



## A DESSACRALIZAÇÃO DA FIGURA DE CRISTO: UMA COMPARAÇÃO ENTRE *O HOMEM E O CAVALO* E *A VIDA DE BRIAN*

Sonia Aparecida Vido Pascolati<sup>1</sup>  
Eliza Pratavieira<sup>2</sup>

**Resumo:** A presença de elementos da tradição judaico-cristã é visível em diferentes manifestações artísticas, épocas e culturas. Dentre essas manifestações, estão o texto dramático *O homem e o cavalo*, do brasileiro Oswald de Andrade, e o filme *A vida de Brian*, do grupo britânico Monty Python, ambos produzidos em contextos marcados pela contestação da cultura vigente: o primeiro, escrito em 1934, contempla o cenário de industrialização e urbanização do início do século XX e o conseqüente acirramento das relações de produção capitalistas; o filme, por sua vez, insere-se no contexto derivado da contracultura dos anos de 1960, questionadora de valores, princípios e modos de agir típicos da sociedade de consumo. Neste artigo, aproximamos as duas criações artísticas que, embora representem linguagens diferentes (literatura dramática e cinema) e tenham sido produzidas em contextos diversos, têm em comum o fato de elegerem a mesma figura – Cristo – como eixo em torno do qual se organiza uma intensa reescrita paródica da saga bíblica a fim de provocar uma não menos intensa reflexão sobre a sociedade de suas respectivas épocas.

**Palavras-chave:** Literatura dramática. Cinema. Dessacralização paródica.

### Introdução

O presente artigo propõe reflexões sobre o texto dramático *O homem e o cavalo* (1934) de Oswald de Andrade (1890-1954) e o filme *A vida de Brian* (1979) da produtora Monty Python, cotejando o rebaixamento da figura sagrada de Cristo a partir de sua representação bíblica. A peça do escritor brasileiro é produzida no contexto de consolidação do Modernismo e segue o estilo peculiar das produções do autor, ou seja, mantém o tom irônico e satírico típico da fase heróica. O princípio da antropofagia, proposto por Oswald em fins da década de 1920, é claramente o princípio organizador de *O homem e o cavalo* na medida em que é nítido o processo de apropriação e assimilação de textos e discursos de cuja reorganização deriva um novo texto. Por sua vez, a produtora inglesa Monty Python caracteriza-se pelo mesmo tom contestador e

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela UNESP - Araraquara. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Pesquisadora na área de Teoria do drama. Contato: sopasco@hotmail.com.

<sup>2</sup> Graduanda do último semestre do curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina. Pesquisadora em nível de Iniciação Científica. Contato: eliza\_pratavieira@hotmail.com



paródico. Os Monty Python são um grupo de humoristas ingleses de grande sucesso na TV britânica no período de 1969 a 1974 cujo trabalho é marcado pelo *non sense* e pelo retrato de situações absurdas das quais revelam o lado risível. Sua forma de fazer humor influenciou grupos do mundo todo, inclusive comediantes brasileiros.

Relacionam-se obras de diferentes épocas/contextos e que utilizam linguagens distintas, mas empregam procedimentos semelhantes com relação ao rebaixamento de figuras sagradas – em particular a imagem bíblica de Cristo, ambas com intuito de provocar questionamentos acerca da permanência e/ou validade dos valores do pensamento judaico-cristão no contexto da sociedade produtiva e de consumo. O diálogo entre as obras foi estimulado pelo estudo da produção dramática de Oswald de Andrade durante o desenvolvimento do projeto “Metateatro e modernidade teatral: um estudo da dramaturgia de Oswald de Andrade” (2007-2010), cujos desdobramentos incitaram à comparação entre procedimentos de construção textual tipicamente oswaldianos e outras produções dramáticas e manifestações artísticas (pintura e cinema, por exemplo) contemporâneas ou posteriores ao autor. Considerando-se a paródia e a sátira como marcas autorais do Oswald dramaturgo, procurou-se averiguar se esses procedimentos de construção textual estão presentes em *A vida de Brian* e em que medida atendem às mesmas intenções.

