

Body politic: o medievalismo queer de O Corpo de Afonso, de João Pedro Rodrigues

Paulo Alexandre Pereira
Universidade de Aveiro

On parle de picturalité, de mise en scène, mais l'incarnation c'est plus important: la chair, le corps.
(Rodrigues 2016: 58)

I film bodies, I film physicality. [...] The question of how to film an actor is basically the question of how to film a body.
(cit. em Hudák 2020: s. p.)

HABEAS CORPUS (OU DE COMO DAR CORPO AO REI)

No texto de apresentação da curta-metragem *O Corpo de Afonso* (2013), João Pedro Rodrigues recupera, elegendo-as sintomaticamente como epígrafe, as palavras tornadas célebres de Maxwell Scott, em *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), de John Ford: “When the legend becomes fact, print the legend”. Ao legitimar a precedência da fabricação mitológica sobre a força instituinte do facto, o realizador mais não faz do que referendar a certeza, hoje indisputada entre os historiadores, de que o escrutínio da vida e da época dos *representative men* do passado não pode deixar de adentrar-se nessa densa *selva selvaggia* simbólico-imaginária e mitopoética que o tempo faz emergir em torno desse panteão de santos e heróis. Repetidamente formulada

pelos inúmeros cronistas e biógrafos que se têm acercado da figura de Afonso Henriques, essa consciência de que, no que diz respeito ao Pai Fundador da nacionalidade, a história do homem constantemente se imbrica e se confunde com a história do mito é, por exemplo, formulada por José Mattoso, um dos mais notáveis estudiosos do seu reinado. Num ensaio sugestivamente intitulado “As três faces de Afonso Henriques”, Mattoso admite, de partida, a “dificuldade de distinguir a História da Epopeia”, advertindo que “o mito [se] insinua constantemente nas comemorações de factos gloriosos do passado e seduz poderosamente as comissões encarregadas de as promoverem. Reveste-se, então, das cores sedutoras da «busca da identidade nacional»” (Mattoso 2014: 456).

Estas palavras de prevenção bem poderiam ter sido enunciadas tendo em mente o realizador de *O Corpo de Afonso*, não fosse ele analista penetrante das luso-mitologias. Com origem numa encomenda da Fundação Guimarães 2012-Capital Europeia da Cultura, o filme de João Pedro Rodrigues integra uma série de curtas-metragens que, nas palavras de João Lopes, programador para a área do cinema e audiovisual, se destinavam a documentar uma “frondosa certeza: a de que a herança histórica da cidade se expõe e reinventa na dinâmica do presente” (*O Corpo de Afonso*). Esta licença declarada para reinventar, à luz da “dinâmica do presente”, a herança histórica —exonerando o realizador de qualquer encargo apologetico ou dever de fidelidade historiográfica— poderá ajudar a explicar a indigitação —singular e até mesmo inesperada— de um cineasta como João Pedro Rodrigues para visitar, sob pretexto comemorativo, um dos mitos fundadores da portugalidade. A singularidade da escolha, pouco condizente com o timorato decoro institucional que, por regra, acompanha semelhantes rituais comemorativos oficiais, não terá decerto escapado a quem viesse a acompanhar a pessoalíssima filmografia do realizador que, designadamente nas três longas-metragens que até à data realizara —*O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) e *Morrer como um Homem* (2009)— tinha já, com polémico desassombro, tornado inequívoco o protagonismo que, no seu cinema excêntrico no panorama nacional, assumiam as políticas

do desejo masculino (homo)erótico e as “novas negociações das subjectividades ligadas às identidades sexuais e de género” (Ferreira 2014: 99). Inscrito por alguma crítica na linhagem do *New Queer Cinema*, sobretudo pelo destaque que nele ocupa o corpo biopolítico e a dissecação, de frequentes contornos abjecionistas, do desejo dissidente ou desviante, é, na verdade, incontestável que “la atención sobre el cuerpo, sus dolores y afecciones a través de historias con personajes extremos, fuera de definiciones precisas en términos de género, sexo, edad y condición social caracteriza al cine de João Pedro Rodrigues” (Sedeño Valdellós 2016: 278). Povoado de personagens trânsfugas e liminares, que existem à margem do mundo ou em conflito aberto com ele, dir-se-ia do cinema de João Pedro Rodrigues ser, à partida, pouco apetente para a exumação do património histórico português, designadamente da nostálgica nacional-mitologia que, em resultado de um multissecular investimento imaginário, se foi consolidando em torno da personagem medieval de Afonso Henriques. *O Corpo de Afonso* impõe, não obstante, a retificação deste diagnóstico apressado.

