

III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MÉDIEVAIS DA PARAÍBA

II JORNADA GÊNERO E LITERATURA

Anais



ANA CLÁUDIA FÉLIX GUALBERTO
Organizadora



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA**

Reitora

MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ

Vice-Reitor

EDUARDO RAMALHO RUBENHORST

**Pró-Reitora de Pós-Graduação e
Pesquisa - PRPG**

ISAAC ALMEIDA DE MEDEIROS

**Coordenadora de Pós-Graduação -
PPGL**

SOCORRO DE FÁTIMA PACÍFICO BARBOSA

Diretora do CCHLA

MÔNICA NÓBREGA



EDITORIA DA UFPB

Diretora

IZABEL FRANÇA DE LIMA

Supervisão de Edição

ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JÚNIOR

Suervisão de Produção

JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MEDIÉVAIS DA PARAÍBA

II JORNADA GÊNERO E LITERATURA

Anais



ANA CLÁUDIA FÉLIX GUALBERTO
Organizadora

EDITORIA DA UFPB
João Pessoa
2015

**III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA PARAÍBA
II JORNADA GÊNERO E LITERATURA**

Organizadora ANA CLÁUDIA FÉLIX GUALBERTO

Capa, projeto gráfico e edição ALEXSANDRO M. FERNANDES

S471 Seminário de Estudos Medievais da Paraíba (3 : 2015 : João Pessoa-PB.).

Anais do III Seminário de Estudos Medievais da Paraíba e II Jornada Gênero e Literatura, em 10 e 11 de junho de 2015 / Organizadora: Ana Cláudia Félix Gualberto.-- João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

385p.

ISBN: 978-85-237-1152-8

1. Literatura. 2. Literatura medieval - história e crítica. 3. Mulheres e literatura. I. Gualberto, Ana Cláudia Félix.

CDU: 82

Os artigos e suas revisões são de responsabilidade dos autores.

EDITORIA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I - s/n

João Pessoa - PB

CEP 58.051-270

editora.ufpb.br

editora@ufpb.edu.br

Fone: (83) 3216.7147

III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MÉDIEVAIS DA PARAÍBA

II JORNADA GÊNERO E LITERATURA

Realizado no período de:

10 e 11 de junho de 2015

ORGANIZAÇÃO

PPGL-Programa de Pós-Graduação em Letras – linhas de pesquisa Estudos culturais e de gênero e Estudos literários da Idade Média ao século XIX

GIEM- Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais – CNPq

Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção - CNPq

Grupo Christine de Pizan - CNPq

Grupo Escritoras oitocentistas – CNPq

LIGEPSI- Grupo Literatura, Gênero e Psicanálise - CNPq

APOIO

Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPB
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA/UFPB)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB)
Curso de Letras Virtual da UFPB
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Profa. Dra. Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz - Reitora
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Profa. Dra. Mônica Nóbrega - Diretora
Coordenação do curso de Letras
Prof. Dr. Hermano Rodrigues – Coordenador
Dra. Fabiana de Souza Silva - Vice-Cordenadora
Programa de Pós-Graduação em Letras
Profa. Dra. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa - Coordenadora

COMISSÃO ORGANIZADORA

Aldinida Medeiros (UEPB)
Ana Cláudia Gualberto (UFPB)
Ana Cristina Marinho (UFPB)
Ana Míriam Wuensch (UnB)
Cláudia Brochado (UnB)
Hermano Rodrigues (UFPB)
Liane Schneider (UFPB)
Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB)
Ria Lemaire (Université de Poitiers)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Adriana Zierer (UEMA)
Aldinida Medeiros (UEPB)
Ana Cláudia Gualberto (UFPB)
Ana Cristina Marinho (UFPB)
Ana Míriam Wuensch (UnB)
Cláudia Brochado (UnB)
Daniela Segabinazi (UFPB)
Fabrício Possebon (UFPB)
Hermano Rodrigues (UFPB)
Isabel Lousada (Universidade Nova de Lisboa)
Liane Schneider (UFPB)
Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB)
Ria Lemaire (Université de Poitiers)
Sávio Roberto Fonsêca de Freitas (UFRPE)
Socorro de Fátima Pacífico Barbosa (UFPB)

