

*O corpo maravilhoso do brigante italiano:
quando sensibilidades artísticas encarnam
fantasias populares*

TRADUÇÃO



Frey. *Brigante napoletano*. Litografia, 1831.

Vincenzo Padiglione

Professor de Antropologia Cultural da Università di Roma “Sapienza”. Coordenador museológico e curador em diversos museus da Itália. Autor, entre outros livros, de *Poetiche dal museo etnográfico: spezie morali e kit di sopravvivenza*, vol. 1. Imola: La Mandragora, 2008. vincenzo.padiglione@gmail.com

O corpo maravilhoso do *brigante* italiano: quando sensibilidades artísticas encarnam fantasias populares

The wonderful body of the Italian *brigante*: when artistic sensibilities embody popular fantasies

Vincenzo Padiglione

Tradução: Anna Pooley Odorizzi e Fabiana Assisni*
Revisão técnica da tradução: Patricia Peterle**

RESUMO

Neste ensaio me proponho a analisar o corpo do *brigante* como um artefato da cultura visual do século XIX, um produto de grande sucesso, que colocou em cena as razões do fascínio contrapostas àquelas que no mesmo período decretavam o extermínio dos *briganti*, formas de ilegalidade social bastante radicadas na Itália pré-unitária. Interessa-me colher traços impressos nas vestimentas e nas posturas da representação do *brigante*, as lógicas internas aos principais contextos culturais que inventaram e alimentaram o *brigantaggio* como fenômeno unitário, evocando a dinâmica histórica e a ressonância cultural, a mutação da cena artística, e mais recentemente as políticas locais de patrimonialização. Uma reconstrução que assume primeiramente os textos narrativos e depois as gravuras e as pinturas a óleo, como etnografias visíveis, ou seja, documentos capazes de revelar, se interrogados, pertinentes e densos contextos artísticos e populares.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia histórica; cultura visual; fascínio dos rebeldes.

ABSTRACT

In this paper I analyze the body of the *brigante* as an artifact of visual culture of the 19th century, a highly successful product that staged the reasons for fascination in contrast with those that, in the same period of time, imposed the extermination of the *briganti*, forms of social unlawfulness whose roots were rather to be found in pre-Unitarian Italy. I am interested in highlighting traces printed on *brigantes'* representation clothes and postures, internal logics of the main cultural contexts that invented and nurtured the *brigantaggio* as a Unitarian phenomenon, evoking the historical dynamics and the cultural resonance, the mutation of the artistic scene, and, more recently, local patrimonialization policies. This is a reconstruction that assumes first narrative texts then engravings and oil paintings as visible ethnographies, i.e., as documents that, when questioned, can reveal relevant and dense artistic and popular contexts.

KEYWORDS: historical anthropology; visual culture; rebel's fascination.

* Graduandas em Letras-Italiano pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsistas de iniciação científica pelo CNPq.

** Mestre e doutora em Estudos Literários Neolatinos na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora de Literatura Italiana do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e dos Programas de Pós-graduação em Literatura e em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autora, entre outras obras, de *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política*. Rio de Janeiro: Comunidade, 2011.



Brigantaggio foi um conceito utilizado para designar formas de insurgência, de rebelião e de bandidagem social que, entre o final do século XVIII e o final do século XX, ocorreram em vários locais da Itália, com particular ênfase no Centro-Sul e nas áreas fronteiriças do Norte e do Sul do Estado

da Igreja, palcos de grande ressonância. Eram formas de desvio armado que revelavam raízes e colusões dentro das comunidades e que, justamente por isso, configuravam um contrapoder local, no fundo um desacordo em relação à consolidação, cada vez maior, da ideia de nação e ao nascimento e à lenta estabilização de um poder centralizado.

Razões históricas e culturais convidam a lançar mão de uma lente de aumento que permita uma leitura do *brigantaggio* dentro de restritas áreas territoriais. Com certeza, isso não significa deixar inoperantes, em segundo plano, os processos históricos, as dinâmicas culturais de mais ampla visão, que nesse momento se tornaram cada vez mais obrigatórias.¹ Essa perspectiva da antropologia histórica parece ainda mais necessária, uma vez considerado que o *brigantaggio* não pertence apenas à esfera política, mas também, com pleno direito, à cena artística.

*O brigante faz a sua aparição na arte a partir do início do século XIX e apresenta uma difusão capilar, a ponto de se tornar um verdadeiro e próprio 'fenômeno de massa': parece agradar realmente a todos: do nobre ao burguês, do mercante ao cidadão comum; poder-se-ia dizer que todos, pelo menos, possuem uma representação dessa personagem. Isto é amplamente demonstrado pelas numerosas e diversas formas que nos chegaram de confirmação desse sujeito: pinturas de grande e pequena dimensão, gravuras e pequenas estátuas de argila, aquarelas e desenhos delineiam uma produção para todos os bolsos e gostos.*²

Se não tivesse provocado, em ambas as frentes, tantas mortes cruéis, tanto nos furtos como nas represálias, nos combates com arma de fogo e nas execuções em praças públicas, o *brigantaggio* da primeira metade do século XIX poderia ser, com toda certeza, um produto do imaginário de viagem, uma fantasia gótica de uma classe social irrequieta que povoava de fantasmas e de selvagens, em busca de emoções, o seu percurso em marcha à ré em direção ao antigo. O encontro temido com os *briganti* representava uma espera constantemente contemplada: um *topos* da narração, do lugar e do caráter de sua gente, que tornava pitoresca e atraente a viagem à Itália.³

Entendemos de imediato que não se trata de reconstruir uma história de acontecimentos, mas sim de compreender, por indícios e vestígios, um jogo refletido de imagens, uma trama de conflitos, colusões e processos de circulação cultural. Neste ensaio, tentarei questionar e fazer convergir fontes literárias e iconográficas, históricas e etnográficas para identificar os traços de contextualizações implícitos na representação dos *briganti*.

Utilizarei documentos que no geral selecionei e explorei para a idealização e montagem de três museus dedicados ao *brigantaggio*: Museo del Brigantaggio di Itri – LT⁴; Museo del Brigantaggio di Cellere – VT⁵; Museo delle Terre di confine di Sonnino – LT⁶, museus que se originaram no Centro-Sul da Itália, naqueles “lugares de memória”, para usar uma expressão de Pierre Nora⁷, que primeiro viveram dramaticamente o *brigantaggio* e depois, na contemporaneidade, transformaram-no em um recurso simbólico a ser usado de várias formas na incerta modernidade.