Ressalve-se, de passagem, que, não sendo esta, na cinematografia de João Pedro Rodrigues, a primeira incursão —ainda que oblíqua, é certo— por sendas do *movie medievalism* (Bildhauer 2016: 46), *O Corpo de Afonso* não será igualmente a última. Com efeito, em 2012, na curta-metragem *Manhã de Santo António*, “uma juventude biopoliticamente zombificada” (Ferreira 2014: 118) reencarna, em deriva profana, hedonista e escatológica, a memória antoniana, no decurso do *the day after* das festividades em honra do seu patrono de Lisboa. Em *O Ornitólogo* (2016), verdadeiro *Bildungsroman queer* de Fernando —um santo António *in progress*—, a transgressiva ressignificação homoerótica do arquétipo cristão do relato de santidade demonstra que, na filmografia do realizador, como bem assinalou Luc Chessel, “la veine pornographique rejoint une veine hagiographique” (2016: 211). O ascendente estético da Idade Média e, em especial, da iconografia antoniana na poética criativa do realizador é pelo próprio justificado em termos que aqui me parece oportuno recuperar:

Il y a quelque chose, chez les Franciscains, qui me passionne. Ce côté ascétique, sûrement. L'abandon de tout, aller vers la pauvreté, le dépouillement. Cet amour est né de la première fois que je suis allé à Assise, devant les fresques de Giotto sur Saint François. C'était bien avant le tremblement de terre, j'avais 16 ans, j'apprenais l'italien. J'aimais cette peinture très simple. À cette époque, j'aimais beaucoup le Moyen-Âge. Maintenant, je vois aussi la beauté du baroque, mais, à ce moment-là, ça ne me touchait pas du tout. [...] Mais ce côté sombre solitaire et ermite des Franciscains est toujours en moi. J'ai un peu déplacé cet amour vers saint Antoine, mais je ne savais pas du tout qu'il allait prendre cette place (Rodrigues 2016: 175).

Subscrito pelo próprio realizador, o texto de apresentação de *O Corpo de Afonso* a que já antes aludi —e que, aliás, o genérico que abre a curta-metragem irá parcialmente reproduzir— consigna, desde logo, a intenção de privilegiar a abordagem da personagem régia a partir da mobilização irónica do abundante folclore lendário a que deu origem —e que fez, nas suas palavras, descer “uma névoa de misticismo e incerteza sobre a real figura” (Rodrigues 2013)— num claro distanciamento do realismo verista de pretensões arqueológicas que caracteriza a gramática narrativa do cinema histórico clássico. Com efeito, ao invés de optar por uma inscrição cronotópica restritivamente medieval da figura do monarca, o texto apresenta-se como súmula da mitobiografia de Afonso Henriques, recapitulando alguns dos marcos miliários da sua irradiante posteridade: a trasladação do corpo, ordenada, em 1520, por D. Manuel, para o imponente túmulo de Santa Cruz de Coimbra; a abertura do sarcófago, três séculos mais tarde, por D. Miguel; o postal ilustrado de 1930, em que D. Afonso Henriques exhibe a face seráfica de Salazar; por fim, a abertura (gorada) do túmulo, em 2006, que teria permitido reconstituir o perfil biológico e dar um rosto ao rei. Acentuando a persistência trans-histórica da memória rediviva do rei, expressa nestes sucessivos atos de reencarnação, João Pedro Rodrigues argumenta ser o cinema “o meio ideal para tentar encontrar um corpo para o mito fundador da nacionalidade, o corpo de D. Afonso Henriques, logrando, talvez, revelar o que à Ciência não é permitido e que a História não consegue

deslindar” (Rodrigues 2013). Contrariando a indeterminação iconográfica de um rei sem rosto e sem corpo, a curta-metragem assume-se como ensaio cinematográfico de corporificação (*embodiment*), dando a ver aquilo que à antropologia e arqueologia forenses fora sonegado: o corpo de Afonso. Estabelecendo uma distinção operatória entre corporeidade (*corporeality*) e corporificação (*embodiment*), nota A. Longoria que “while corporeality and embodiment are sometimes used interchangeably, embodiment may refer to intentional, physical manifestations of identities. Corporeality, in turn, is more concerned with the ways bodies are and exist within the world, including changes to bodies over time, or physical differences among bodies within a space” (2022: 128).

Neste reconhecimento da densa semiologia depositada no corpo político do rei, a curta-metragem de João Pedro Rodrigues é reconduzível a uma tradição que não foi estranha à Idade Média. Na verdade, “in the Middle Ages the physical body was a productive metaphor for social, political, religious, and cosmic order. Both the medieval church and state turned to the physical body to legitimate political and cultural power” (Pincikowski 2010: 1452). Num processo de *transfer* figurativo examinado com detalhe por Ernst H. Kantorowicz em *The King’s Two Bodies* (1957), a conceção paulina dos dois corpos de Cristo foi instrumentalmente chamada a substanciar a doutrina política medieval dos dois corpos do rei. Ao corpo natural do homem, corruptível e sujeito à degenerescência, opõe-se o corpo eterno e imutável do soberano. Como explica Mark Neocleous,

[e]mbodied in the king, the perpetual nature of sovereignty had to allow the royal *dignitas* to survive the physical person of its bearer; it is this that the doctrine of the king’s two bodies enables, and that is captured in the phrases “the king never dies” and “the king is dead, long live the King” (2001: 29).