Sumário

Apresentação	7
A RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: JOSÉ SARAMAGO E A HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA	15
<i>Ana Flávia da S. Oliveira</i>	
FEMINISMO NEGRO E PÓS-COLONIALISMO: A CRÍTICA A PARTIR DE AUTORIAS FEMININAS	23
<i>Ana Ximenes Gomes de Oliveira, Luciana Eleonora de F. C. Deplagne</i>	
A PERSONAGEM FEMININA EM OI' OJ'EUA PASTOR CANTAR: UMA LEITURA DA PASTORELA DE AIRAS NUNES	31
<i>Anália Sofia Cordeiro de Lima Gomes</i>	
AS FOGUEIRAS DA INQUISIÇÃO E MEMÓRIAS DE BRANCA DIAS: RELEITURAS DA INQUISIÇÃO EM PORTUGAL	41
<i>Andréia Rafael de Araújo, Aldinida Medeiros</i>	
O TOM CINZA DO DESEJO: ESPECTROS DA PERVERSÃO NA LITERATURA	51
<i>Angeli Raquel Raposo Lucena de Farias, Hermano de França Rodrigues</i>	
A PRESENÇA DO ESTILO LITERÁRIO DOS LAIS, DE MARIA DE FRANÇA EM CONTOS DE MARINA COLASANTI	55
<i>Anielle Andrade de Sousa</i>	
NA VOZ E NO CORPO: A PRIMEIRA PROTAGONISTA TRAVESTI DA LITERATURA BRASILEIRA	61
<i>Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes</i>	
SOBRE A PERSONAGEM FEMININA EM A CONFISSÃO DE LEONTINA, DE LYgia FAGUNDES TELLES	69
<i>Cícero Émerson do Nascimento Cardoso</i>	
O FLORESCIMENTO DA PRODUÇÃO FEMININA NO MÉDIEVO: ALEGORIAS E UTOPIAS EM CHRISTINE DE PIZAN EM A CIDADE DAS DAMAS	77
<i>Daniel Eduardo da Silva, Nadilza Martins de Barros Moreira</i>	
PATRIARCADO, MACHISMO E VIOLENCIA EM THE PARTING GIFT E DARK HORSES, DE CLAIRE KEEGAN	87
<i>Débora Gil Pantaleão, Joselayne Ferreira Batista</i>	
LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA LÍRICA CASTELLANA MEDIEVAL	97
<i>Débora Olegário de Lima Silva</i>	
REPRESENTAÇÃO FEMININA E LITERATURA DE RESISTÊNCIA EM ROSALINDA, A NENHUMA DE MIA COUTO	107
<i>Edilma Cavalcante</i>	
HOMOEROTISMO PÓS-MODERNO: CENSURA E DEVASSIDÃO	113
<i>Eduardo Souza Falcão, Hermano de França Rodrigues</i>	
A ESCRITA INDIANISTA DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO	121
<i>Elis Regina Guedes de Souza, Marcelo Medeiros Silva</i>	
O MANIFESTO DAS OPRIMIDAS EM "BORDADOS", DE MARJANE SATRAPI	131
<i>Eliza de Souza Silva Araújo, Débora Gil Pantaleão, Liane Schneider</i>	
IMAGENS E DISCURSOS DE GÊNERO: UMA ABORDAGEM SOCIOSSEMIÓTICA DA ESCRITA FEMININA ..	139
<i>Emannuelle Carneiro da Silva</i>	