A escolha reflexiva se impõe porque o *brigantaggio* é um objeto complexo, denso de insídias, terreno privilegiado de versões simplificadas e fundamentais da história nacional e daquele local. Como fenômeno, pode parecer fácil reconduzir a uma unidade, mas só se pode fazê-lo quando não se problematiza sua natureza vaga e ambígua, sua deriva mítica.⁸ Em todos

¹ Significa, ao contrário dessas dinâmicas, ver o atrito provocado, a recaída local, aquela imbricada obra de resistência às hegemonias vigentes e de redefinição operada pelos sujeitos e comunidades locais. Para mais informações sobre o *brigantaggio* na Itália, ver MOLFESE, Franco. *Storia del brigantaggio dopo l'unità*. Milano: Feltrinelli, 1966; ADORNI, Daniela. Il brigantaggio. In: VIOLANTE, Luciano (org.). *Storia d'Italia. Annali 12: La criminalità*. Torino: Einaudi, 1997, e PADIGLIONE, Vincenzo. *Storie contese e ragioni culturali*. Catalogo del Museo Demoetnoantropologico del Brigantaggio di Itri. Itri (LT): Odisseo, 2006.

² PADIGLIONE, Vincenzo e CARUSO, Fulvia. *Tiburzi è vivo e lotta insieme a noi*. Catalogo del Museo del Brigantaggio di Cellere (VT). Arcidosso (VT): Effigi, 2011, p. 110.

³ Não restam dúvidas a Stendhal (Marie-Henri Boyle) que, como *dandy*, via com pouca credibilidade a hipótese de civilizar o nosso país: não porque seria impossível – ele escreve – mas porque se se tornasse mais moral se tornaria mortalmente enfadonho. E o mesmo autor, como *incipit* em *La Badessa di Castro* (cf. STENDHAL [1839]. *La badessa di Castro*. Milano: Rusconi, 1990) escreve: “Il melodramma italiano ci ha mostrato così spesso i briganti del Cinquecento, e tanta gente ne ha parlato, senza conoscerli, che noi abbiamo intorno ad essi le idee più false. Si può dire, in generale, che i briganti costituirono l’“opposizione” contro gli atroci governi che in Italia succedettero alle repubbliche del Medioevo”. Cf. CROUZET, Michel. *Stendhal : il signor me stesso*. Roma: Riuniti, 1990.

⁴ Ver PADIGLIONE, Vincenzo, *op. cit.*

⁵ Ver PADIGLIONE, Vincenzo e CARUSO, Fulvia, *op. cit.*

⁶ Ver LATTANZI, Vito e PADIGLIONE, Vincenzo. *Storie estreme e storie future: il Museo delle Terre di Confine di Sonnino*. Roma: Artemide, 2012.

⁷ NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 3 vols., 1984-1992.

⁸ No museu de Itri, a exposição *Storie contese e ragioni culturali*

(cf. PADIGLIONE, Vincenzo, *op. cit.*) coloca em cena as razões contrapostas da repressão e do fascínio, do extermínio e da recuperação atual. O percurso se articula em três etapas (razões da história, razões do mito, razões do lugar) que, mesmo colocando em sequência cronológica as fontes emersas sobre o tema do *brigantaggio*, preocupa-se principalmente em evidenciar o horizonte cultural no qual adquirem legibilidade e parcialidade, além de responder a três perguntas cruciais. Razões da história: Por que tanta e dura obstinação? Na primeira etapa são apresentadas as justificativas que por cerca de cem anos – desde o final do século XVIII até o final do século seguinte – tornaram legítimas as repressões aos *briganti*. Em relação a esses homens e essas mulheres, e a seus amigos e familiares, foi levada adiante uma perseguição implacável, normalmente fora da lei. Razões do mito: Por que tanto e prolongado fascínio na Itália e no exterior? A segunda etapa coloca em foco uma interpretação bem diferente do *brigantaggio*. O horizonte cultural que alimenta essa parte é o formado pela comunidade cosmopolita de artistas e pela nascente opinião pública, mas, também, pelas classes não hegemônicas. A grande expressão são as folhas avulsas e os relatos populares, as obras líricas, os textos literários e teatrais, as incisões e as pinturas, até a mais recente produção cinematográfica. Razões do lugar: Por que tanto interesse local atual? Na terceira etapa, o visitante encontra uma ulterior interpretação do *brigantaggio*. O cenário da exposição assinala a relevante e crescente presença de escrituras e iniciativas locais. Aproxima-se do *brigante* para se reapropriar da sua aventura como recurso cultural da região, mediação simbólica entre o lugar e a grande história, (cf. BLANC, Dominique e FABRE, Daniel. *Le brigand de Cavanac: le fait divers, le roman, l'histoire*. Lagrasse: Verdier, 1983), isto é, para reivindicar o pertencimento comum do *brigante*, a lealdade mostrada a uma cultura local, a uma terra. “Terra de *brigante*”: aquela localização, que no início do século XIX constituía um marco de infâmia, torna-se, então, um cenário conceitual

os três museus, o esforço foi o de conciliar uma representação articulada do conflito de interpretação que, sobre o *brigantaggio*, é precocemente manifestado, e de mostrar o caráter construído do rótulo do *brigante*, favorável a tantos possíveis usos: criminalizar o adversário político, transformar um malfeitor em um rebelde indomável, narrar uma história *all’italiana* ou, ainda, imaginar vidas extremas, aventuras improváveis, personagens completamente românticos.

Neste ensaio gostaria de propor a análise do corpo do *brigante* como um artefato da cultura visual do século XIX, um produto de grande sucesso, que colocou em cena as razões do fascínio contrapostas àquelas que, no mesmo período, decretavam o extermínio dos *briganti*. Interessa-me colher⁹, por meio de traços impressos nos costumes, os indícios fixados nas posturas representadas pelo *brigante*, as lógicas internas aos principais contextos culturais que inventaram e alimentaram o *brigantaggio*, como fenômeno unitário, evocando, assim, a dinâmica histórica e a ressonância cultural, a mutação da cena artística e, mais recentemente, as políticas locais de patrimonialização. Uma reconstrução que assume desde o início os textos narrativos e depois as gravuras e pinturas a óleo como etnografias visuais¹⁰, isto é, documentos capazes de revelar, uma vez interrogados, pertinentes e significativos contextos artísticos e populares.

Entre delito e arte: o sublime rebelde

A título de introdução, farei uso das histórias dos brigantes italianos escritas em 1824 pelo americano Washington Irving¹¹ (Nova Iorque, 1783-1859). As descrições desse estudioso permanecem notáveis pela densidade etnográfica apresentada, a atenção dada aos detalhes, capaz de sustentar e deixar uma história cheia de vida, a conexão de forma reflexiva, frequentemente irônica, objeto e olhar, perspectiva visual aproximada e estranhada, o convite à fantasia do leitor para completar a representação de uma alteridade cultural, de uma experiência que se quer inefável.