Embora não haja qualquer marca explícita e intencional de diálogo entre as obras, nosso estudo comparado levou-nos a destacar três pontos de contato entre as obras. O primeiro é a retomada da figura de Cristo e o processo de dessacralização a que ambas as criações artísticas a submetem. Em segundo lugar, procuramos aproximar os contextos de retomada e subversão do discurso bíblico, partindo do princípio que, embora distintos, são marcados pelo mesmo desejo de contestar a cultura e a ideologia dominantes. O último ponto, central neste artigo, refere-se aos procedimentos adotados para essa dessacralização e contestação, quais sejam, a paródia, o rebaixamento, a sátira.

Compreendemos os dois objetos artísticos como produções subversivas dos discursos e representações dominantes – e, assim, manifestações de contracultura – na medida em que ambos atendem ao interesse maior de qualquer movimento dessa natureza: sublinhar “o poder das idéias, das imagens e da expressão artística”; afinal, trata-se de uma reação característica “de situações em que as imposições estão presentes e obstaculizam as ações criativas. Livrar-se das restrições é regra básica de qualquer movimento contracultural. Pode ser para chocar, para questionar ou fazer refletir sobre a



tradição vigente.<sup>3</sup>” (ARAÚJO, 2008, p.66).

Considerando-se ser esse o objetivo que motiva a criação tanto de Oswald quando dos Monty Python, em particular o questionamento da “tradição vigente”, acreditamos que os autores encontram na paródia satírica o procedimento ideal para atingi-lo, pois, como diz Hutcheon (1989, p.74), “se bem que a paródia não seja, de forma alguma, sempre satírica [...], a sátira utiliza, com frequência, a paródia como veículo para ridicularizar os vícios ou loucuras da Humanidade [...]”. A figura de Cristo – central no filme, mas não menos significativa na peça – é alvo de um rebaixamento que inverte a relação sagrado-profano e, embora tenha um efeito “destrutivo”, visto que dessacralizante, tem também um alcance regenerador, pois

[...] rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 1987, p.19).

Com isso queremos dizer que a reconfiguração da imagem de Cristo cria novas possibilidades de olhar para a tradição religiosa judaico-cristã, mas também e acima de tudo, permite relacioná-la com os mecanismos de funcionamento da sociedade industrial (contexto de Oswald) e de consumo (contexto dos Monty Python).

Em *O homem e o cavalo* o autor propõe um panorama paródico da história da humanidade, através da alusão a diversos textos e contextos sociais, políticos, religiosos, culturais e artísticos. Nesse quebra-cabeça histórico, a figura de Cristo ocupa lugar de destaque na medida em que é apresentado como origem de todos os males da sociedade burguesa (“perdição”), num discurso inverso ao da Bíblia, segundo a qual ele é o único caminho para a salvação. A peça exige um olhar ativo por parte do leitor-espectador, não só porque sua estrutura é completamente fragmentada, conforme destaca:

[...] Oswald de Andrade lança mão de um texto estruturado a maneira medieval, todo fragmentado, e que se relaciona com a abrupta transformação por que passava a civilização ocidental, articulando isomorficamente com uma ideologia reiterante, obsedante, impregnada de um socialismo utópico, permeável às três peças da década de 30 (CURY, 2003, p.65) .

---

3 Entendemos por “tradição vigente” o conjunto de valores, crenças, comportamentos, enfim, modos de agir e pensar que imperam num dado momento histórico e agem sobre o comportamento de um grupo social.



–, mas também porque na dramaturgia oswaldiana estão presentes elementos do teatro épico brechtiano, dentre os quais merece destaque o desejo de um receptor atento às contradições históricas e pronto a atender ao apelo do palco para a transformação social.