AULA DE GRAMÁTICA COM FERNANDO PESSOA: CONCORDÂNCIA DE GÊNERO NO LIVRO DO DESASSOSSEGO	143
<i>Emerson Silvestre</i>	
REVELATIONS OF DIVINE LOVE: A IMAGEM FEMININA DE DEUS NA OBRA DE JULIANA DE NORWICH	147
<i>Fernanda Cardoso Nunes</i>	
DIALOGISMO ENTRE AS OBRAS O AUTO DA BARCA DO INFERNO, DE GIL VICENTE E O AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA	155
<i>Fernanda Diniz Ferreira</i>	
A TIRANIA DA BELEZA E O ESVAZIAMENTO DE SI MESMO: UMA LEITURA DE “ELE ME BEBEU”, CONTO DE CLARICE LISPECTOR	165
<i>Flávia Rodrigues de Melo</i>	
ASPECTOS RESIDUAIS DO DIABO MEDIEVAL NO CORDEL “PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO”	171
<i>Francisca Yorranna da Silva, Elizabeth Dias Martins</i>	
QUEM NÃO TIVER PECADO, QUE ATIRE A PRIMEIRA PEDRA (NA GENI): A PERVERSÃO CONSENTIDA NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA	179
<i>Frederico de Lima Silva, Hermano de França Rodrigues</i>	
A CASA DE MATACAVALOS: UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA	187
<i>Jaiane Alves Silva</i>	
A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM FRANKENSTEIN: UM ROMANCE MASCULINO?	193
<i>Janile Pequeno Soares, Drª Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne</i>	
A AGONIA DA PERSEGUIÇÃO: FRATURAS DA DÚVIDA E DA ANGÚSTIA, EM DOM CASMURRO	201
<i>Jeane Lima Aragão, Tatiana Fabíola F. Dias, Hermano de F. Rodrigues</i>	
A MULHER QUE PASSA: O AMOR CORTÊS NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES	207
<i>Jonathan Lucas Moreira Leite</i>	
A DELINQUÊNCIA HERÓICA: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO ROMANCE MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS, DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA	213
<i>Jonh Herbert de Almeida, Jeane M. Mendonça, Hermano de França Rodrigues</i>	
O COTIDIANO DIONISÍACO DE GIZA E O FEMINISMO EM EQUILÍBRIOS PROSAICO EM ‘A FILHA DAS FLORES’ DE VANESSA DA MATA	223
<i>José Eider Madeiros</i>	
BEATAS TROVADORAS: CANTIGA DE AMOR CORTÊS A DEUS NA EUROPA MEDIEVAL	229
<i>Karine Rocha</i>	
MISOGINIA E RENASCIMENTO: UMA LEITURA DE BEATRIZ EM MUITO BARULHO POR NADA	237
<i>Karl George da Silva Guerra, Elinês de Albuquerque e Oliveira</i>	
DIÁLOGO COM O MEDIEVAL: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO	247
<i>Larícia Pinheiro Silva</i>	
O DESEJO REPRIMIDO: GROTESCO E ORALIDADE NOS FABLIAUX ERÓTICOS MEDIEVAIS	253
<i>Laura Maria da Silva Florentino, Luciana E. de Freitas Calado Deplagne</i>	
CARLOS MAGNO E O IMPÉRIO CAROLÍNGIO NO CICLO DE CAVALARIA DO FOLHETO DE CORDEL	259
<i>Manoel Sebastião Alves Filho, Claudia Rejanne Pinheiro Grangeiro</i>	
MÚSICA E PSICANALÍSE: (DES)COMPASSOS DO DESEJO	267
<i>Márcia Kristiane Lima dos Santos Carlos, Hermano de França Rodrigues</i>	
HILDEGARD VON BINGEN E AS CIÊNCIAS NATURAIS E MÉDICAS NO SÉCULO XII	273
<i>Maria da Conceição Cabral, Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne</i>	
SEXUALIDADE FEMININA NA IDADE MÉDIA: UMA LEITURA DAS CORRESPONDÊNCIAS DE ABELARDO E HELOÍSA	279
<i>Maria do Carmo dos Santos</i>	

REARTICULAÇÕES E RENEGOCIAÇÕES DOS PAPEIS DE GÊNERO NO ROMANCE ASIÁTICO CANADENSE DE GURJINDER BASRAN	285
<i>Maria do Rosário S. Leite, Liane Schneider</i>	
A LINGUAGEM DA MÍSTICA MEDIEVAL CRISTÃ NO POEMA COLOQUIO DE AMOR DE TERESA D'ÁVILA ...	291
<i>Maria Graciele de Lima</i>	
MÍSTICA FEMININA – ESCRITA E TRANSGRESSÃO	297
<i>Maria Simone Marinho Nogueira</i>	
“VOCÊ PODE ESTAR E NÃO SER, PODE SER E NÃO ESTAR”: A NOÇÃO DE ENTRELUGAR ANALISADA NA OBRA DE ÁLLEX LEILLA	305
<i>Micaela Sá da Silveira</i>	
ENTRE A QUERELLE DES FEMMES E A MÍSTICA: UMA ANÁLISE DO LIVRO CIDADE DAS DAMAS DE CHRISTINE DE PIZAN	315
<i>Nathalya Bezerra Ribeiro</i>	
TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: CORPO E RESISTÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA	321
<i>Patrício de Albuquerque Vieira</i>	
FACES OBSCURAS DO FEMININO: SENSUALIDADE E ASCENÇÃO SOCIAL DE ROXANNE SCARBROUGH	329
<i>Rafael Venâncio, Hermano de França Rodrigues</i>	
ASPECTOS RESIDUAIS DO DIABO E DO RISO EM AS PELEJAS DE OJUARA: O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO	337
<i>Romildo Biar Monteiro, Elizabeth Dias Martins</i>	
ECOS DE VOZES FEMININAS MEDIEVAIS EM ROMANCES HISTÓRICOS CONTEMPORÂNEOS: INÉS DE CASTRO E MEMÓRIAS DA RAINHA SANTA	347
<i>Simone dos Santos Alves Ferreira, Luciana Eleonora de Freitas Calado</i>	
A POESIA DE NICOLAU TOLENTINO À LUZ DA TEORIA BAKTHINIANA SOBRE A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA	353
<i>Suelen Oliveira de Brito, Maria Luciane dos Santos Nascimento</i>	
A HISTÓRIA DE UMA HORA: UMA LEITURA FEMINISTA DE KATE CHOPIN	361
<i>Thalita Raquel de Carvalho Rodrigues</i>	
SÃO FERNANDO BEIRA-MAR: RELEITURA DA TRADIÇÃO MEDIEVAL NA POÉTICA DE ANTONIO MIRANDA	371
<i>Valter Gomes Dias Junior</i>	
O RETÁBULO CONCEITUAL DE PAUL ZUMTHOR: VOCALIDADE, PERFORMANCE E CARLOS MAGNO	377
<i>Willian Lima de Sousa</i>	