Imaginem um homem vestido de bandido: arma na mão, punhal e pistolas na cintura. No rosto uma expressão mista de ferocidade e de ansiedade... Imaginem essa cena iluminada pelos raios do sol que surge e que brilha à minha vista, enquanto eu, da majestosa floresta do Abruzzo, o contemplava. Imaginem, também, o primeiro plano selvagem, que se torna ainda mais selvagem pelos grupos de bandidos, armados e vestidos de maneira rústica, rica de cores; e não se surpreendam se o entusiasmo momentâneo de pintor se sobrepõe a todos os outros sentimentos.

Um de seus personagens é um burguês animado pela paixão pelo antiquariato, que vai em busca de moedas e de outros fragmentos antigos para adquirir ou furtar:

Virando-se, olhou de cima em baixo, cinco ou seis jovens de aspecto rude e atrevido, vestidos de maneira singular: meio cidadãos, meio caçadores, com as escopetas em mão. O aspecto e comportamento deles não deixavam nenhuma dúvida sobre que grupo ele tinha diante de si... Narravam as empreitadas homicidas como um caçador conta suas diversões: matar um viajante com um tiro de espingarda lhes parecia um pouco mais importante do que disparar na direção de uma lebre. Falavam calorosamente sobre a vida errante e fascinante que levavam, livres como pássaros. Hoje

aqui, amanhã não se sabia: vagando pelos bosques, escalando precipícios, explorando vales. O mundo era deles, em qualquer lugar que pudessem agarrar: bolsas cheias... companheiros alegres... mulheres bonitas...

Washington Irving não é certamente o primeiro e não será o último viajante de um *tour* pela Itália a narrar e fabular os encontros com os bandidos.¹² Mas as suas descrições – podem ser definidas como “ficções verdadeiras”, tal como James Clifford¹³ denomina as etnografias – assinalam com grande tempestividade uma mudança no hábito do bandido no século XIX (vestidos de maneira singular: meio cidadãos, meio caçadores) e na postura (aspecto rude e atrevido). A veste vistosa é um elemento central na apresentação da personagem e da sua história, faz do “pitoresco” um traço intencional, atuante, isto é, a indumentária não indica simplesmente um sinal natural de pertencimento étnico e nem mesmo um indefeso e passivo reflexo do olhar do turista. Configura-se como um artefato colaborativo, uma encenação, de algum modo compartilhada. Com sensibilidade contemporânea, poderíamos defini-lo como uma “camuflagem”, recuperando assim as “táticas”, ou ainda, as práticas astutas utilizadas pelas classes não hegemônicas¹⁴, como resposta criativa à sua marginalização.¹⁵



Figura 1. Charles-Etienne-Pierre Motte. *Il brigante Mazzocchi*, 1820 (a partir de um desenho de François Bellay).

radicalmente transformado, um sinal forte que a história deixou na região, um rastro a ser recuperado, um “bem cultural” para ser valorizado pelos turistas e pelas novas gerações. Dessa forma, no final do percurso, o próprio museu se torna parte e êxito reflexivo da dinâmica histórico-cultural narrada. É possível perceber a patrimonialização polifônica no museu de Itri por parte do visitante em vários níveis (cf. PADIGLIONE, Vincenzo, *op. cit.*): a) na fatal contra-história que é narrada em relação ao museu do Risorgimento italiano, epopeia da unidade nacional que se alcança justamente com a derrota dos *briganti*, b) no atrito que as três seções causam entre si, quando redefinem a imagem dos *briganti*, c) no conflito de interpretações em vídeo entre narradores populares e colecionadores, entre as vozes dos historiadores locais (as paixões e concessões da memória) e a posição de reflexão do organizador.

⁹ Cf. GINZBURG, Carlo. *Miti emblematici: morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986.

¹⁰ Cf. TUCCI, Roberta. *Campagna romana e paesaggio sonoro*. In: Tucci Roberta (org.). *I suoni della campagna romana: per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*. Roma: Regione Lazio, Rubbettino Editore, 2003, PADIGLIONE, Vincenzo. *Pittori della crisi: valenze patrimoniali e pratiche rituali*. In: CARDANO, Nicoletta e DAMIGELLA, Annamaria (org.). *La campagna romana dei XXV*. Roma: De Luca, 2005.

¹¹ Ver IRVING, Washington [1824]. *Storie di briganti italiani*. Torino: Einaudi, 1994.

¹² Cf. BRILLI, Attilio. *Un paese di romantici briganti: gli italiani nell'immaginario del grand tour*. Bologna: Il Mulino, 2003.

¹³ CLIFFORD, James. *Partial truths*. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George (eds.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

¹⁴ Cf. CERTAU, Michel de [1990]. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Lavoro, 2001.

¹⁵ Cf. PORTELLI, Alessandro. *Il re nascosto: saggio su Washington Irving*. Roma: Bulzoni, 1979, p. 251.

¹⁶ Ver CARDINI, A. *Les exploit et les amours de Frère Diable, général de l'armée du Cardinal Ruffo*. Parigi: 1801.

¹⁷ Ver TIBALDI, Aldevis. *Vita di Massaroni*. Minturno: Caramanica, 2000.

¹⁸ GASBARONI, Antonio e MASI, Pietro. *La mia vita di brigante – Antonio Gasbaroni (detto Gasperone)*: redatta in prigione da Pietro Masi da Patrica [1858]. Prefazione di Arnaldo Geraldini. Roma: Atlante, 1952.

¹⁹ Calçado rústico de antiga origem, comum entre os camponeses e pastores da Itália centro-meridional. É formado por um pedaço de couro retangular, maior do que planta do pé e por tiras que o prendem na perna. [NT]

²⁰ D'AZEGLIO, Massimo. *I miei ricordi* [1867]. Editore UTET, 2011, parte II, cap. 3.

²¹ Cf. BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Le maschere romane*. Roma: Colombo, 1967.

Os bandidos italianos são uma classe desesperada de homens que quase constituíram classe social. Vestem uma espécie de uniforme, ou melhor, uma vestimenta que designa claramente suas profissões. Talvez isto seja feito para atenuar o caráter desconfiado e rebelde e para conferir a eles um ar militar aos olhos das pessoas comuns, ou talvez para capturar, por meio do aspecto e da elegância externos, a fantasia dos jovens da aldeia e assim fazer adeptos... Na verdade, são considerados impropriamente como uma espécie de heróis entre os vilarejos das montanhas, ou em certas cidadezinhas de fronteira, onde depositam os saques. Assim, encorajados, protegidos e seguros nas fortalezas de suas montanhas, os bandidos desafiaram a frágil polícia dos estados italianos.

Parece delinear-se na imagem literária, como na iconografia do *brigante*, algo excessivamente expressivo, como o mostrar-se “italiano” numa simples passagem da teatralidade nos gestos cotidianos, da máscara na própria biografia, ou, melhor ainda, como se, por excesso de exposição comunicativa, se produzisse-se um contínuo ir e vir entre vida e encenação, capaz de confundir às vezes o verdadeiro e a cópia, até fazer com que nosso herói se torne ambíguo, fugitivo e reflexivo.