A presença de recursos da linguagem cinematográfica – como a descontinuidade temporal e espacial e a fragmentação de cenas – contribui para a percepção de ruptura da unidade dos principais elementos dramáticos (ação, tempo, espaço), pois a peça se constrói como sucessão de imagens com o intuito de contar de modo anacrônico a história da humanidade até o ponto em que esta se salva através da revolução socialista; o modo como as cenas são sobrepostas na peça é claramente baseado na teoria da montagem criada por Serguei Einsenstein, cineasta russo. Oswald busca, na linguagem cinematográfica, uma solução estética para uma forma dramática em crise.

A proposta em *A vida de Brian* é parodiar a figura de Cristo. O filme retrata a história de Brian do nascimento a morte. Desde o nascimento, Brian é confundido com Cristo, e durante sua vida, por conta de uma série de mal entendidos, acaba considerado profeta e messias por uma multidão que o segue implacável, contra a sua vontade. Essa série de mal entendidos culmina na morte do personagem. O filme lança mão de procedimentos como paródia, travestimento e carnavalização com o propósito de dessacralizar, ora pelo exagero caricatural, ora pelo rebaixamento, uma série de personagens e contextos.

### **Processos artístico-discursivos de rebaixamento e dessacralização**

Para Bakhtin (1987, p.6), o carnaval é um espetáculo vivido por todos e no qual as fronteiras entre o alto e o baixo, o sublime e o grotesco se tornam tênues ou então são completamente pervertidas/ invertidas. Esse espetáculo possui caráter universalizante e ambivalente, simbolizando a morte e a ressurreição. No carnaval, não existem barreiras entre ricos e pobres, deuses e demônios; o distanciamento imposto pelas relações sociais e de hierarquia desaparece e o resultado é a constituição de uma visão cósmica e una do mundo.

O conceito bakhtiniano de paródia consiste na apropriação da linguagem de outro, revestida de uma significação oposta à original. No discurso paródico se estabelece uma espécie de duelo de vozes antagônicas num mesmo discurso. A paródia



e a carnavalização são procedimentos fundamentais para a constituição tanto da peça, quanto do filme, pois vemos que os textos encenam o embate entre a voz da tradição bíblica cristã e novos padrões de pensamento, questionadores da visão dominante. A função desses procedimentos é dessacralizar, ora pelo rebaixamento, ora pela caricatura.

O processo de dessacralização nas obras analisadas ocorre de modo semelhante e possui uma origem comum. Acreditamos que as raízes dos procedimentos usados por Oswald de Andrade e pelos Monty Python estejam no *realismo grotesco*, teorizado por Mikhail Bakhtin no texto *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O realismo grotesco é marcado pelo riso e pela universalização:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se a cultura oficial, ao tom sério religioso e feudal da época. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões, os tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de todos os estilos e categorias, a literatura paródica, vasta multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1987, p.3-4).

O rebaixamento é característica do realismo grotesco, termo definido por Bakhtin como sistema de imagens característica da cultura cômica popular, marcado pelo princípio material e corporal (sexo, comida, bebida, excrementos) e associado aos conceitos de universalidade e festividade (carnaval). O rebaixamento no realismo grotesco possui um caráter positivo, simboliza a renovação vital. “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p.17). Para o autor, o rebaixamento é uma espécie de retorno ao ponto original, possuindo, assim, um caráter ambivalente. Trazer para baixo simboliza o retorno e a concepção, logo, a ressurreição e a regeneração.

Degradar significa estar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e portanto com os atos, como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos, e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar um novo nascimento. E por isso não tem somente valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1987, p.19).

Essa forma de rebaixamento possui um sentido cósmico, de reconciliação de alto e baixo como partes de um todo que não se separa. Deuses e homens, nobres e servos,



tolos e eruditos, sagrado e profano, qualquer dualidade, qualquer inverso tem seus limites alterados e se aproximam a ponto de se tornarem indistinguíveis. Entre os medievos, a tradição cômica herdada dos ritos pagãos era tão forte que nem mesmo a igreja conseguiu romper com essa tradição. Mudaram-se os nomes das festas, deram-lhes tratamento cristão, porém o sentido festivo e de renovação continua sendo os mesmos das saturnais e dos cortejos báquicos. Há reflexo desse movimento no teatro, pois