Em paralelo, a metáfora do reino como corpo político (*body politic*), colocada em voga a partir da sua primeira aparição, em meados do século XII, no *Policraticus* de John of Salisbury, reemerge

assiduamente, tanto em textos doutrinários, como em obras de ficção, na qualidade de tropo justificativo da “importance of medieval *ordo* to the wellbeing of society” (Pincikowski 2010: 1452). Ora, é justamente este coincidente uso argumentativo do corpo do rei como signo político que permite, numa homologia insuspeitada entre tempos históricos, coligar a teoria política medieval sobre o exercício do *ministerium regis* e o medievalismo *queer* hipercontemporâneo de *O Corpo de Afonso*.

Refletindo sobre o paradoxal estatuto fenomenológico do corpo no cinema, sustenta Steven Shaviro,

The cinematic apparatus is a new mode of embodiment; it is a technology for containing and controlling bodies, but also for affirming, perpetuating, and multiplying them, by grasping them in the terrible, uncanny immediacy of their images. The cinematic body is then neither phenomenologically given nor fantasmatically constructed. It stands at the limits of both of these categories, and it undoes them. This body is a necessary condition and support of the cinematic process: it makes that process possible, but also continually interrupts it, unlacing its sutures and swallowing up its meanings. Film theory should be less a theory of fantasy (psychoanalytic or otherwise) than a theory of the affects and transformations of bodies (1993: 256-257).

É de presumir que João Pedro Rodrigues, que infatigavelmente tem sublinhado a importância indeclinável de que, no seu cinema, se reveste a fisicalidade dos atores e o *homoerotic gaze* (Schuckmann 1998) que dessa se alimenta, não deixasse, também ele, de argumentar em favor de uma teoria fílmica dos afetos e transformações dos corpos. *O Corpo de Afonso* pode justamente considerar-se dela exemplar.

O CORPO DE AFONSO: ENTRE SOMÁTICA E SEMIÓTICA

Adotando a sintaxe serial de um *casting* —que funciona, na curta-metragem, como *arrière-fable* e matéria de ficção, mas que foi realmente conduzido na Galiza pela equipa de produção do filme—, n’ *O Corpo de Afonso* desfilam perante a câmara os corpos recortados

sobre a tela neutra do *chroma key* de sucessivos homens galegos, quase todos jovens *bodybuilders*, que, cumprindo as instruções do realizador que permanece fora-de-campo, gradualmente se desnudam. Desconcertante e, pelo menos num primeiro momento, enigmático, o desfile *en abyme* de corpos masculinos adquire inesperado sentido à luz do *Leitmotiv* medieval da *quête*: trata-se, como mais tarde o espetador intui, de uma audição destinada a encontrar um corpo para Afonso ou, mais rigorosamente, descobrir um ator que possa, no século XXI, ser seu *Ersatz* num filme a vir. É precisamente essa ontologia em aberto de um rei sem corpo que explica que, no título da curta-metragem, o nome próprio do protagonista histórico seja expropriado do seu título régio, numa óbvia “desconstrucción del cuerpo heróico” (Masotta 2013: s. p.), sugerindo, portanto, que todos e qualquer um dos homens anónimos em cena poderiam potencialmente vir a ser a sua reencarnação contemporânea.

Ao contrário da demanda medieval de tipo cavaleiresco, desencadeada por um móbil espiritual que culmina com a visão beatífica do santo vaso, neste *making of* de um filme profano, o *bathos* priva a busca de toda a dignidade sacral. Em entrevista a Antoine Barraud, João Pedro Rodrigues detém-se nas razões que o levaram a optar por entrevistar culturistas galegos:

Je suis allé en Galice pour une raison, et j'ai aussi choisi des *bodybuilders* pour une raison. Dans la légende, ce roi était un homme très grand et très fort, qui pouvait soulever une épée énorme. C'est une mythologie qui a été reprise par le régime fasciste du Portugal. Il y a, dans le film, cette image de Salazar qui voulait faire croire, d'une certaine façon, qu'il constituait la réincarnation de ce premier roi qui avait fondé le pays et sauvé le Portugal. [...]

C'est la raison pour laquelle ça faisait sens. En Galice, ils ne parlent pas vraiment espagnol ou portugais. C'est le galicien, cette langue est ce qui se rapproche le plus de celle que l'on parlait à l'époque du roi, le galaïco-portugais. Le film a été commandé par Guimarães, capitale de la culture. Guimarães est le berceau du Portugal il y a un côté assez provocateur de ma part à dire que, finalement, le premier roi du Portugal était un Espagnol. Je me suis un peu amusé. Mais j'ai été surpris

que le film ne choque personne. Maintenant, plus rien ne choque, c'est très bizarre (Rodrigues 2016: 142-143).