Anais



A RESSIGNIFICAÇÃO DO PASSADO NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO: JOSÉ SARAMAGO E A HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA¹

Ana Flávia da S. Oliveira (UEPB)²

As mudanças ocorridas na concepção de História levam, também, a uma mudança de perspectiva no romance histórico, em relação aos fatos narrados. Assim, o presente estudo trata do tema romance histórico na literatura portuguesa, tomando como *corpus* a obra *História do cerco de Lisboa* (2011), de José Saramago. O romance faz uma releitura do cerco feito pelos Portugueses à cidade de Lisboa, ocorrido na Idade Média, em 1147. Na ocasião, os portugueses sob o comando de D. Afonso Henriques conquistaram a cidade de Lisboa aos mouros, supostamente com o auxílio dos Cruzados. Na versão da História recriada por Saramago, os Cruzados se recusam a ajudar os portugueses. Para tanto, o romancista incumbe o narrador onisciente, revisor Raimundo Silva, da empreitada de contar a “nova História”, isso porque, o protagonista toma a decisão de colocar um NÃO no lugar em que o historiador havia escrito SIM, alterando o sentido da história, pois o que se dizia agora é que os Cruzados não auxiliaram os portugueses.

Nosso trabalho tem como foco mostrar a construção de um novo olhar sob a História que resulta em uma ressignificação do passado medieval através do romance histórico contemporâneo. Nosso principal objetivo é analisar, nesse romance, a forma como se apresenta essa releitura do passado, caracterizada pelo uso da ironia crítica e da subversão da historiografia, o que ocorre na reconstrução da nova história do cerco de Lisboa recriada por Saramago, bem como, apontar como se constrói a ironia e como se apresenta a inversão dos fatos históricos. Entretanto, a nossa análise limita-se a alguns aspectos, presentes na obra, relacionados à religiosidade e aos discursos de “autoridades”, como o rei D. Afonso.

A nova concepção de História a qual nos referimos, surge na década de 1920, no período pós-guerra, notadamente com historiadores como Georges Duby, Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie, apenas para citarmos alguns, que se reuniram com a finalidade de lançar um novo olhar em relação à História e promover mudanças na forma como os estudos historiográficos haviam sido desenvolvidos e entendidos até aquele momento. A partir desse período, há o surgimento da revista ***Annales***, fundada pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch, “com o explícito objetivo de fazer dela um instrumento de enriquecimento da história, por sua aproximação com as ciências vizinhas e pelo incentivo à inovação temática” (ODÁLIA, 1992, p. 4). Temos, assim, a consagração de um novo momento no campo da historiografia, o qual foi denominado de a “nova história”.

Desse modo, a História como política do passado ganha novos contornos porque passa por uma ressignificação, fazendo com que a historiografia comece, também, a se preocupar com a História não contada, com o que poderia haver por revelar no silêncio. E, como destaca Hutcheon (1991), diante dessa nova perspectiva os relatos sobre os reis, as guerras e as intrigas ministeriais passaram a ser contestadas por esse repensar realizado pela escola francesa dos ***Annales***.

O grupo dos ***Annales*** “ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano” (BURKE, 1992, p. 89). Com isso, os relatos sobre a História deixam de ser relatos de vitórias gloriosas em que só os “vencedores” são exaltados e tornam-se mais abrangentes e reflexivos, uma vez que, de acordo com Marinho (1999), com a escola dos ***Annales*** o próprio ofício de historiador torna-se alvo de reflexão, assim como as suas dúvidas e irresoluções. Opera-se, assim, uma transformação que aproxima o papel do historiador do papel do romancista. O romance histórico mudou a partir das mudanças nas concepções de História, mudanças estas, ocorridas a partir do contato crescente com outros produtos culturais, inclusive a literatura, o que configura um movimento duplo e complementar.