[...] não é difícil verificar que não houve uma ruptura completa no desenvolvimento teatral, conforme durante muito tempo se pensou, quando passamos do teatro clássico ao drama litúrgico. E quem estabeleceu o vínculo de ligação foram os representantes do teatro popular: humildes atores do mundo clássico perambulavam por toda a Europa, sozinhos ou em grupos. Entre eles estavam os acrobatas, dançarinos, mímicos, treinadores de animais, cantores de baladas, contadores de histórias, jograis e histriões profissionais, atacados pela Igreja, sem descanso (ARÊAS, 1990, p.42).

O procedimento aparece na literatura e no teatro da Idade Média e Renascimento sob diversas formas, porém a principal é a paródia. A paródia é uma característica comum às obras aqui analisadas. Em *O homem e o cavalo* temos uma diversidade de elementos que vão sendo parodiados no decorrer da peça. Personagens, contextos, espaços e tempos diversos são utilizados por Oswald e até os símbolos mais etéreos são colocados em um plano material, próximo aos homens, sarcasticamente revestidos por elementos cômicos. Gardin explica que as escolhas estéticas e as aproximações com gêneros populares, características do teatro oswaldiano, são fundamentais para o ideal do dramaturgo, pois a fragmentação e as inversões que Oswald opera são tanto estéticas quanto ideológicas.

Para que aconteça, com efeito, a subversão do discurso linear, sintagmatizado e hierárquico da classe dominante nos meios de comunicação, Oswald fragmenta esse discurso, inverte as posições de valores (estéticos, éticos e lógicos), produz a miscelânea de eventos, rarefaz o enredo, não constrói a estória, desconstrói. Parte para uma total desarticulação de sistemas pré-montados e que serviram de moldes estéticos e políticos. Seu teatro, portanto, é o teatro do circo. Teatro mambembe e itinerante, próprio de estádios e de feiras ou praças públicas (GARDIN, 1995, p. 145).

Na Idade Média, o cômico está relacionado ao riso popular, universalizante e ambivalente. Posteriormente o cômico toma outra forma, mais negativa. Segundo Baudelaire (1988, p.29), o cômico está no ser que ri e não no ser/objeto ridicularizado. Para o autor, quanto maior o nível de civilidade de uma sociedade, maior seu nível de



comicidade, e esse tipo de comicidade tem caráter diabólico, pois consiste no tornar superior o ser que ri.

### Outras faces de Cristo

A dessacralização da figura Cristo é uma característica comum às obras analisadas. Tanto na peça quanto no filme, Cristo é retirado da sua posição etérea e recolocado no chão, espaço de concretização da vida sem mistificações, como sugere Drummond no poema “Os ombros suportam o mundo”. Para atingir esse objetivo, Oswald inverte a ordem da ascensão cristã em *O homem e o cavalo*. No início, é apresentado um céu enfadonho e frívolo, onde os personagens deveriam ser sagrados, porém não são. Esses personagens descem do céu e vêem a história da humanidade passar diante de seus olhos, representada em cena por uma espécie de desfile carnavalesco de cavalos históricos. Posteriormente, o Vaticano é colocado sob a Barca de São Pedro. Nesse momento, o maior símbolo de poder da Igreja Católica é transformado num *dancing* e a santidade passa a coexistir com a promiscuidade, ambas tornando-se parte de um mesmo todo. Uma revolução se instaura na barca-vaticano-*dancing*, representação da revolução socialista que toma a barca e o mundo, e finalmente Cristo, visto pelo autor como figura base da ideologia burguesa e opressora, é julgado e considerado culpado por todas as acusações. Oswald destrói a idéia de Cristo como “salvador” e o pensamento cristão como possibilidade de transformação e salvação social, colocando no lugar o Socialismo, pois acreditava ser essa a verdade capaz de salvar o homem de toda a opressão e instaurar a felicidade sobre a Terra. Para Magaldi (2001, p.8), é possível dizer que na criação oswaldiana “a História ganha sentido e se unifica sob a perspectiva final do mundo socializado. Mudam-se os deuses e continua a idéia de um paraíso em que acabarão todas as mazelas humanas”.