Esclarecedoras a vários títulos, estas palavras do realizador merecem que a elas concedamos mais demorada atenção. A robustez esculpida dos aspirantes a atores é nelas apresentada como glosa contemporânea da imponência física do primeiro rei português, que João Pedro Rodrigues, em provocatório anacronismo, qualifica como “espanhol”. Ora, desde os primeiros testemunhos que sobre ele se conservaram, o monarca surge hiperbolicamente retratado como colossal gigante. Como informa José Mattoso, logo nos *Annales domni Alfonsi portugallensium regis*, redigidos por um cónego regente de Santa Cruz de Coimbra por volta de 1185-1195, acumulava-se já

[...] uma impressionante quantidade de epítetos com que define as dimensões heróicas do nosso primeiro rei: “gigante”, “leão rugidor”, “varão ínclito”, “valoroso nas armas”, “erudito na palavra”, “prudentíssimo nas obras”, “de engenho perspicaz”, “belo de corpo”, “desejável ao olhar”, “profundamente fiel à religião católica” (*totus in fide catholicus*), “benévolo e devoto para com os ministros do culto”. Todas estas qualidades tornaram-no merecedor de ser escolhido por Deus para dilatar as fronteiras cristãs e de ser constantemente ajudado pela clemência divina para levar a bom termo as suas empresas (2014: 461).

Cúmplice de um retrato retoricamente moldado segundo a *effictio* dos reis veterotestamentários, no qual o heroísmo marcial é tornado inseparável da sua missão providencialista, a excepcional desmesura do corpo do primeiro monarca que, desde os testemunhos undecentistas à cronística régia tardo-medieval, lhe será associada não deixará de se converter em *topos* obrigatório da imaginação coletiva fixada em torno da figura do Fundador, porquanto, como acrescenta ainda Mattoso,

[o] fundador do Reino [...] não podia deixar de ser um verdadeiro gigante, e a sua carne de permanecer incorrupta... O seu corpo tinha

de representar a sua grandeza, como construtor de um reino protegido por Deus para dar glória ao seu nome. A sua estatura não podia ser a de um homem vulgar (2006: 271).

Que, por outro lado, esta corpulência, mais simbólica do que real, do monarca português tenha sido estrategicamente transferida para Salazar num famoso postal ilustrado em circulação no tempo do Estado Novo, no qual a cabeça do ditador surge acoplada ao corpo da célebre estátua vimaranense do rei fundador criada por Soares dos Reis, não é surpreendente. Não o é também que João Pedro Rodrigues tenha escolhido recuperar o extravagante postal na sua curta-metragem, por ser perfeitamente consonante com o exercício de ironia meta-histórica que aí se desenvolve. Sabe-se que os atributos do *Übermensch* fascista —saúde, vigor, virilidade— e, por maioria de razão, do líder da comunidade, eram consideradas metonimicamente representativas das virtudes gerais da nação. Por outro lado, a coincidência figural sugerida pelo postal entre o rei fundador e o ditador “procura produzir esse efeito quase mágico de elidir o tempo, de fazer com que passado e presente se fundam naquilo que deve surgir como essencial: uma identidade perene associada a uma alma nacional, que mesmo estando adormecida pode sempre renascer, nomeadamente por acção de homens singulares em quem a nação se corporiza, como são Afonso Henriques e Salazar” (Cunha 1996: 454).

Num aceno discreto, mas provocatório, às atávicas rivalidades entre os dois povos ibéricos, João Pedro Rodrigues admite, ainda, a ironia premeditada de ter escolhido homens galegos para protagonizar a sua curta-metragem. É certo que, em aparência, o uso da língua galega poderia ser explicado em função de uma preocupação de realismo idiomático, considerando ser essa a que maior proximidade conserva com o romance galego-português em que verosimilmente se exprimiria o primeiro rei. Valerá a pena notar, contudo, que, num filme em que tão despudoradamente se assume o projeto de revisão anacrónica da memória de Afonso Henriques, este escrúpulo linguístico —de que, aliás, encontraremos nova evidência em *Ornitólogo*— não deixa de suscitar perplexidade, autorizando-nos a

suspeitar que, a coberto do que se poderia tomar por pura intenção naturalista, o uso do galego é mais uma das estratégias da concertada gramática de estranhamento histórico dinamizadas no filme. Mais relevante é, sem dúvida, a flagrante ironia de, numa curta-metragem realizada por encomenda, no âmbito de comemorações oficiais ligadas a Guimarães, *locus sanctus* e berço simbólico do potentado portugalense, João Pedro Rodrigues ter optado por lembrar, *tongue-in-cheek*, o dúbio sincretismo luso-espanhol em que se encontra enredado o dealbar da nacionalidade, instabilizando, pelo recurso ao galego, o dogma inviolável das origens pátrias e a pureza da sua identidade. Essa imagologia autoirónica emerge, de forma ainda mais explícita, no chiste galego, em forma de provérbio, que se reproduz como epígrafe, logo na abertura do filme: “Dunha puta e um viguês, naceu o primeiro português”.