O *brigante* é um modelo do desvio que, no início do século XIX, já apresenta modos de fazer e hábitos canonizados (publicamente reconhecidos, como atestam as atas da polícia de Cori, onde em 1816 se fala de “indumentária do brigante”). Graças à notoriedade internacional de figuras como Fra’ Diavolo (ainda em vida recebeu a honra de um romance histórico publicado na França¹⁶, para não falar da obra homônima de 1830), Massaroni (imortalizado por crônicas e principalmente por incisões de Pinelli¹⁷) ou Gasbarrone (retratado em 23 de setembro de 1825 por um artista francês na Locanda Martorelli, durante a tradução no Castel Sant’ Angelo), as ações do *brigante* se tornam fatalmente influenciadas pelo seu próprio mito. É como dizer que parece agir sobre ele o *dandy*, a consciência de ser um “personagem”. Assim se compreende por que, em muitos casos, ele se ajusta à figura do bandido generoso, do impiedoso e indômito rebelde. Os resultados: ele recebe vantagens secundárias de um rótulo dado por outros e desfruta da má fama para ser mais eficaz.

Nas primeiras décadas do século XIX, literatura, teatro e pintura alimentam e são alimentadas pelo protagonismo *brigantesco*. Certa sintonia parece instituir-se entre delito e arte. Diz-se que os *briganti* amam serem retratados e com certeza os artistas (os últimos serão os fotógrafos) vão em busca deles, pelo menos de modelos. Aquela indumentária típica, “o figurino” – assim chama o *brigante* Masi, biógrafo de Antônio Gasbaroni¹⁸ – parece, ao menos em parte, um produto de um inédito aproximar-se entre cidade e campo; alguns de seus elementos evocam expressamente o traje rural (calçados, ditos *ciocie*¹⁹, e chapelões); outros, como o colete de botões prateados, o lenço no pescoço e a ostentação das armas, a “moda dos oficiais” (dos oficiais ou guardas pontifícios), a arrogância de quem foi investido de um poder sobre a comunidade pela cidade e o exerce exibindo os símbolos.

No mais, por todo o século XIX, justamente enquanto ocorrem eventos trágicos relativos ao *brigantaggio*, a indumentária do *brigante* vira moda. Massimo D’Azeglio (Turim, 1798 – Turim, 1866) encontra na sua ida aos campos romanos, entre 1820 e 1830, uma “pessoa da sociedade com a máscara do *brigante*”²⁰ e, de fato, algumas décadas mais tarde, o *brigante* se tornará uma máscara do carnaval de Roma.²¹

A invenção de um ícone étnico

Voltemos a Washington Irving, que, com bom *timing* em 1824, colhe os traços expressivos (as vestes e as posturas teatrais) de um inovador fenômeno (o *brigantaggio*²²), que justamente naqueles anos conquistava a atenção da crônica militar, judiciária e, também, daquela artística: um fenômeno que não se confunde com a tradicional “banditagem rural”, já que a modernidade contribui de modo fatal para a sua fisionomia. A ilegalidade dos *briganti* impedia, e por um tempo alimentava, tanto as viagens turísticas quanto as passagens de exércitos; recebia um forte eco da opinião pública internacional já ativa na Inglaterra e na França; colocava na berlinda os Estados (sobretudo o Estado da Igreja) e a frenesia destes em impor uma centralidade e em mostrar um controle absoluto do território.

Em particular, Irving descreve aquela rica veste que por algumas décadas constituirá o uniforme do *brigante*, que permanecerá no auge durante todo o século XIX como um figurino hiper-representado.

A veste é normalmente muito variada e pitoresca. Vestem calções e jaquetas de cores reluzentes, bordados, às vezes, com vivacidade; possuem o peito recoberto de medalhas e de relíquias; os chapéus de largas abas, com o topo da cabeça em forma de cone, são ornados com plumas e fitas de várias cores; os cabelos estão às vezes presos em redes de seda; calçam uma espécie de sandália de remendo ou de couro, amarrada em torno da perna com tiras. Estes calçados são muito flexíveis e permitem que eles escalem com agilidade e velocidade por entre os precipícios montanhosos. Trazem, além disso, um amplo cinto de tecido, ou faixa trançada de seda, carregada de pistolas e de facões, e uma escopeta nas costas, geralmente, ainda jogam sobre as costas, com descuido, um grande manto escuro, que serve para se protegerem das tempestades ou como cama nos acampamentos entre as montanhas.

Podemos afirmar que esse traje se forma no encontro entre arte e vida, justamente por volta de 1820. Não existem testemunhos textuais e iconográficos antes de 1819. Não é nada legítimo, de fato, como frequentemente se imagina, que os bandidos tradicionalmente presentes na Itália do século XV, e mesmo os insurgentes antinapoleônicos do final do século XVIII, que foram os primeiros a receber o rótulo de *briganti*, usassem aquela vestimenta. Fra’ Diavolo e os Scarpitti não são representados pelos contemporâneos com *ciocie* (os calçados dos pastores) e chapéu em forma de pão de açúcar. E nem mesmo esse específico figurino aparece declarado nas numerosas coletâneas dos costumes populares locais e regionais, promovidas já no século XVIII, pelos governantes iluminados, especialmente na Toscana e no Reino de Nápoles. A vestimenta do *brigante* se afirma como artefato sincrético durante o segundo *brigantaggio*, aquele dos anos das duas Restaurações (1799-1809 e 1814-1870 para Estado da Igreja; 1799-1806 e 1815-1860 para Reino de Nápoles – em 1815, denominado Reino das Duas Sicílias): quando a França foi derrotada, o Papa e os Bourbons recuperaram o governo e encontraram como opositores, na zona fronteira, *briganti* do porte de Gasbarrone e Massaroni, ambos provenientes daquela área de fronteira (Sonnino, Vallecorsa e Monticelli – hoje Monte San Biagio) que delimitava então os dois estados. São eles os personagens históricos aos quais é legítimo voltar, com a cumplicidade dos artistas, para se pensar sobre a invenção da indumentária do *brigante*.