O julgamento do Cristo é um dos momentos mais ricos da peça, pois é quando tem lugar o último suspiro burguês; para isso Oswald parodia tudo o que pode. O julgamento acontece no 8º quadro denominado *O Tribunal*, sobre o qual Cury (2003) comenta:

Hiperbolicamente, Oswald de Andrade, num rasgo iconoclástico, traça uma sequência contínua de paródias, diferenças intertextuais vibráveis, de alguns excertos dos *Evangélicos* segundo São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João. Paródias satíricas menipéicas provocadoras da negação total da Igreja Católica. É,



sem dúvida, o momento de maior exaltação parodística em toda a peça (CURY, 2003, p. 87).

A indicação cênica diz o seguinte: “A *cena representa a sala do ex-prêmio Nobel, erigida em tribunal revolucionário. Ao fundo, a grande porta abrindo sobre a paisagem clássica do Gólgota, com duas cruzes somente*” (ANDRADE, 2001, p.89). No decorrer da cena é revelado que a terceira cruz, a de Cristo, foi vendida aos pedaços pelo Papa... O Cristo de Oswald aparece pela primeira vez como uma imagem associativa, na cena I: A Valquíria (fotógrafa e cineasta que no tribunal exerce funções administrativas) seca uma foto na qual Hitler aparece crucificado na suástica. São Pedro reforça o discurso dizendo: “Mas esse é Cristo! Cristo rei!” (ANDRADE, 2001, p. 91).

A segunda vez que Cristo aparece na peça é por meio de Madalena, na cena II: “Claro! Eu surgi para vocês como uma prostituta analfabeta do século I. Aquilo tudo era fita. Como fita foi a Paixão, a Cruz, a Ressurreição e todo o resto... Nós mantínhamos uma luta tenaz contra o imperialismo romano... Luta idealista.” (ANDRADE, 2001, p. 93). Mais adiante Verônica revela o caso de Cristo com Madalena: “Acho inútil você querer dar um cheirinho político ao seu caso com Cristo.” (ANDRADE, 2001, p.94).

Na cena III é preparada a entrada de Cristo com cânticos litúrgicos, música de órgão, gritos e tumultos. Na cena IV, Cristo entra com Mme. Jesus de forma completamente rebaixada: “Mme. Jesus: (*empurrando Cristo que vem armado com as armas de todas as idades. Camisa Evangélico-Facista e mochila. Capacete de espinhos. Túnica Alvíssima. Guarda chuva preto*). Anda hombre! Yo te quero mostrar como tiengo cohones de las guardiãs rojas!” (ANDRADE, 2001, p. 96). Novamente a figura de Cristo está completamente relacionada a imagens de violência e guerra, assim como na foto da Valquíria. Isso é sugerido pela caracterização, pelas armas e pela presença da Mme. Jesus, uma espécie de guarda costas. Na cena V começa o julgamento, inclusive com a participação alegórica da Camarada Verdade. Nas próximas cenas Cristo é julgado e condenado por todas as acusações. A desconstrução da divindade de sua figura é feita em falas como:

O Tigre (*a Cristo*): Você é Deus?

Cristo: Dizem...

O Tigre: O senhor é acusado de ser um elemento insuflador de todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar dizem GOT MIT UNS! Os franceses DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses GOD SAVE THE KING! (ANDRADE, 2001, p.97).