O *casting* que se desenrola em *O Corpo de Afonso* oscilará, assim, entre o teatro escopofílico dos corpos hipervirilizados sob escrutínio —que, mesmo se morfologicamente dominantes no conjunto, nem por isso excluem outros de compleição menos possante—, as injunções monocórdicas do realizador que formula pedidos (“Podes-te despir”) ou lança perguntas, e a récita inexpressiva e maquinal dos candidatos a atores, a quem se pede que leiam excertos de textos antigos alusivos ao monarca português. Nesta crestomatia afonsina, incluem-se fontes respigadas em autores de épocas muito diversas: o célebre episódio do bispo negro e da exibição das cicatrizes do rei, presente na segunda redação da *Crónica Geral de Espanha de 1344*; passos selecionados da *Crónica d’El-Rei D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão, nos quais se relata a vitória do rei português na batalha de Ourique sobre os cinco reis mouros (capítulo XVII); testemunhos posteriores de Frei Timóteo dos Mártires, sobre a abertura do seu túmulo ordenada por D. Manuel, em 1520, ou de D. Nicolau de Santa Maria, acerca do célebre vaticínio formulado por D. Sebastião de que a espada de Afonso Henriques lhe serviria ainda para derrotar os mouros na sua jornada de África.

Lidos numa espécie de *recto-tono* que parece pedido de empréstimo aos modelos bressonianos —de que, aliás, os atores não

profissionais de *O Corpo de Afonso* parecem legítimos descendentes—, os textos antigos, cuja *patine* a dicção galega se julgaria ajudar a preservar, veem, contudo, a sua *grauitas* historiográfica colocada sob suspeita pelo *ethos* dúbio dos declamadores. Com efeito, a leitura a solo dá gradualmente lugar à sobreposição multiloquial de várias vozes, tornando-as, desse modo, indistintas e permutáveis. Este coro jogralesco é, em simultâneo, pontuado pela intrusão anacrónica de imagens contemporâneas projetadas em fundo, alternando, numa espécie de cartografia evocativa, os lugares de memória afon-sinos —Guimarães, Ourique, Coimbra—, filmados no presente e em registo de dissonante modernidade. O jogo de refração paródica entre o que se lê e o que se dá a ver atingirá máxima expressão nas cenas em que, cumprindo orientações do realizador, os potenciais atores leem em voz alta descrições da espada de Afonso Henriques, ao mesmo tempo que empunham, em mimese irónica, uma sua réplica. Consubstanciação da glória guerreira e da proeza marcial, tropo de virilidade, a espada é, nas mãos dos culturistas inábeis que a manuseiam num tempo que já não lhe pertence, uma espécie de *ready-made* melancolicamente descontextualizado. Parece-me tentador reconhecer, na ginástica bélica artificial destes *bodybuilders*, que oferecem à nação nascente o dom do seu corpo, bem como no hipercromatismo dos planos que devolvem a sua pose coreografada, um *clin d'œil* à estética *kitsch* —e *queer*— das fotografias pintadas de Pierre et Gilles.

Note-se, aliás, que a congenialidade entre *queerness* —entendida duplamente como estética e como ideologia— e medievalismo tem sido assiduamente salientada. Em palavras que bem poderiam ter sido formuladas a propósito de *O Corpo de Afonso*, Tison Pugh justifica essa natural conformidade, argumentando que “[...] much medievalism solicits transtemporal play with gender and sexuality, as the Middle Ages offers a playground in which one can reimagine the meaning of past and present constructions of desire” (2016: 211). No mesmo sentido, mas referindo-se especificamente às declinações do medievalismo no cinema, Bettina Bildhauer destaca, entre outras recorrências temáticas e conceptuais do cinemedievalismo,

justamente a sua *queerness* (2016: 53). Como assinalou já Fernando Curopos (2021: 228-229), a curta-metragem de João Pedro Rodrigues não deixará de mobilizar ingredientes tópicos e formais dessa gramática *queer*, nela se inscrevendo a memória transcontextualizada de géneros cinematográficos clássicos, de orientação fortemente patriarcal e heteronormativa, como o *sword-and-sandal* americano ou o *peplum* italiano, cujo protagonista —o *forzutto*, nas suas variantes de gladiador, hércoles ou lutador— constitui a personificação do modelo da “musclebound masculinity in heroic action in the distant prehistorical, pre industrialized past” (Günsberg 2005: 97). Acentuando a natureza conservadora e a orientação marcadamente homosocial do género, Michael G. Cornelius refere que “in the sword and sandal movie, the revealed male form is habitually presented on screen alone, continually exposed, and put on display for an audience [...] composed of men” (2011a: 6). Cedo cooptado pelo público masculino homossexual, atraído pelo teatro heteroperformativo dos *straight guys for gay eyes* oferecido pelo *sword and sandal movie*, a *queerização* do género explica-se precisamente em função dessa “pulsion scopique” (Curopos 2021: 228) que é dele inseparável e que se satisfaz no deleite voyeurista de contemplação de uma masculinidade hiperbolizada. Em ironia involuntária, é justamente essa intransigente heteroperformatividade dos protagonistas do *peplum* que convida à resignificação homoerótica do género, até porque “male-on-male homogendered gazing suggests, on its surface, male homosexuality, the active act of one male desiring another physically. Indeed, the very action of one male objectifying another through the gaze may be rendered into a homosexual act” (Cornelius 2011b: 161).