²² O *brigantaggio* não pode ser identificado com a delinquência ou com o mundo do crime rural que se imagina sempre ter existido (banditagem). Trata-se, ao contrário, de um fenômeno não genérico que deve ser de alguma forma inscrito naquele arco de tempo marcado pelo nascimento e pela estabilização de um poder centralizado, pelo afirmar progressivo da ideia de nação. Os limites históricos do *brigantaggio* são o final do século XVIII, com o surgimento em toda a península italiana de movimentos antifranceses, e o final do século XIX, com a presença de *briganti* desfigurados, reunidos em bandos, que se alastrarão em algumas províncias (Maremma, Sicília, ainda por algumas décadas, como se desmentisse, junto à nascente opinião pública, a representação de uma nação coesa e pacificada, de um controle total do Estado sobre o território, apesar da ocorrida unificação da Itália. Trata-se, com efeito, do período histórico – cerca de um século – que viu o surgimento, o sucesso e o declínio da noção de *brigantaggio*. Permito-me, assim, contradizer o histórico HOBBSAWM, Erik. *I banditi: il banditismo sociale nell’età moderna*. Torino: Einaudi, 2002, quando deixa pressupor que banditagem e *brigantaggio* sejam sinônimos. Mesmo tendo o historiador britânico, morto recentemente, o mérito de haver relançado a relevância do fenômeno na literatura científica e na opinião pública, ele tem o demérito de usar fontes com pouco rigor histórico e antropológico e de não se mostrar consciente do uso que a sua épica reconstrução da banditagem social favorecia, ou que talvez desejasse favorecer.



Figura 2. Philippe van Brée. *Nel covo dei briganti*, 1826.



Figura 3. Bartolomeo Pinelli. *Esterno di una osteria di campagna, con costumi sonninesi*, 1820.

O pintor Bartolomeo Pinelli (1781-1835) pode ser considerado o fundador desse discurso visual, o inventor da representação do *brigante* como “ícone étnico”. Personagem popular, inquieto e rebelde, como sugeria ao artista a poética romântica do *trasteverino* antifrancês, participou da insurreição nos arredores de Roma (1799) e viveu por um curto período de

tempo com um grupo de *briganti* de Maccarese²³ (no mais, o encontro do artista com os bandidos era uma “experiência” já inserida com Torquato Tasso e Salvator Rosa na autorrepresentação do artista). Só mais tarde, quando o *brigantaggio* se tornou um problema grave na fronteira sul do Estado da Igreja, essa experiência encontrou uma feliz transposição em inúmeras incisões a água forte. Pinelli se inseriu na tradição do *vedutismo*²⁴, inovando-o radicalmente: os sujeitos populares representados não eram mais figurinos aproximados, colocados às margens do desenho arquitetônico para apreciação do fundo monumental, mas personagens vitais no centro de uma cena narrativa. Seus corpos falavam ao mesmo tempo do presente e do passado, denunciavam o realismo e a transfiguração mítica. Uma síntese artística, como um *morfining*, diríamos hoje, entre esculturas clássicas romanas e posturas dos habitantes de Roma e província, projetava o orgulho dos antigos povos latinos e itálicos nos rostos dos *briganti* do Lácio ou de Trastevere. A representação se tornou logo um ícone cobiçado por muitos: por nobres que encomendavam, para admirar com um gosto enciclopédico um modo de vida; por turistas, porque é útil para pensar na viagem como um caminho realizado também no tempo; pelo burguês, pelo erudito local, para ter um retrato da sua gente que incorporava o brasão de uma antiga e gloriosa estirpe.

A representação do *brigante*, veiculada por muitas das gravuras de Pinelli, manterá no tempo força expressiva e sucesso, mesmo se nos rastros e com o passar de poucos anos uma imagem diferente chama a atenção da comunidade artística. A personagem caracterizada em muitas cenas de gênero aparecia transformada em um emblema do herói moderno e universal [-vg] que se rebela contra um destino trágico, uma sociedade tirânica. Esse desenvolvimento expressivo foi certamente favorecido por uma específica circunstância histórica: a deportação nas prisões de Termini em Roma, em 1819, de cinquenta famílias de Sonnino, acusadas de *brigantaggio*. Artistas estrangeiros, como Léopold Robert (La Chaux-de-Fonds, 1794-Veneza, 1835) e Achille Etna Michallon (Paris, 1796-1822)²⁵, hóspedes, então, da Academia francesa da Villa Medici, tinham autorização e disponibilidade para tratar os prisioneiros como verdadeiros modelos. A partir daquele encontro, do paradoxo de fazer o retrato não de um grande homem, mas de um prisioneiro, nasceram obras significativas que, destinadas a um público de elite, deram fama internacional aos autores e ao sujeito. Surge uma imagem nova e pictórica (que por sua vez era reproduzida em inúmeras gravuras) do *brigante*, na qual os gestos antigos e o costume local desta vez deixam transparecer características individuais e intensidades passionais, as misérias da vida e os sonhos de liberdade. No conjunto, um poderoso dispositivo para alimentar a imaginação.

Há aqueles que acreditam, e com grande autoridade²⁶, que a arte de Léopold Robert era conivente com a Restauração. Suas cores e suas cenas dariam uma representação nostálgica do *Belpaese* em sintonia com a reação antirrevolucionária, com as teses do católico Châteaubriand, naquele período ativo em Roma, no mundo artístico e aristocrático. Porém, as contas não fecham se se considera que os *briganti*, tão exaltados pela cena artística, eram naquele período, de fato, opositores do Estado da Igreja e que a implícita exaltação do rebelde não podia simplesmente ser interpretada como uma chamada à ordem.

²³ Cf. RAGGI, Oreste. *Cenni intorno alla vita e alle opere di Bartolomeo Pinelli*. Roma: Tipografia Salvucci, 1835.

²⁴ O *vedutismo* é um gênero pictórico que tem como motivo vistas em perspectiva de cidades ou paisagens. [NT]

²⁵ Ver LATTANZI, Vito e PADIGLIONE, Vincenzo, *op. cit.*

²⁶ Ver ZERI, Federico. *Il pittore dei briganti*. In: *Il canocchiale del critico*. Milano: Neri Pozza, 1999, p. 123-128.

²⁷ Alessandto Portelli *apud* PADIGLIONE, Vincenzo. Il corpo: inedite visione e nuovi fardelli. In: NENCI, Anna Maria (org.). *Il corpo e l'immagine: cultura, vissuto e rappresentazione sociale del corpo in Sardegna*. Cagliari: Aied, 1997.

²⁸ ROBERT, Léopold, ROBERT, Aurèle e BERTHOUD, Dorette. *Lettres de Léopold Robert, d'Aurèle Robert et de leurs parents*. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 1948, p. 92.

²⁹ Ver FABIAN Jonathan. *Il tempo e gli altri*. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2000.