Este gênero literário se consagrou entre os séculos XVIII e XIX e vem consolidando-se, de maneira significativa, até os dias atuais, tendo como expoente Walter Scott que publica, em 1814, *Weverley*, considerado o primeiro romance histórico. Para Lukács (2011), a obra de Scott é uma continuação do romance social realista, mas introduz novos traços estéticos na literatura, como “o amplo retrato dos costumes, e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação

¹ O presente estudo, resultado de uma pesquisa de pós-graduação lato sensu.

² Graduada em Letras: Língua Portuguesa e Especialista em Estudos Linguísticos e Literários, ambos pela Universidade Estadual da Paraíba (CCHE-UEPB). Filiada ao Grupo de Pesquisa Estudos Literários Lusófonos (GPELL).

e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance" (LUKÁCS, 2011, p. 47). Com isso, observa-se que este gênero mantém, na narrativa, um equilíbrio entre a fantasia e a realidade, conserva-se, assim, a concepção de que o romance histórico é um gênero híbrido que se move entre o real e o fictício.

Já a partir da segunda metade do século XX, surge a necessidade, demonstrada internamente pelas obras do gênero, de repensar seu objeto, seu(s) foco(s) e o conjunto de procedimentos de que se valem, de que se servem. Assim, os romances históricos publicados daí por diante já não correspondem mais aos moldes tradicionais. Por isso, os teóricos que trabalham o tema passam a considerar uma nova variante deste, visto como o **novo romance histórico ou romance histórico pós-moderno**, denominados por alguns, como Hutcheon (1991), de **metaficação historiográfica** e por outros, como Marinho (1999), de **romance histórico contemporâneo**. De acordo com Marinho (1999), pode-se mesmo utilizar a definição de romance histórico pós-moderno, como sinônimo de metaficação historiográfica.

Conforme o que expõe Puga (2006), com base em Elisabeth Wesseling (1991), desde sua formação, o gênero apresenta três fases características do seu percurso: "o romance histórico à la Scott, a imitação deste com algumas variantes e, por fim, as experimentações modernista e pós-modernista" (PUGA, 2006, p. 12). É importante enfatizar que, ao atentarmos para esta última fase, devemos levar em consideração alguns aspectos referentes ao modernismo e ao pós-modernismo.

Segundo Hutcheon (1991) o pós-modernismo recebe essa denominação porque não pode rejeitar por completo o modernismo, pois aquele se desenvolveu a partir da relação "entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado" (HUTCHEON, 1991, p. 50). Ela destaca ainda que este é um conceito aplicado à arte de um modo geral, todavia, na literatura "o romance parece ser o gênero pós-moderno mais discutido nos últimos tempos" (HUTCHEON, 1991, p. 61), e que, no romance pós-moderno, as formas estéticas do passado e "suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica" (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Mas o seu estudo privilegia, dentro do pós-modernismo, um modelo específico de romance, o que ela denomina "metaficação historiográfica". Com esse termo, a teórica refere-se "àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos" (HUTCHEON, 1991, p. 21), visto que:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficação historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficação historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifo da autora).

Apesar de Hutcheon (1991) considerar que o termo pós-modernismo não deva ser utilizado como simples sinônimo de contemporâneo, Marinho (1999), além de acreditar que o romance histórico pós-moderno possa ser definido essencialmente como metaficação historiográfica, defende ainda que suas características se adéquam aos romances históricos portugueses produzidos nas últimas décadas, os quais ela denomina romance histórico contemporâneo. Portanto, Marinho utiliza os dois termos de forma sinônima, por compreender que no romance histórico contemporâneo o tratamento dado aos eventos históricos é diferente, em relação ao que ocorre no modelo tradicional, porque não consiste apenas em retratá-los. Nele, os fatos históricos são abordados e subvertidos, questionados, fazendo com que a "verdade" seja posta em dúvida. Tal como ocorre no pós-modernismo.

O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói [...]. Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes (HUTCHEON, 1991, p. 65).

Ocorre, desse modo, uma valorização do passado "desconhecido". Para Marinho (1999), tal valorização acontece por meio da focalização heterodoxa. Que se caracteriza por contrariar padrões, normas, dogmas ou princípios vigentes, assim, a focalização heterodoxa, no romance histórico contemporâneo, inverte a ordem dentro do contexto narrativo tanto das personagens, como dos acontecimentos, colocando em primeiro plano a história fictícia ao invés da oficial, em busca de uma

reconstituição da realidade dentro da ficção. É através desse recurso narrativo que se fazem perceber as diversas vozes presentes no texto, com isso, a focalização, no romance, torna-se oposta às da História concebida pela historiografia tradicional.

Essa oposição ao historiográfico é estabelecida, em muitos casos, de forma irônica, como acontece em *História do cerco de Lisboa* (2011). Por isso a ironia é a principal marca do romance histórico contemporânea. Vale lembrar que estamos considerando romance histórico contemporâneo como metaficação historiográfica. Entendendo que ironia está diretamente relacionada à paródia.