A modulação paródica de géneros clássicos do cinema, dos mais prestigiados aos mais populares, manobra desconstrutiva muito assídua na filmografia de João Pedro Rodrigues, presente-se também no modo como *O Corpo de Afonso* “récupère tout um imaginaire érotico-pornographique *gay* pour élaborer tant le scénario de son film que pour en tourner les images” (2021: 234), como bem sublinha Fernando Curopos. Na realidade, os *clichés* estéticos do

porno-gay insinuam-se na curta-metragem, quer na instrumentalização fetichista dos corpos masculinos, quer na precária densidade narrativa da fábula fílmica —que funciona como móbil de exibição física, mais do que intriga coesa—, quer ainda no recurso ao dispositivo do metacinema, presente no *casting in progress* que constitui o filme e que atesta a frequência do “self-reflexive mode” (Dyer 1994: 55) no género pornográfico. Como refere Richard Dyer,

[i]n its history [...], gay film/video porn has consistently been marked by self-reflexivity, by texts that have wanted to draw attention to themselves as porn, that is, as constructed presentations of sex. This may be at the level of narrative: films about making porn films [...]; about taking porn photographs [...]; about auditioning for porn films [...]; about being a live show performer [...]; about having sex in porn cinemas [...]. It may be at the level of cinematic *pastiche* or intertextual reference [...]. It may be a display of a star, someone known for being in porn [...]; or more specifically a film about being a porn star, showing him on the job [...] (1994: 54).

Densamente semantizados e irrecusavelmente políticos, os corpos destes avatares de Afonso, híbridos de *milites Christi* medievais e de atores porno gay, não poderiam deixar de ostentar as marcas —ou os estigmas— da sua nova historicidade, demonstrando que, conquanto “eroticism and the body politic might seem to make an uncomfortable pair, [...] the very fact that political organization can be imagined as a body leaves open the potential for erotic connotations” (Hunt 1991: 1).

“LA CHAIRE EST TRISTE”: OS *DISJECTA MEMBRA* DE AFONSO

Oscilando entre a máxima fidelidade da citação e o máximo desvio da paródia ou, por outras palavras, entre o retorno do recalcado e a amnésia histórica —é, a este respeito, revelador que quase todos os jovens inquiridos desconheçam a identidade do primeiro rei de Portugal—, *O Corpo de Afonso* estabelece com o património do passado, tanto o factualmente acreditado como o mitológico, um

diálogo deliberadamente ambíguo, intimando-o para, de seguida, o subverter pela ironia. O propósito de João Pedro Rodrigues parece, portanto, menos o de pedagogicamente revelar os *corsi-racorsi* da História do que o de exibir, pelo declínio contemporâneo do paradigma de virtude pátria encarnado por Afonso Henriques, a falácia que consiste em reduzir o passado a uma saga protagonizada por santos e heróis.

O filme procede, assim, a uma subversiva desmitologização da figura do rei, submetendo o corpo excecional do herói a um processo de anacrónica trivialização. É, sem dúvida, o que se verifica, desde logo, na substituição pós-aurática do corpo sacralizado do Fundador pelo corpo modificado dos seus émulos galegos. Mesmo sendo ambos inerentemente políticos, a semiologia que, nas versões medieval e contemporânea do corpo do rei, se torna legível é de natureza nitidamente diversa. Se o corpo de Afonso Henriques é, como acentuou Maria de Lurdes Rosa, “um lugar único de concentração e irradiação de sentidos políticos, simbólicos e religiosos” (1997: 85), palco imprescindível para o drama da sua mitificação hierofânica, o esplendor escultórico das “estátuas de carne” (Rodrigues 2016: 185) que desfilam no *casting* da curta-metragem de João Pedro Rodrigues destoa flagrantemente da humanidade ferida e do desamparo social personificados por homens. De facto, numa óvia dinâmica de desmonumentalização da figura do rei histórico, pelejador industrioso e inimigo implacável dos sarracenos, nestes seus avatares contemporâneos, a musculada hipervirilidade colide com a inesperada revelação da sua vulnerabilidade social, “desmascarando-se deste modo a masculinidade, que nada mais é que construção performativa” (Ferreira 2014: 104).

Conduzido na Galiza, uma das regiões onde mais se fizeram sentir as ondas de choque causadas pela crise financeira de 2008, o *casting* para *O Corpo de Afonso* põe inesperadamente a nu —trocadilho intencional— a fragilidade económica e social destes “Hercule sans emploi” (Chessell 2016: 210), inscrevendo no filme um subtexto sociológico —e uma dimensão testemunhal— que o próprio realizador não previra:

Cet aspect était un peu inattendu. C'est un film qui s'est fait "en le faisant". Je ne m'attendais pas à ce que tous ces hommes viennent parce qu'ils n'avaient pas de travail, parce qu'ils cherchaient un emploi. C'était vraiment au pic de la crise en Espagne —ce sont des Espagnols de Galice. Ils m'ont raconté des choses auxquelles je ne m'attendais pas, et c'est là que le film a pris cette tournure, cette direction (Rodrigues 2016: 142).