³⁰ Para aqueles que o perseguirão em nome da história, da liberdade, do progresso, da democracia ou da civilidade moral ou, simplesmente, pela ordem pública – sejam esses soldados franceses, bourbons, pontíficos ou piemonteses – o *brigante* é o “bárbaro” que o “novo” deve derrotar, que o Estado moderno não pode tolerar, é um rebelde armado que controla territórios, vive em lugares selvagens e foge da justiça, graças à solidariedade local. Apesar das grandes mudanças ocorridas entre o final do século XVIII e as últimas décadas do século XIX, esse tipo de representação não mudará substancialmente e justificará a repressão como “uma questão de civilidade”. No projeto iluminista de criar uma nova e ideal sociedade, a obstinada perseguição ao *brigante* se explica porque o delinquente, ainda mais que se organizado em bando, torna-se “il nemico di tutti, che tutti hanno interesse a perseguire, cade fuori del patto, si squalifica come cittadino e, pertanto, insorge in lui quasi un selvaggio frammento di natura; egli appare come lo scellerato, il mostro, forse il pazzo, il malato e, ben presto, l'anormale. E a questo titolo, egli rientrerà un giorno nel campo di un'oggettivazione scientifica e del 'trattamento' correlativo” (FOUCAULT, Michel. *Sorvegliare e punire: nascita della prigionia*. Torino: Einaudi, 1976, p. 24). É na segunda metade do século XIX que o *brigante* – representado já há tempo como um ser humano degradado e confuso de natureza selvagem (rochas e bosques são o seu reino), ou animalizado ele mesmo pelas aparências – encontra confirmação e nova

As virtudes viris do *brigante*

Detenhamo-nos agora na reflexão sobre a iconografia conhecida. Coloquemos à prova detalhes e totalidades das imagens para arriscar algumas chaves, às vezes contraditórias, de leitura acerca dos *topoi* recorrentes. Uma primeira consideração salta aos olhos: “Os Outros são acima de tudo corpos. O delegar do corpo ao Outro é um procedimento habitual do olhar etnocêntrico e exótico. Na literatura de viagem, as imagens da alteridade são principalmente descrições de corpos excessivos, monstruosos, fantásticos”²⁷, porém, sedutores. A alteridade dos *briganti* italianos, construída para conspirar com as fantasias do viajante, requer sínteses figurativas que encontram no corpo o seu *punctum*, o traço em evidência.

O corpo revela o caráter de um povo para quem permanece substancialmente estranho e onde a perspectiva cognitiva é circunscrita ao aspecto visual. A descrição do corpo, dos costumes populares e da paisagem circundante constitui – é bom lembrar – o processo de investigação que, no rastro da nova sensibilidade iluminista, também apropriada por quem não adere à filosofia materialista, permite definir o caráter de um povo (“Os romanos, escreveu em 11 de março de 1828 Léopold Robert – têm algo de mais severo” em relação aos napolitanos²⁸). Assim, as representações dos *briganti* se inscrevem dentro de uma produção entre o lúdico e o científico, de diferenças e semelhanças no seio da humanidade, produção que fatalmente usava o eixo da história para simplificar as conexões entre os diferentes achados daquele “duro” museu antropológico que a opinião pública ansiava ver.

Como bem documentou Jonathan Fabian²⁹, o erro de perspectiva levou a acreditar que a viagem no espaço fosse uma só, junto com a viagem no tempo. O imaginário dos lugares e dos modos *brigantescos* fazia, então, descobrir cenas de vida menos alteradas pela modernidade. Mas, acima de tudo, os corpos e as roupas dos *briganti* – os retratos estatuários, comportamentos bestiais e ferozes – mostravam alteridades que remetiam tanto ao antigo quanto ao selvagem³⁰: o antigo que sobrevive inalterado ou o antigo que já aparece degradado; um patrimônio moral e civil que de todo modo resiste ou uma herança cultural que resulta fatalmente dissipada.

A beleza dos corpos e trajes aparece como uma herança do passado. “O termo recorrente com maior frequência nas diversas descrições é *antigo*, muitas vezes acompanhado de nobre e orgulhoso”.³¹ O pintor suíço Léopold Robert descreve com visível estupor a presença do *brigante* na cidade: “As ruas de Roma o reviram passear com os seus olhos negros – chamas ardentes dentro do manto jogado sobre as costas –, o seu nariz da linha antiga e a brancura de marfim da testa sobre a qual recaíam cachos esvoaçantes que pareciam de seda”.³²

E, certamente, o retrato do *brigante* de corpo belo e túrgido devia provocar certo efeito junto aos artistas e intelectuais da época, alimentados pelo gosto neoclássico e bem cientes das lições jacobinas sobre a importância da forma, da educação física para o cidadão. Para quem tinha elevado os antigos gregos como modelo pela sua estrutura física, quase perfeita, que os tornava insuperáveis na guerra e moralmente são e virtuosos, “somente um povo em posse de um físico robusto, vigoroso, poderia se considerar verdadeiramente livre ou, de qualquer modo, podia desejar sê-lo. Era esse o caso dos antigos egípcios, mas sobretudo dos cretenses e,



Figura 4. Frey. *Brigante napoletano*. Litografia tratta da un dipinto di Léopold Robert del 1831.

naturalmente, dos espartanos, autêntico mito para os revolucionários do fim do século XVIII”.³³

E, assim, é legítimo lançar a hipótese de que, em relação ao corpo fraco e corrupto do clérigo e do aristocrático – recorrente na iconografia jacobina –, o corpo belo e plástico do *brigante* pudesse se sobressair de forma nítida e ser, portanto, colocado ao lado, sempre num jogo que reflete semelhanças e diferenças, do corpo, também jovem e vigoroso, do revolucionário. Embora em contraste entre eles, o revolucionário e o insurgente *brigante*, na primeira metade do século XIX, encarnavam aquelas “virtudes viris” de coragem, de audácia, de determinação que o classicismo e o romantismo, de formas diversas, alimentavam. Ambos tornavam visíveis as energias e os sentimentos da mudança e da rebelião em relação a um Estado fraco e corrupto, inscrevendo um eros inédito dentro da luta política (um eros que encontrará representação mais estável e concentrada nos próximos símbolos da pátria e do herói mártir).³⁴ Depois de 1861, quando proclamada a unificação da Itália, tentar-se-á submeter a um único governo, toda a península italiana, e quando o *brigantaggio*, já na sua última fase, encarnará a luta do povo, dramática guerra civil, então o *brigante* começará a perder beleza e vitalidade para acabar representado pela iconografia hegemônica, na opinião pública, como uma miserável caricatura de si mesmo, um pobre isolado delinquente.