Em seu estudo *Uma teoria da paródia* (1989), Linda Hutcheon define a paródia como um gênero particular, com características próprias, não mais como subgênero do burlesco ou como sinônimo de **pastiche**, para com isso mostrar que ela vai muito além do cômico ou ridículo, como normalmente costuma ser rotulada. Para isso, se propõe a investigar o conceito e funções da paródia na arte moderna, e é dentro dessa definição que ela chega ao elo que há entre paródia e ironia. Para esta autora, a inversão irônica é uma característica de toda paródia, assim como “a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia” (HUTCHEON, 1989, p. 18). Ela define a paródia moderna como sendo um jogo irônico com convenções múltiplas, uma repetição alargada com diferença crítica.

A paródia é, pois, [...], repetição com diferença. Está implícita uma distanciamento crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia (HUTCHEON, 1989, p. 48).

Tais predicados podem ser aplicados ao gênero aqui apresentado, pois o romance histórico contemporâneo promove uma releitura do passado, com distanciamento crítico. No romance estudado, por exemplo, a ironia não é depreciativa, porque é uma ironia criticamente construída.

De acordo com Marinho (1999), a focalização é um dos fatores responsáveis pela subversão da ordem no que se refere ao relevo das personagens e dos acontecimentos históricos. É essa focalização que possibilita ao romancista construir histórias alternativas, nas quais, dentre outras coisas, relatos históricos possam ser “transferidos de uma época para outra [...], contrariamente ao que se passa no discurso histórico propriamente dito, onde não pode haver uma alteração radical dos acontecimentos” (MARINHO, 1999, p. 251). Assim, irônico em *História do cerco de Lisboa* (2011) é a maneira com que o romancista cria uma história alternativa buscando evidenciar a fragilidade das “verdades” proclamadas pela historiografia ao longo dos tempos.

Nada mais irônico na recriação da história do cerco do que a descrição da relação dos “deuses” com o homem, pois o narrador põe em dúvida, principalmente, os relatos de milagres que propiciaram uma vitória dos portugueses sobre os mouros. Como por exemplo, o milagre de Ourique, que se trata, segundo os relatos de Brandão (1947), de uma aparição de Cristo ao ainda infante D. Afonso Henrique, para anunciar sua vitória. Por vezes, isso é corrente na historiografia ibérica até o século XVI.

O salvador lhe apareceu primeiro em sonho, à noite quando dormia, na manhã seguinte, na pessoa de um velho, que o infante reconheceu como sendo o mesmo do sonho, e também em formas de sinais vistos nos céus de Portugal. Após a saída do velho da tenda, D. Afonso Henrique,

armado então com seu escudo e espada saiu fora dos arraiais, e, pondo os olhos no céu, viu da parte oriental um resplendor formosíssimo, o qual pouco a pouco se ia dilatando e fazendo maior. No meio d'ele viu o salutífero sinal da santa Cruz, e nela encravado o Redentor do mundo, acompanhado em circuito de grande multidão de anjos (BRANDÃO, 1947, p. 8).

Nessa ocasião, D. Afonso teria mais uma vez dialogado com Deus, para perguntar-lhe o porquê de tão grande graça. “Se o fazeis por me acrescentar a fé, parece não ser necessário, [...] Melhor seria participarem os infieis da grandeza desta maravilha, para que, abominando seus erros, vos conhecessem” (BRANDÃO, 1947, p. 8, grifo do autor). A isso, Deus teria respondido: “Não te apareci deste modo para acrescentar tua fé, mas para fortalecer teu coração nesta empresa, e fundar os princípios de teu reino em pedra firmíssima”. (BRANDÃO, 1947, p. 9, grifo do autor). Destarte, observamos que os relatos de Brandão (1947), apesar de oficial, se tratam de uma narrativa com traços ficcionais.

Ao descrever o milagre de Ourique, no romance, o narrador se refere a ele como o celeberrimo:

Aquele milagre de Ourique, celeberrimo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, enquanto o exército prostrado no chão orava,

Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da *crudelíssima* batalha poderíamos, hoje, registrar nestes anais a convenção *maravilhosa* dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus. (SARAMAGO, 2011, p. 15-16, grifo nosso).

A adjetivação e os superlativos são irônicos, aqui, porque apontam para o caráter de espetáculo da situação. Além disso, com essa descrição, ele destaca a oposição existente entre oração e guerra, sem deixar de ressaltar que o verdadeiro milagre teria sido o aparecimento de Cristo aos mouros, o que teria evitado tal confronto e, consequentemente, o massacre que poria fim à vida de tantos homens. Oposição esta que também leva esse romance a ser caracterizado como pós-moderno, visto que este é, como vimos, marcado por estas relações de oposições.