*A vida de Brian* é um filme realizado em 1979 na Inglaterra pela produtora Monty Python, com direção de Terry Jones, um dos membros do grupo. O filme retrata a história de Brian, desde o nascimento até a morte. Brian nasce na Judéia, num estábulo. Ao nascer é confundido com o messias pelos três reis magos, que adentram o espaço, entregam os presentes e louvam a criança errada. A cena dos reis magos sugere todo o enredo do filme. *A vida de Brian* é um produto que vai contra sua própria concepção, é um cinema que vai contra aquilo que o gera. Para sê-lo, os Monty Python se apropriam de um dos símbolos mais fortes e influentes do imaginário judaico-cristão: Cristo. Em nenhum momento Cristo é negado, pois Brian é paródia de Cristo e coexiste com ele, estabelecendo uma relação dual entre universo oficial e extraoficial, sendo esse último marcado pelo riso. A intenção de Brian jamais foi a de ser salvador da humanidade, afinal, ele nada mais é do que um indivíduo comum e se torna líder e Messias por conta de uma série de mal entendidos, que toma grandes proporções e culmina em sua morte.

O próprio trailer do filme começa com os três reis magos chegando à manjedoura com seus presentes, guiados pela estrela cadente, ao som de uma música de fundo grandiosa, enquanto o narrador diz que “Todos conhecem a gloriosa história do menino Nazaré; esta não é esta história”. O fim da narrativa é: “Ele não era o Messias; era um menino muito levado” (PITALUGA, 2006, p.81).

A dessacralização de Cristo acontece desde a primeira cena do filme. A mãe de Brian, completamente caricata, é encenada por um homem (travestimento), ser grotesco em todos os âmbitos, desde indumentária até construção do personagem propriamente dito. O que a caracteriza é a imoralidade, sexualidade vulgar e caricatural, ignorância, simploriedade e interesse material, traços que contribuem para seu rebaixamento. Em todas as cenas em que é representada, a mãe de Brian veste uma espécie de túnica preta. Num primeiro momento a cor pode ser relacionada ao luto pela morte do marido, porém, no decorrer do filme a mãe revela que o pai de Brian é um centurião romano, e é sugerido que ela, na verdade, é uma prostituta; o luto é fictício, assim como a ancestralidade judia de Brian. A estatura reduzida do personagem sugere a sua posição baixa no contexto do filme, assim como seus comentários, maneira de andar e falar, e atitudes diante de algumas situações.

Após a cena dos reis magos, o filme dá um salto temporal. Esse salto é marcado por uma animação cantada que contextualiza a vida de Brian no período e serve também



como genérico do filme. A música possui melodia grandiosa, epopéica, e a letra, contrariando a melodia, descreve o desenvolvimento de um indivíduo completamente comum, que nasce, cresce, vira adolescente, tem espinhas, come, bebe, tem desejo sexual, etc. As imagens que acompanham essa música são animações ambíguas, pois, ao mesmo tempo em que são grandiosas ou sagradas, são baixas e profanas. Isso é marcado por diversos símbolos; o maior deles está no final da música, quando um caule sai do chão e sobe até os céus e se abre em flor da qual sai um anjo celeste que é queimado pelo sol e cai novamente na terra. O caule, em particular por seu formato cilíndrico e alongado, equivalente a representações fâlicas, e a flor, “símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 437), isto é, tomada como receptáculo do elemento masculino, são alegorias dos órgãos sexuais; o anjo remete a Ícaro, personagem mitológico, alusão à tradição pagã que permeia o filme. A queda do anjo também sugere o movimento de “alto” para “baixo”.

As cenas construídas a partir de então mostram Brian adulto, porém ingênuo e infantil. Aos 33 anos, após uma série de mal entendidos, Brian passa a ser perseguido pela guarda romana e durante a fuga acaba confundido com o messias por uma multidão, que o segue implacável; seu fim é uma crucificação completamente estapafúrdia, resultante de uma série de equívocos. Percebe-se que qualquer acontecimento social é visto pelo povo como mero entretenimento: discursos messiânicos, apedrejamentos, discursos políticos, crucificações, matanças no Coliseu, reuniões revolucionárias – nada é encarado com seriedade, tudo faz parte de uma necessidade hedonista da multidão.

