primeira aparição, como o fez com Netuno. É interessante observar que, no relato de Castelnau, a figura de um “vulto negro” (CASTELNAU *apud* RODRIGUES, 2016, p. 60) também se relaciona com os trabalhadores do mar e com a violência empregada contra os grumetes, que eram os peões do mar, aprendizes de marinheiro novatos e espécies de faz-tudo a bordo, que vinham “nus, pintados de preto e encadeados, aos quais um marinheiro aplicava vigorosas chicotadas” (*Ibidem*). Já no relato de La Vayer, a relação entre a figura do diabo e esses marinheiros era direta, “os grumetes

eram representantes do diabo” (FERRIÈRE LA VAYER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 60). Mais uma vez, se observa que Jaime Rodrigues procurou entender a figura do diabo:

O papel do diabo nestes relatos oitocentistas é sugestivo: o que ele representaria? Os ventos ou a falta deles? As tempestades? O mau tempo, enfim? O enfrentamento dos elementos da natureza sempre foram um dado da vida dos mareantes, mas a presença tardia do diabo, em uma data na qual o vapor era um aliado contra as adversidades climáticas, permite outras sugestões. Alegoricamente, o diabo tardio poderia simbolizar a disciplina de bordo e o poder dos oficiais, que vinha recrudescendo cada vez mais? O diabo seria simbolizado pelos grumetes em razão da inexperiência destes e das consequências que isso podia ter no trabalho a bordo? Nenhuma hipótese deve ser descartada. (RODRIGUES, 2016, p. 61).

No entanto, mesmo tendo se voltando para pensá-la, não considerou que essa aparição do diabo no navio pudesse estar relacionada, de alguma maneira, com a perseguição às mulheres na “Caça às bruxas”, onde o diabo, como analisou Federici, desempenhava um papel importantíssimo (FEDERICI, 2017, p. 283-374), vindo a se manifestar, literalmente corporificado, no ritual de passagem da linha, como estamos vendo. E mesmo que tenha considerado a relação entre os grumetes e o diabo, não fez nenhuma relação entre o “rosto tismado” dos marinheiros com a figura do próprio diabo, ou mesmo com questões mais ligadas ao capitalismo e o Novo Mundo, como o fez, por exemplo, o antropólogo australiano Michael Taussig, que investigou o significado do diabo no imaginário de camponeses e mineradores na Colômbia e na Bolívia (TAUSSIG, 2010). Jaime Rodrigues estudou o tráfico negreiro e está muito consciente das relações racializadas, inclusive, em seu texto, chamou a atenção para a presença de negros nos relatos dos viajantes, sempre observando a violência, um aspecto constantemente presente no ritual em diversos relatos, compreendendo que o ritual era excludente, e afirmando também que “a bordo dos navios negreiros, por sua vez, não se tem notícia da prática de batismo, embora tenham sido milhares as viagens feitas entre Angola e Caribe, por exemplo, sem que tenhamos qualquer notícia de batismo dessa natureza” (RODRIGUES, 2016, p. 66).

Mesmo que não se tenha notícia desse ritual nos navios negreiros, elementos que faziam parte dele, como o breu, eram usados como instrumentos de barbárie, no tráfico negreiro. É o que nos conta a personagem preta Susana, em tom de testemunho, no meio do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, no capítulo que traz o seu nome, “IX A preta Susana” (REIS, 2018, p.118-124), ao relatar as memórias do cativo e a viagem no navio negreiro, quando o breu foi usado para conter um motim, friccionando os limites entre a ficção e a realidade: “Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim.” (REIS, 2018, p.122). É muito forte ler essa denúncia da barbárie, em pelo Romantismo brasileiro, mas ela se torna ainda mais impressionante, quando conhecemos toda a história que atravessa esse livro de Maria Firmina dos Reis e o silenciamento de mais de um século em torno dele e de seu trabalho literário, porque é como se essa denúncia não tivesse sido escutada: o romance *Úrsula* foi publicado em 1859, mas só foi nos anos 70,

do século XX, quando foi redescoberto num lote de livros antigos pelo bibliófilo e colecionador Horácio de Almeida, que o romance e sua autora começaram a ter visibilidade e reconhecimento. Ou seja, apenas tardiamente a obra começou a ser lida e recebida pela crítica, sendo, hoje, Maria Firmina dos Reis reconhecida por inaugurar a literatura afro-brasileira, estando entre as primeiras obras de autoria feminina no país, sendo considerada a primeira autora negra a publicar um romance no Brasil.