Um símbolo sincrético do advento do poder moderno

Mas voltemos ao *brigante* fascinante da pintura da primeira metade do século XIX para colher detalhes do traje que deveriam assinalar uma vistosa mudança estética e moral. Além do antigo que sobrevive íntegro e do antigo que se mostra como ruína, já na sua degradação civil e moral, as representações de retratos e cenas *brigantescas* tinham a ambição de compor, no plano visual, discursos que se tornaram então muito mais

legitimação no discurso científico. O famoso criminologista positivista, Cesare Lombroso (Verona, 1835-Turim, 1909), médico nas repartições utilizadas no Sul contra o *brigantaggio* pós-unitário, descobrirá no corpo e no comportamento do *brigante* (examina na mesa anatômica os crânios de Vilella e Gasperoni), “os sinais do atavismo”: o ressurgimento “do pântano do passado” de hábitos esquecidos ou abandonados com a civilização, de modos violentos e aberrantes de agir, próprios de animais e primitivos e que, apesar de passadas gerações, voltariam a estar presentes em indivíduos predispostos à criminalidade. Uma teoria racista que repercutirá por muito tempo nas salas dos tribunais, mas que teve como único mérito mostrar como era difundida, ainda que de forma transportada, certa inquietação sobre o futuro brilhante que se anunciava, sobre o destino do progresso. A historiografia, antes “jacobina” e depois de ressurgimento, indicou uma “praga” no *brigantaggio*, uma ferida no coração da civilização; personificou no *brigante* as forças do mal (atraso, servilismo, superstição...) que se opõem ao avanço do progresso, da liberdade e da democracia. Na iconografia, veio muitas vezes para representar o *brigante* como uma besta (ex.: a hiena), como um animal mitológico (a hidra), para mandá-lo de volta a um passado distante e aterroizante. Embora em desacordo com os ideais progressistas, os mesmos governantes do Estado da Igreja e do Reino das Duas Sicílias [-vg] aderiram imediatamente a essas representações do *brigantaggio*, como também reprimiram duramente rebeldes e todos aqueles que roubavam à mão armada e que cobravam impostos, opondo-se ao funcionamento de um Estado moderno, ao controle centralizado do território. Um exemplo é Massaroni, o *brigante* de Vallecorsa, primeiro antifrancês, em seguida inscrito na Carbonaria e no fim perseguido pelas tropas borbônicas e pontifícias.

³¹ BARROERO, Liliana et al. *Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia: universale ed eterna, capitale delle arti* (Catalogo della Mostra, Scuderie del Quirinale e Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), Mila-

no: [Electa, 2003, p. 208.

³² ROBERT, Léopold, *op. cit.*, p. 26.

³³ ROSSI, Lauro. *Mazzini e la rivoluzione napoletana del 1799: ricerche sull'Italia giacobina*. Manduria-Bari-Roma: Laicata, 1995, p. 90.

³⁴ Sobre a complexa relação entre corpo e nação e erotização dos símbolos de poder, ver MOSSE, George Lachmann. *Sessualità e nazionalismo: mentalità borghese e rispettabilità*. Bari-Roma: Laterza, 1996, BANTI, Alberto M. *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*. Torino: Einaudi, 2005, FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2006, RIALI, Lucy. *Eroi maschili, virilità e forme della guerra*. In: BANTI, Alberto M. e GINZBORG, Paul (orgs.). *Il risorgimento*. In: *Storia d'Italia*. Annali 22. Einaudi: Torino, 2007, e ISNENGI, Mario. *Garibaldi fu ferito: storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*. Roma: Donzelli, 2007. Para leituras inéditas na trilha do clássico de KANTOROWICZ, Ernst H. *I due corpi del re: l'idea di regalità nella teologia politica medievalesi*. Torino: Einaudi, 2012, ver POZZI, Enrico. *Governare l'immaginario*. Il Corpo Roma: 2002, revista agora disponível em www.ilcorpo.com.

comprometedores, tais como o sentido da justiça, da existência e a nova relação com a beleza e a riqueza.

Em relação a este último, é evidente que em muita pintura “entre gênero e história”, tendo como sujeito os *briganti*, a virada artística daquelas décadas encontra um eco: a estetização romântica do povo como novo sujeito a ser colocada em primeiro plano, a ser procurada e descrita nos seus lugares; a difusão de uma iconografia do sublime que abandona os interiores e as posturas cultivadas à procura de eventos não pacificados, de paixões impetuosas, temíveis e indomáveis, a ser vigiada da soleira como convém a um observador solitário e admirado. Miséria e ilegalidade, uma vez pintadas de sedução, não identificam os dilacerantes problemas sociais, mas mostram temáticas que permitem forçar os limites do conhecimento e da beleza em direção a territórios abertos e pouco luminosos.

Nessa atmosfera, a ênfase está de acordo com os trajés *brigantescos*; suas cores reluzentes, os cuidadosos acabamentos, embora populares, parecem configurar-se no jogo de reflexos acima mencionado, uma tentativa enviesada de interrogar-se sobre onde se produza beleza e estupor, como se se deixasse imaginar a existência de um “contrapoder estético” que vem de baixo e da periferia, não somente porque é popular, mas talvez porque é ilegal, rebelde, diabólico. É esta, ao menos em parte, a curiosidade de muitos pintores na tentativa de retratar sujeitos *brigantescos*. Compreendemos melhor a energia visual desses trajés representados nos corpos endiabrados e armados dos *briganti* se os compararmos com a moda parisiense urbana e burguesa que, já passada a revolução francesa, com o seu ímpeto refletido nas vestimentas, foi se impondo em todo o Ocidente e previa para os homens um muito sóbrio e apátrido traje escuro, resquício do traje dos clérigos; portanto, bem diferente do *appeal* “étnico”, “bárbaro” do traje *brigantesco*, feito de veludos coloridos, rico em adornos, armas e até de imagens de devoção no chapéu.



Figura 5. Achille Pinelli. *Vari costumi di Sonnino albanese ciociara romana al momento che viengno disegnati da Bartolomeo Pinelli, 1832.*

Olhando bem, o bandido colocado em cena desta forma, além dos trajes pitorescos, é retratado frequentemente sob forma de estátuas, bem apresentadas e altivas, tendo como fundo uma paisagem natural selvagem, da qual parece ser indiscutivelmente o soberano (“o rei da montanha”, como por vezes fazia-se chamar). Carrega consigo armas e mostra riquezas expropriadas que fazem dele uma inédita figura de poder. Natureza e lugar falam do antigo e do selvagem, mas – olhando bem – também do novo, do moderno que, como um demônio, avança exatamente na riqueza móvel.

“O amor ao dinheiro é a raiz de todos os males”, havia pregado São Paulo Apóstolo na primeira Carta a Timóteo (6,10), e a literatura cristã medieval tinha condenado sem remédio esse amor imoderado pela posse que qualificava o avaro. A invenção do dinheiro e a difusão do mercado capitalista inauguram um mundo que deve ter sido considerado por muitos como de confusão moral.³⁵

O *brigante* pareceria funcionar como revelador e agente da subversão social e moral instaurada pela modernidade. Os objetos roubados – para ele tão íntimos, ao ponto de serem exibidos no corpo, não ocultados, mas colocados em cena junto às armas – constituem um símbolo de poder num tempo de mudança.³⁶

Talvez se possa estender a interpretação até o ponto de afirmar que o *brigante* traçado de tal modo nos quadros e gravuras pareceu para muitos como a esperada encarnação de uma representação fabulosa: uma presença que intercepta o imaginário do tesouro – *topos* de tanta literatura de fábulas tradicionais – e lhe oferece um plano de realidade. Nos rostos dos *briganti* e das *brigantesse* não aparece nenhum sentido de culpa. Desapropriar riquezas inebria, dá prazer, e parece agora possível, como se um mundo virado às avessas fosse verdadeiro. Os muitos testemunhos visuais do *brigante* parecem anunciar uma nova era, aquela da mobilidade dos bens e do dinheiro dos vínculos feudais, uma era que vem para tornar visíveis, concretas e temíveis as fantasias populares do século.