Por ocasião de um apedrejamento, uma mulher chama a atenção de Brian. Ela é membro de um grupo revolucionário e o interesse dele por ela o faz aproximar-se do partido. Para ser aceito, Brian recebe uma missão, que sem querer cumpre grandiosamente. Ao pichar o palácio romano, os guardas se aproximam de Brian e corrigem seu latim; como castigo, obrigam-no a escrever a frase corretamente cem vezes, o que ele executa por medo dos guardas, mas acaba pichando todo o palácio. A “ousadia” não intencionada do personagem resulta em sua perseguição pelo império romano. A sequência do apedrejamento e da pichação no palácio de Pilatos é reveladora da visão anárquica e do estilo *non sense* dos Monty Python.

As ações do filme vão acontecendo involuntariamente, ao acaso, sem interferência intencional de qualquer indivíduo. Brian participa de uma “ação



terrorista”, termina preso pela guarda romana e condenado por um Pilatos de sexualidade ambígua e com problemas de dicção, mas consegue fugir do palácio e é perseguido pelos guardas. Durante essa perseguição ocorrem diversos acontecimentos extraordinários, até mesmo ser raptado por uma nave espacial, cena que configura um exemplo de paródia do gênero ficção científica. A nave espacial salva Brian de uma queda, sai do planeta, sofre perseguição, é atingida por outra nave e retorna ao espaço original. Essa sequência quebra a linearidade epopéica do filme e ironiza os ares futuristas, moda nas produções cinematográficas do fim da década de 1970.

Para despistar os centuriões, Brian se faz passar por profeta e seu discurso é completamente atrapalhado e incoerente. Quando os centuriões se vão, ele simplesmente para de falar e sai do posto, o que incita a curiosidade do povo, que entende sua ação como sagrada; a multidão passa a segui-lo e tudo o que faz passa a ser visto como mistério ou milagre. Ele tenta de todas as formas se desvencilhar da multidão, sem nenhum sucesso.

Brian não consegue fugir dos centuriões por muito tempo. É capturado e condenado à crucificação. Por diversas vezes tem chances de ser salvo – pela mãe, pela multidão, pelos membros do partido e por si mesmo –, porém ninguém age e o filme termina com uma música de mensagem moralizante e positiva. Trata-se de uma forma de distorção da própria linguagem cinematográfica, pois é a sátira aos *happy end* moralizantes, característicos do cinema hollywoodiano. Depois da crucificação sem sentido, um companheiro (também crucificado) ajuda Brian a ver o lado bom da vida com uma música alegre que recomenda ver o “*bright side of life*” (o lado iluminado/positivo da vida); durante a música o “crucificado cantante” fala diretamente com o público, reforçando o caráter metalinguístico do filme. E não apenas em seu final, pois já na advertência sobre a criminalidade da pirataria há uma amostra das intenções dos Monty Python, pois ela aparece escrita em línguas pouco comuns aos ocidentais como árabe, chinês e japonês, uma forma de escancarar a ineficiência da advertência, ignorada pelo público.

### Considerações finais

Ambas as obras analisadas configuram-se como vozes dissonantes em relação ao discurso judaico-cristão. A figura de Cristo, ao sofrer processos de dessacralização por



meio da paródia, reveste-se de novos significados, merecendo destaque a desconstrução do heroísmo projetado sobre seu sacrifício pela supressão dos pecados da humanidade, afinal, a peça de Oswald o transforma em articulador das relações de exploração típicas do modo de produção capitalista e da sociedade burguesa, ao passo que o filme atribui a uma mera casualidade o fato de Brian, sempre confundido com Cristo, tornar-se o messias aos olhos do povo. A condenação de Cristo na peça aponta para uma revisão de valores como “bem comum”, “bondade” e “sacrifício”; este último conceito também sofre um completo rebaixamento no filme dado que Brian não deseja, de modo algum, sacrificar-se por algo ou alguém, pois sequer tem um ideal concreto por que lutar.