As tocantes confissões destes afonsos desvalidos, que candidamente partilham com o realizador pormenores das suas circunstâncias pessoais —como a situação de desemprego em que muitos se encontram e o forçoso *struggle for life* que os faz recorrer a trabalhos ocasionais de *strippers* ou *go-go dancers* para sobreviver—, constituem, na estudada orquestração da sua enfática masculinidade, uma verdadeira dissonância performativa. Por outro lado, filhos da crise económica, das desigualdades sociais e do desleixo das instituições políticas, constituem um contraponto social, económico e político da figura régia que representam em negativo.

O corpo íntegro do rei histórico dá, então, lugar à captação fragmentária dos seus bocados, como se subitamente decomposto em *disjecta membra*. Filmados em grande-plano, sobrepostos, em desconcertante *coincidentia oppositorum*, à estátua de Afonso Henriques, os pedaços destes *corps morcelés* (braços, ombros, peitos, costas, nádegas, todos eroticamente nivelados) instauram, como bem observou Fernando Curopos, um *contra-erotismo* (2021: 231), por meio do qual se reconfiguram as tradicionais escalas de valor das zonas erógenas.

Corporizado por Afonso Henriques e simbolicamente decantado na cena da exibição pelo monarca das suas cicatrizes perante um cardeal enviado por Roma, agregada ao célebre episódio do bispo negro, o ideal medieval de virtude bélica será, em simultâneo, objeto de deflação antiépica no filme de João Pedro Rodrigues, que dele apresentará uma muito criativa variante dessublimada.

Com efeito, nos relatos medievais que transmitiram o episódio —como a *Crónica Geral de Espanha de 1344* ou a *Crónica de Portugal de 1419*—, refere Mattoso que "o rei [se] despe e mostra, no

seu próprio corpo, as cicatrizes dos combates que sofreu pela defesa da fé. Era uma espécie de demonstração de que, apesar de não ter morrido em combate contra os inimigos da fé, merecia, como eles, as honras devidas aos mártires” (2006: 200). Como, por seu turno, nota Isabel Barros Dias, as cicatrizes representam uma espécie de “escrita paralela” que “valem aqui pela história ou pelo percurso combativo de quem as ostenta” (2005: 318-319). Se, na tradição narrativa medieval, elas aparentam o monarca a outros “heróis marcados” (Dias 2020: 88), transmutando em *corporalia et palpabilia* as suas vitórias militares e certificando a sanção divina da sua causa, na curta-metragem de João Pedro Rodrigues, o corpo lacerado dos jovens galegos constitui antes sintoma da sua dorida humanidade. De facto, os estigmas que os seus corpos ostentam (tatuagens, cicatrizes, estrias) são memória de entes queridos desaparecidos, sequelas de acidentes de viação, vestígios de acometidas apaixonadas, resultado de caprichos momentâneos de que mais tarde se arrependeram, mantras motivacionais. Na carne (triste) destes novos afonsos se encontra, deste modo, inscrita a sua história privada, também ela —como a do Afonso medieval— feita de conquistas e derrotas, certamente menos gloriosas, mas bem mais humanas.

Delas, contudo, não rezará a História —e nenhum destes apolos galegos chegará, como promete o luminoso verso iliádico que encerra o filme, ao “reino dos deuses, ao escarpado Olimpo”—.

FILMOGRAFIA

RODRIGUES, João Pedro (2013): *O Corpo de Afonso*. Fundação Cidade de Guimarães/João Figueiras.

BIBLIOGRAFIA

BILDHAUER, Bettina (2016): “Medievalism and Cinema”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 45-59.

- BOREL, Marie (2016): “Prélude”, em *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine Barraud*. Paris: Post-Éditions, pp. 7-10.
- BURGWINKLE, Bill (2006): “État Présent. Queer Theory and the Middle Ages”, em *French Studies*, 60/1: pp. 79-88.
- CHESSEL, Luc (2016): “Raccord sexuel. Les noms de João Pedro Rodrigues”, em *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine*. Paris: Post-Éditions, pp. 201-223.
- CORNELIUS, Michael G. (2011a): “Introduction. Of Muscles and Men: The Forms and Functions of the Sword and Sandal Film”, em Michael G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson/London: McFarland & Company, pp. 1-14.
- (2011b): “Beefy Guys and Brawny Dolls. He-Man, the Masters of the Universe, and Gay Clone Culture”, em Michael G. Cornelius (ed.), *Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film*. Jefferson/London: McFarland & Company, pp. 154-174.
- CUNHA, Luís (1996): “O herói no seu provir: D. Afonso Henriques entre evocação e imagem”, em *Actas do Congresso Histórico de Guimarães: Afonso Henriques e a Sua Época, vol. III*. Guimarães: Câmara Municipal, pp. 447-457.
- CUROPOS, Fernando (2021): “João Pedro Rodrigues ou comment ruser avec *O Corpo de Afonso*”, em Fernando Curopos e Maria Araújo da Silva (eds.), *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Paris: Éditions Hispaniques, pp. 225-234.
- D’ARCENS, Louise (2016): “Introduction. Medievalism: Scope and Complexity”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- DIAS, Isabel Barros (2005): “In hoc signo...”, em Dulce Carvalho, Dionísio Vila Maior, Rui de Azevedo Teixeira (eds.), *Des(a)fiando Discursos. Homenagem à Professora Maria Emília Ricardo Marques*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 315-326.
- (2020): “Corpos narrativos. Identidade e memória codificadas na carne”, em Stephanie Béreiziat-Lang, Robert Folger, e Miriam Palacios Larrosa (eds.), *Escritura somática. La materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*. Leiden/Boston: Brill, pp. 85-101.