Assim, por mais que Jaime tenha se voltado para estudar o tráfico negreiro e as implicações do capitalismo nas relações desses trabalhadores do mar, ao estudar o ritual, falando em “novas cabeças da hidra” (RODRIGUES, 2016, p. 71), junto com outros historiadores que utilizaram essa mesma imagem (LINEBAUGH; REDIKER, 2008), ele não chegou a pontuar qualquer conotação pejorativa ou mesmo racista nesses rostos “tismados” e, mesmo tendo falado da violência, ele não chegou a falar da violência específica dessa prática de pintar os rostos dos neófitos de preto, uma prática que transformava qualquer um que viesse a ter o rosto pintado de preto, em negro, objetificando-o e tornando-o objeto de violência. Talvez, isso tenha acontecido porque, mesmo que esse aspecto da violência estivesse presente em diversos relatos, era um pouco disfarçado pelo ar geral de brincadeira que envolvia o ritual, inclusive, “a cerimônia não era muito diferente do charivari, o desfile popular da sociedade fundiária.”<sup>12</sup> E as expressões usadas pelos viajantes para definir o ritual eram, em geral, bastante lúdicas: “louca cerimônia” (FRÉZIER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 41); “cerimônias burlescas e ridículas” (ANDERSON *apud* RODRIGUES, 2016, p. 43); “costume bizarro” (HOLMES *apud* RODRIGUES, 2016, p. 43); “cerimônia ridícula” (TUCKEY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 44); “cerimônia grotesca” (KEITH *apud* RODRIGUES, 2016, p. 44); “realizada segundo um 'antigo costume’” (*Ibidem*).

Além disso, também se comparava o ritual a festas populares medievais, que aconteciam no continente europeu: “pompa carnavalesca” (GRAHAM *apud* RODRIGUES, 2016, p. 47) e “saturnália” (*Ibidem*, p. 48), que transformava os marinheiros comuns em oficiais de qualquer coisa; ou mesmo “resto de barbarias e saturnais” (RIBEYROLLES *apud* RODRIGUES, 2016, p. 62), e “semelhante ao entrudo” (ELOY *apud* RODRIGUES, 2016, p. 63). O próprio Jaime usou o termo “recarnavalização” (RODRIGUES, 2016, p. 40), comentando o relato de Schmalkalden, que “pode não ter compreendido algo que lhe era estranho, confundindo um rito com uma punição por furto” (*Ibidem*), já que todos esses elementos estavam presentes no ritual. Outro termo que apareceu foi “mascaradas” (FRÉZIER *apud* RODRIGUES, 2016, p. 41), ou mesmo a simples alusão a máscaras, “Netuno veio à frente de um 'louco préstito' de mascarados” (POHL *apud* RODRIGUES, 2016, p. 57), fornecendo pistas para se pesquisar mais sobre possíveis relações entre o gênero teatral mascaradas e o próprio ritual de batismo da linha, além da influência dessas festas populares.

A meu ver, essas referências culturais não podem ser desconsideradas, ao se pensar um ritual com tantos matizes como esse, que atravessou vários séculos, países e línguas, acompanhando a mudança do capitalismo mercantil, ligado às embarcações a vela, para o capitalismo industrial, na

---

<sup>12</sup>“The ceremony was not unlike the charivari, the popular pageant of landed society.” (REDIKER, 1987, p. 187).

transição para os barcos a vapor, e que continua acontecendo até hoje, como “uma diversão burguesa” (RODRIGUES, 2016, p. 71). No entanto, como o piche e o alcatrão são elementos indissociáveis do universo náutico, bem como o breu, o betume, o asfalto, e o petróleo, além da fuligem, presente nas caldeiras dos navios, associada a esses elementos por analogia, não se deve descartar a hipótese de que esses rostos pintados de preto poderiam simplesmente significar, de uma forma muito literal, o batismo numa espécie de irmandade dos trabalhadores do mar, já que transformaria quem tivesse o rosto pintado de preto em “brothers tar”.