Apesar das semelhanças, em *A vida de Brian*, Cristo, diversos episódios e personagens bíblicos e situações históricas são parodiados com a intenção de rebaixamento, porém, ao contrário da peça, não existe a constituição de novos símbolos. Se o rebaixamento em Oswald é parte do processo de formação de uma nova realidade, no filme da Monty Python o objetivo é provocar um esvaziamento, forma de denúncia encontrada pelos produtores para fazer pensar acerca de como símbolos são criados e como essas criações podem ser manipuladoras.

De todo modo, o que queremos evidenciar em *O homem e o cavalo* e *A vida de Brian* é a invasão da esfera do sagrado pelo profano e a carnavalização de valores e conceitos, poderíamos dizer mesmo de uma dada cosmovisão. Mas tal como compreende Bakhtin, não se trata apenas de uma pulsão destruidora, mas também renovadora; à medida que o principal ícone do cristianismo passa pelo processo de dessacralização, não é possível mais ignorar novas perspectivas de avaliação das relações sociais. Outras faces da sociedade são apresentadas: de um lado, a desigualdade promovida pela sociedade industrial é duramente denunciada e rechaçada por Oswald na década de 1930; por outro lado, o filme ataca a sociedade de consumo e as representações simbólicas de poder e controle, mas em particular lança luz sobre a criação de figuras heróicas como processo meramente discursivo. Apesar de representarem contextos históricos diversos, acreditamos que as obras são respostas a uma necessidade de contestação, por isso ambas tomam o mesmo símbolo, contra o qual se opõem: a tradição judaico-cristã.

Ao assumirem feições metalinguísticas, as criações de Oswald e dos Monty Python reforçam a vocação da arte moderna e modernista: fazer do dobrar-se sobre os procedimentos de criação uma atitude crítica necessária e inevitável. O diálogo com a



tradição, dessa perspectiva, se mostra um caminho bastante profícuo, em particular quando a intertextualidade ocorre por meio da paródia. Tanto o filme quanto a peça assumem-se como discursos de renovação diante da tradição, esta última materializada na figura de Cristo em ambas as criações.

---

**Abstract:** The presence of Judeo-Christian tradition elements are visible in different artistic manifestations, periods and cultures. Among these manifestations, there is the dramatic text *O homem e o cavalo*, written by the Brazilian, Oswald de Andrade, and the movie *Life of Brian*, by the British group, Monty Python, both produced in contexts measured by the dominant culture impugment: the first one, written in 1934, contemplate the period of industrialization and urbanization in the beginning of the 20th century, and the consequent intensification of capitalist production relations. The film is introduced in the derivative context of counterculture, present into 1960', that questioned values, principles and ways of act, typical of the consumer society. In this paper, we approximate both artistic creations that, in spite of they represent different languages (dramatic literature and cinema), and they have been produced in different periods, these artistic creations have in common the fact of have choosen the same Christ's figure, as an axis which organize an intense parodical rewriting of the biblical saga, in order to provoke an reflection about the societies and their periods.

**Keywords:** Dramatic literature. Cinema. Parodic desecration.

---

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 2001.

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. Contracultura através dos tempos – do mito de Prometeu a cultura digital (Resenha). In: *Revista Comunicação & Inovação*. São Caetano do Sul, v. 9, n. 17, p. 66-67. jul.-dez. 2008. Disponível em <[http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista\\_comunicacao\\_inovacao/article/viewFile/710/558](http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/viewFile/710/558)>. Acesso em 22 jun. 2010.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BAKHTIN, Mickhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, forma, figuras, cores, números*. 10. ed. Coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.



GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MAGALDI, Sábado. A mola propulsora da utopia. In: ANDRADE, Oswald. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 2001.

PITALUGA, Flávia. Monty Python e a Inversão do Platonismo. In: *Revista Galáxia*, nº 11, 2006. Disponível em <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/viewArticle/3300>>. Acesso em 22 jun. 2010.

### **Filmografia**

A VIDA DE BRIAN – Monty Python. Direção: Terry Jones. Produção Monty Python. Distribuição Sony Pictures. Reino Unido, 1979. 1 DVD. 94 min. son.

**Recebido para avaliação em 29/06/2010**  
**Aceito para publicação em 29/09/2010**