- DYER, Richard (1994): “Idol Thoughts: Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography”, *Critical Quarterly*, 36/1: pp. 49-62.
- FERREIRA, João (2014): “Políticas do Desejo no Cinema Português”, em António Fernando Cascais e João Ferreira (eds.), *Cinema e Cultura Queer*. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta, pp. 96-105.
- FIRMINO, Teresa (2020): “O que perdeu a ciência ao proibir-se a abertura do túmulo de D. Afonso Henriques?”, *Público*, 20 de agosto, <https://www.publico.pt/2020/08/20/ciencia/noticia/perdeu-ciencia-proibir-se-abertura-tumulo-d-afonso-henriques-1928755> [Acedido 22/11/2023].
- GÜNSBERG, Maggie (2005): *Italian Cinema: Gender and Genre*. New York: Palgrave MacMillan.
- HORTA, Bruno (2016): “Não me interessa o consenso em coisa nenhuma” [entrevista com João Pedro Rodrigues], *Observador*, 19 de outubro, <https://observador.pt/especiais/nao-me-interessa-o-consenso-em-coisa-nenhuma/> [Acedido 22/11/2023].
- HUĐÁK, Tomáš (2020): “Slowly Diving from Reality Into Fantasy: A Conversation with João Pedro Rodrigues”, *Senses of Cinema*, 94, <https://www.sensesofcinema.com/2020/conversations-with-filmmakers-across-the-globe/joao-pedro-rodrigues/> [Acedido 17/07/2023].
- HUNT, Lynn (1991): “Introduction”, em Lynn Hunt (ed.), *Eroticism and the Body Politic*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, pp. 1-13.
- LONGORIA, A. (2022): “Corporeality”, em Kamden K. Strunk e Stephanie Anne Shelton (eds.), *Encyclopedia of Queer Studies in Education, vol. IV*. Leiden/Boston: Brill, pp. 128-132.
- LOPES, João: “O Corpo de Afonso”, *CinePT*, <https://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/9208/O+Corpo+de+Afonso> [Acedido 17/07/2023].
- MASOTTA, Cloe (2013): “El cuerpo del héroe, el cuerpo del actor, el cuerpo del hombre. *O corpo de Afonso*”, *Blogs&Docs*, 15 de dezembro <http://www.blogsandocs.com/?p=6081> [Acedido 21/07/2023].
- MATTOSE, José (2006): *D. Afonso Henriques*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

- (2014): “As três faces de Afonso Henriques”, em *Naquele Tempo. Ensaios de História Medieval*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 455-470.
- NEOCLEOUS, Mark (2001): “The Fate of the Body Politic”, *Radical Philosophy*, 108: pp. 29-39.
- PINCIKOWSKI, Scott (2010): “The Body”, em Albrecht Classen (ed.), *Handbook of Medieval Studies: Terms-Methods-Trends*, vol. 1. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 1450-1458.
- PUGH, Tison (2016): “Queer medievalisms: A Case Study of *Monty Python and the Holy Grail*”, em Louise d’Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 210-223.
- RODRIGUES, João Pedro (2013): “Declaração do realizador” [texto incluído no dossiê de imprensa do filme], em João Pedro Rodrigues, *O Corpo de Afonso*. Fundação Cidade de Guimarães/João Figueiras.
- (2016): *Le Jardin des Fauves. Conversations avec Antoine Barraud*. Paris: Post-éditions.
- ROSA, Maria de Lurdes (1997): “O corpo do chefe guerreiro, as chagas de Cristo e a quebra dos escudos: caminhos da mitificação de Afonso Henriques na Baixa Idade Média”, em *Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães, vol. III*. Guimarães: Câmara Municipal, pp. 85-123.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2016): “Imaginaris del cuerpo y la memoria en el cine portugués contemporáneo: reflexiones sobre el cine de Miguel Gomes y João Pedro Rodrigues”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13: pp. 267-280.
- SHAVIRO, Steven (1993): *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SCHUCKMANN, Patrick (1998): “Masculinity, the Male Spectator and the Homoerotic Gaze”, *Amerikastudien/American Studies*, 43/4: pp. 671-680.