Mas, ainda que esses rostos pintados pudessem ter um significado literal e que tudo não passasse de uma simples brincadeira, não se pode desconsiderar outros sentidos que despontam desse gesto violento de se pintar os rostos dos neófitos de preto, quando se começa a entender esse gesto a partir de uma perspectiva mais ampla, ligada ao próprio capitalismo e às suas dinâmicas, como a criação do racismo, por exemplo, que era um *modus operandi* do capital (MBEMBE, 2018), como salienta o pensador africano Achille Mbembe, ao tratar do neoliberalismo. Além disso, acredito também que não se deve desconsiderar que o piche e o alcatrão já eram usados como elementos de punição e tortura pública em navios reais ingleses, pelo menos desde o século XII, numa penalidade conhecida como “tarring and feathering” [alcatrão e penas], tendo sido muito usada nos Estados Unidos, no período colonial. Sobre seu primeiro uso, diz o verbete da Enciclopédia Britânica, de 1911:

TARRING AND FEATHERING [alcatrão e penas], um método de punição tão antigo quanto as Cruzadas. A cabeça do culpado era raspada e alcatrão quente era derramado sobre ela, sendo, em seguida, sacudido um saco de penas sobre ele. A menção mais antiga à punição está nas ordens de Richard Coeur de Lion, emitidas para sua marinha, de partida para a Terra Santa em 1191. “Quanto às leis e ordenanças nomeadas pelo rei Ricardo para sua marinha, a forma delas era a seguinte... item, um ladrão ou criminoso que roubou, sendo legalmente condenado, deverá ter sua cabeça raspada, e piche fervendo será derramado sobre ela, e penas ou penugem espalhados sobre ele para que possa ser conhecido, e assim, no primeiro local de desembarque onde chegarem, deverá ser deixado” (tradução do estatuto original em *Hakluyt's Voyages*, ii. 21).<sup>13</sup>

Mas um pouco antes disso, é possível encontrar na *Canção de Rolando*, texto fundador da literatura francesa, que data entre 1140 e 1170, uma comparação feita entre o piche e a cor de um criminoso sarraceno, como é o caso deste verso, da estrofe 125: “Issi est neirs cum peiz ki est demise ;” [*Ainsi est noir comme poix fondue ;*] (LA CHANSON..., 1990, p. 136) [“Então é negro como piche

---

<sup>13</sup>“TARRING AND FEATHERING, a method of punishment at least as old as the Crusades. The head of the culprit was shaved and hot tar poured over it, a bag of feathers being afterwards shaken over him. The earliest mention of the punishment occurs in the orders of Richard Coeur de Lion, issued to his navy on starting for the Holy Land in 1191. ‘Concerning the lawes and ordinances appointed by King Richard for his navie the forme thereof was this... item, a thiefe or felon that hath stolen, being lawfully convicted, shal have his head shorne, and boyling pitch poured upon his head, and feathers or downe strawed upon the same whereby he may be knowen, and so at the first landing-place they shall come to, there to be cast up’ (trans. of original statute in *Hakluyt's Voyages*, ii. 21).” (THE ENCYCLOPAEDIA..., 1911, p. 432).

derretido;”], que foi traduzido na edição consultada, como “la poix fondue n'est pas plus noire que lui ;” [o piche derretido não é mais preto que ele;], nos evidenciando que a associação entre esse elemento náutico e a cor de pessoas de pele escura é muito antiga, e nos convidando a pensar como se dá essa relação na modernidade, com a questão do racismo.