Foi também em virtude dessa interpretação que a repressão contra os *briganti* foi sempre implacável. Para concluir, é possível questionar se essa imagem poderosa do *brigante* – que viu em parte convergir sensibilidade e fantasias artísticas e populares – não contribuiu para fomentar a timidez que, em modo muito radical, manifestou as forças militares de repressão do *brigantaggio*, como se o fascínio artístico do *brigante* tornasse a “vingança do soberano” ainda mais legítima, implacável e devastadora (a documentação textual e fotográfica a esse respeito não deixa dúvidas³⁷), fazendo retroceder a épocas anteriores aquele sentido de justiça que tinha conhecido as visões iluministas de Beccaria.

Fantasias de tesouros escondidos se alimentarão das aventuras dos *briganti* até o ponto de se tornarem, no século seguinte, um *topos* consolidado da narrativa oral popular do século XX. Ainda hoje se acredita que os tesouros escondidos habitam muitos lugares da paisagem rural italiana. Falam de lendas e histórias do maravilhoso³⁸, oferecem, em alguns casos, indícios de repentinas mudanças sociais, de suspeitos enriquecimentos.

Hoje, em muitas aldeias do Centro-sul italiano, as imagens dos trajes e cenas *brigantescas* do século XIX são considerados um patrimônio a ser conservado e salvaguardado, uma cultura visual que colecionadores, historiadores e políticos usam para reforçar a identidade cultural enfraquecida pela globalização.³⁹

³⁵ “La cupidigia, radice di ogni male, diventa il fondamento della società, l'utilità pubblica deriva dal vizio privato; il bene della collettività viene fornito dalle malvagie inclinazioni dell'individuo”. PARRY, Jonathan e BLOCH, Maurice. *Money and the morality of exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 125.

³⁶ “In una società priva di mercati i pagamenti si facevano per lo più in natura, e le ricchezze erano oggetto della pubblica fantasticheria: il brigante scintillante di preziosi alle dita, con tanto di orecchini pendenti ai lobi, catenelle di pendenti incrociate sul petto, panciotto di seta. Egli si permetteva di pagare l'ospitalità in contanti (uno scudo al giorno)”. MENGOZZI, Dino. *Sicurezza e criminalità: rivolte e comportamenti irregolari nell'Italia centrale (1796-1861)*. Milano: Angeli, 1999, p. 169.

³⁷ Somente na última fase do *brigantaggio* se recorre à fotografia. Embora seus cultores seguissem boa parte das convenções introduzidas pela pintura e pela incisão, eles fizeram diferentes usos, mais ligados às estratégias da repressão e do consenso. Houve quem fotografasse os *briganti* em seus esconderijos nas montanhas para reportagens jornalísticas, quem viajasse de trem ou no dorso de uma mula ao lado dos militares para documentar as ações, glorificar as tarefas e dar provas das capturas acontecidas (recorreu-se de forma generalizada ao fotógrafo a partir do momento em que a prática de identificação do *brigante*, levado por “comodidade” até a aldeia, ao comando, a cabeça arrancada do corpo, foi condenada pelos mesmos militares), quem fosse para a prisão de Melfi ou quartéis ou penitenciárias improvisadas para identificação dos rostos e as expressões dos condenados à morte, ou para mostrar a alcançada “serenidade” dos reclusos. Em alguns casos, no pátio, reproduzia-se a cena brigantesca com rochas e ramos de árvores. Outras vezes, a cenografia vinha aplicada como uma fotomontagem. Frequentemente a permissão para fotografar era concedida em troca de um compromisso de pagar às famílias das ví-

timas do *brigantaggio* parte dos abundantes rendimentos. Nos ateliers que seguiam a moda de Nápoles e de outras grandes cidades, por muito tempo permaneceram à venda séries de retratos dos *brigantes*: *instant document* poderiam ser definidos como testemunhos de uma barbárie contemporânea praticada também graças aos novos meios de expressão. As fotos têm predominantemente o formato de cartões de visitas e pertencem ao Archivio Museo Centrale del Rissorgimento, de Roma, e ao Museo Pitirè de Palermo. Ver AA.VV., *Brigantaggio lealismo e repressione nel Mezzogiorno, 1860-1870*. Catalogo della mostra. Napoli: Macchiaroli, 1984, MIRAGLIA, Marina. *L'emporio artistico: la fotografia*. In: AA.VV., *Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia*. Milano: Electa, 2003, MORELLO, Paolo. *Briganti: fotografia e malavita nella Sicilia dell'Ottocento*. Palermo: Sellerio, 1999, e PADIGLIONE, Vincenzo. *Storie contese e ragioni culturali*

op. cit.

³⁸ Relatos oscilantes entre a memória histórica, experiência pessoal e tradição fabulística com efeitos de viscosidade e condensação, “le favole di magia si fanno contenitori di memorie storiche, di una memoria che si rappresenta il passato con gli occhi avvertiti e nella dimensione pregnante del presente” (MELILLO, 1983, p. 212-213). “Il brigante si configura come un’alterità interna al mondo contadino, spazio di fantasie e proiezione: “agli occhi del paesano impersona una vita diversa e *altra* da quella normale della comunità, la figura del brigante riesce a concentrare e riflettere abitudini e comportamenti arcaici ripudiati dalla cultura accettata di norma nel presente. L’opposizione bosco / abitato; lontano / vicino; ultraterreno / terreno; eccezionale / quotidiano, presenti già a livello delle radici storiche nelle fiabe di magia, vengono così riutilizzate e rifunzionalizzate”. MELILLO, Aurora. *La vita e il suo racconto*. Reggio Calabria: Casa del Libro, 1983, p. 212 e 213.

³⁹ Ver PADIGLIONE, Vincenzo. *Storie contese e ragioni culturali*, *op. cit.*

Representações teatrais e reconstruções históricas recuperam na experiência do presente a memória do *brigante*. Reinterpretam histórias e personagens à luz das atuais sensibilidades e das antigas fraturas não recompostas. Novas formas de protagonismo cultural estimulam o cultivo daquelas raízes de liberdade que, sobretudo, o corpo do *brigante*, artefato de um tempo artístico e etnográfico, consegue comunicar.



Artigo recebido originalmente em italiano e aprovado em maio de 2013.