A menção feita a Alá no decorrer da narrativa, também nos leva a uma percepção irônica, porque o narrador refere-se, por mais de uma vez, a Alá com desdém, como quando se refere a sua sabedoria perante a ignorância dos homens, ao assegurar que a maioria deles “vivem e morrem ingênuos, afirmando e negando por conta alheia, mas as contas pagando como se suas própria fossem, porém, sábio é Alá e o mais fantasmas da razão” (SARAMAGO, 2011, p. 48); e mais adiante, quando se refere ao anseio de vitória dos mouros:

se o cerco ainda nem se quer começou, os mouros que entram na leiteria entoam em coro, Venceremos, venceremos, com as armas que temos na mão, pode ser, mas para tanto é preciso que Maomé ajude o melhor que sabia, pois armas não as vemos, e o arsenal, se a voz do povo realmente é a voz de Alá, não está numerosamente fornecida, na proporção das necessidades (SARAMAGO, 2011, p. 57-58).

Com isso, somos levados a crer que, por mais que a história do cerco tenha sido motivada por fatores econômicos, visando à conquista e o domínio de novos territórios, não se pode ignorar a existência dos embates de caráter religioso, a disputa entre muçulmanos e cristãos. Porém, o narrador considera que, seja qual for o nome que receba, Deus é um só, portanto, “remontando ao tempo em que nada nem ninguém tinha nome, então não se encontrariam diferenças entre mouros e cristãos senão as que se podem encontrar entre homem e homem” (SARAMAGO, 2011, p. 179). Mas, há que lembrar que se trata de um narrador português, portanto, sua visão não é imparcial.

Seja a Deus, seja a Alá, as críticas e ironias são colocadas na mesma intensidade, o “narrador aqui iguala o Deus dos cristãos ao deus dos muçulmanos (Alá), colocando-os numa mesma posição – nada privilegiada – uma vez que eles não devem levar a mal se os homens [...] lhes voltarem as costas” (FERRAZ, 2005, p. 72). Ainda de acordo com Selma Ferraz:

A ironia do narrador é suprema, pois ele diz que Deus não é justo, já que considera alguns dos seus eleitos legítimos e outros enteados, além de alguns filhos bastardos. Os filhos legítimos são descendentes da promessa feita a Abraão e Sara (os cristãos católicos) e os enteados e bastardos são descendentes de Abraão e Agar (os muçulmanos). Ambas as religiões esquecem-se de um detalhe: Deus e Alá são os mesmos, são apenas nomes diferentes para o mesmo Deus. (FERRAZ, 2005, p. 75).

Como podemos observar, Ferraz (2005) sintetiza claramente o modo como Saramago lança mão desse recurso para criticar o mau comportamento humano em relação às barbáries que comete cada um em seu nome, ou sob a “proteção” de seu Deus, tenha ele o nome que tiver. Mas no comentário do narrador homodiegético, “um nome é nada a prova podemos encontrá-la em Alá que, apesar dos noventa e nove que tem, não consegue ser mais que Deus”. (SARAMAGO, 2011, p. 255). Apontando para um aspecto exterior à narrativa, vale lembrar que, por ser ateu, Saramago valorizava o respeito ao ser humano além das religiões.

Segundo Calbucci (1999), o romance de Saramago apresenta segmentos narrativos relacionados à religiosidade, que não estão presentes no texto do historiador. O que, mais uma vez, aponta para o não comprometimento do romancista para com a veracidade dos fatos descrito no decorrer da narrativa do romance. Encontramos um exemplo logo no início da narrativa quando ele descreve o acordar de um almudelem cego, no século XII:

O almuadem levantou-se tacteando no escuro, encontrou a roupa com que acabou de cobrir-se e saiu do quarto. A mesquita estava silenciosa, só os passos inseguros ecoavam sob os arcos, um arrastar de pés cautelosos, como se temesse ser engolido pelo chão. (SARAMAGO, 2011, p. 13-14).

Para Calbucci (1999), o fato desse ocorrido não constar no texto do historiador, é a “prova mais do que concreta de que é possível dar infinitas cores aos relatos históricos” (CALBUCCI, 1999, p. 62). O que confirma a presença e o uso da paródia e da ironia neste romance, uso tal que se justifica pelo fato de que “ambas ecoam para marcar mais diferença do que semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 84).