Assim, acredito que esses indícios, deixados pelo piche, que é o próprio breu, e também pelo alcatrão e outros elementos sinônimos, ainda que à primeira vista possam parecer incoerentes ou até idiossincráticos, ao serem observados juntos, numa visão de conjunto, nos fornecem evidências suficientemente fortes para se olhar para esses rostos pintados de preto de vários outros ângulos, inclusive, para se pensar em coletar histórias relacionadas à criação de um “Outro”, estereotipado e marginalizado, como sugeriu Federici, junto com Seymour Philips, que falava em sociedades persecutórias, ainda que essas histórias mais pareçam anedotas infames, ligadas à História do Brasil e a seus mitos de fundação, apesar de serem histórias absurdamente reais.

## Referências

CAPILÉ, A.; FLORES, G. G. **Uma A Outra Tempestade: Tradução-Exu**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CÉSAIRE, A. **Une tempête**. Paris: Éditions du Sueil, 1980.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GINZBURG, C. **História Noturna – Decifrando o Sabá**. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LA CHANSON de Roland. Édition critique et traduction de Ian Short. Paris: Le Livre de Poche, 1990.

LÉRY, J. **Viagem à Terra do Brasil**. Trad. e Notas Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil**. Paris : Alphonse Lemerre, 1880. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:lery-1880-histoire>>. Acesso em: 01/10/2023.

LINEBAUGH, P.; REDIKER, R. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e história oculta do Atlântico revolucionário**. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAFAELLI, R. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

REDIKER, M. **Between the Devil and the Deep Blue Sea: Merchant Seamen, Pirates and the American Maritime World, 1700-1750**. New York: Cambridge University Press, 1987.

REIS, M. F. dos. **Úrsula**. Estabelecimento do texto e introdução Maria Helena Pereira Toledo Machado; cronologia Flávio dos Santos Gomes. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, J. Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do equador, séculos XV-XX. In: RODRIGUES, J.. **No Mar e em Terra: História e Cultura de Trabalhadores Escravos e Livres**. São Paulo: Alameda, 2016, p. 17-72.

SHAKESPEARE, W. **A Tempestade**. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

STIGGER, V. **Arte, mito e rito na modernidade – A dimensão mítica em Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, a dimensão ritual em Kurt Schwitters e Marcel Duchamp**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001527180>>. Acesso em: 24/09/2023.

\_\_\_\_\_. **Massamorda**. São Paulo: Dobra teatro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Opisanie Świata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sombrio Ermo Turvo**. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

SÜSSEKIND, F. **O Negro como Arlequim - Teatro & Discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

TAUSSIG, M. **O diabo e o fetichismo na América Latina**. Trad. Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

THE ENCYCLOPAEDIA Britannica. New York: The Encyclopaedia Britannica, 1911. 11th Edition. Vol. XXVI. p. 432-433.

THOMPSON, A. **blackface**. New York: BLOOMSBURY ACADEMIC, 2021.



## FACES PAINTED BLACK – SOME INITIAL REFLECTIONS

### **Abstract**

In *Caliban and the Witch*, Silvia Federici mobilized these two characters from Shakespeare's play *The Tempest*, from 1610-11, because she was interested in the relationships between the “Witch Hunt” and the discovery of the New World. So, also thinking about colonial issues, especially from the nautical imaginary that this piece moves, with the pitch and tar, I head to the Neptune’s Party, which takes place on board a ship, passing through the Equator, in the middle from the contemporary Brazilian novel *Opisanie Świata*, by Veronica Stigger. And I try to elaborate some initial reflections on faces that were painted black, with grease and pitch. As this party was about the “Rite of passage across the Equator”, I present the reading that the historian Jaime Rodrigues made of reports of this ritual, using the morphological method of Ginzburg, who studied the “Witch Hunt”. Thus, I seek to discuss, from a critical perspective, the “stained” face, since pitch and tar were used in Europe, at least since the 12th century, as an element of punishment and public torture. And I think of these textual clues like stories of the “breu” [pitch/tar] and what I call “breu\$il”, signifiers that I am researching and collecting, relating to racism in Brazil, in a doctoral research in progress.

### **Keywords**

Contemporary Brazilian literature. Colonialism. Pitch/Tar. Breu\$il. Racism.