As marcas da ironia em *História do cerco de Lisboa* (2011) não cessam por aí. Voltando-nos para a linguagem utilizada pelo romancista, é possível visualizar a carga irônica que o narrador imprime sob sua própria fala e sob a fala de algumas personagens. De início, podemos destacar o primeiro discurso do rei D. Afonso Henriques dirigido aos cruzados na outra história do cerco, a recriada. Segundo o narrador, no primeiro encontro com os cruzados:

Alçou o rei a poderosa voz, Nós cá, embora vivemos neste cu do mundo, temos ouvido grandes louvores a vosso respeito [...]. Nós cá, apesar das dificuldades, que tanto nos vêm do ingrato solo como das várias imprevidências de que padece o espírito português em formação, vamos fazendo o possível, nem sempre sardinha, nem sempre galinha, ainda por cima tivemos a pouca sorte de nos terem cabido estes mouros, gente de escassa riqueza, se vamos a comprar com Granada e Sevilha (SARAMAGO, 2011, p. 122).

Como vemos, a linguagem utilizada pelo rei no discurso não condiz com a sua posição social. “Os argumentos empregados pelo rei [...] são inteiramente inconsistentes e cômicas [sic], impróprias à majestade e liderança de um rei. No primeiro discurso às tropas estrangeiras, a imponência inicial desfaz-se na linguagem chula”. (KUNTZ, 2002, p.10). Talvez haja nisso uma crítica da própria posição e condição periférica de Portugal, na Península Ibérica, em relação a seu papel na luta e reconquista contra os árabes, que culmina na posição secundária de Portugal em relação à Espanha, como potência econômica no final do século XV, o que repercutiria, nas conquistas ultramarinas.

Por mais que seja comum a maioria dos teóricos quererem incluir o humor ou a irrisão na própria definição de paródia, como afirma Hutcheon (1989), observamos que no discurso da narrativa de *História do cerco de Lisboa* (2011), o propósito do narrador não é deixar transparecer um efeito de humor. A ironia que se apresenta está mais voltada para o ridículo, do que para o humor, isso é perfeitamente aceitável em se tratando de um romance histórico contemporâneo, pois como já havíamos pontuado, é sua característica resgatar o passado, mesmo se através do ridículo.

O discurso do rei recriado na história de Raimundo Silva é fruto da inquietação do revisor diante do primeiro discurso, o historiográfico. O narrador personagem conclui que “o discurso é todo ele, de ponta a ponta, uma absurdade, [...] mas porque não se pode [...] acreditar que da boca deste rei Afonso, sem prendas, ele, de clérigo, tenha saído a complicada fala” (SARAMAGO, 2011, p. 37). Na concepção do revisor, a tão refinada fala é “bem mais à semelhança dos sermões arrebicados que os frades hão-de dizer daqui a seis ou sete séculos do que dos curtos alcances duma língua que ainda agora começava a balbuciar” (p. 37), ou seja, o discurso historiográfico não condiz com a realidade da época em que teria sido pronunciado.

Para o narrador, o discurso sofisticado proferido pelo rei não poderia ser obra sua, por ter ele pouca experiência diplomática. Por isso, considera o arcebispo de Braga, D. João Peculiar, o mentor intelectual de tal fala. Portanto, a fala do rei recriada ficcionalmente seria mais autêntica. Vale lembrar que Saramago não reproduz o discurso oficial, apenas parafraseia através da leitura que Raimundo Silva faz ao revisar o livro. Nele D. Afonso Henriques teria dito:

Sabemos bem, e temos diante dos olhos, que vós haveis de ser homens fortes, denodados, e de grande destreza, e, em verdade, a vossa presença não diminuiu à nossa vista o que de vós disserra a fama. Não vos reunimos aqui para saber o quanto a vós, homens de tanta riqueza, seria bastante prometer para que, enriquecidos com as nossas dádivas, ficásseis conosco para o cerco desta cidade. Dos mouros, sempre inquietados, nunca pudemos acumular tesouros, com os quais acontece algumas vezes não se poder viver em segurança. Mas, porque não queremos que ignoreis os nossos recursos e quais as nossas intenções para convosco, entendemos que nem por isso deveis desprezar a nossa promessa, pois consideramos como sujeito ao vosso domínio tudo o que a nossa terra possui. Duma coisa porém estamos certos, e é que a vossa piedade vos convidará mais a este trabalho e ao desejo de realizar tão grande feito, do que vos há-de atrair à

recompensa a promessa do nosso dinheiro. Ora, para que com a algazarra dos vossos homens não seja perturbado o que vos disser, escolhei quem vos quiserdes, a fim de que determinemos em conjunto a causa da nossa promessa, e resolvamos sobre aquilo que vos expomos, para depois ser explicado a todos em comum o que tivermos resolvido, e assim, dado o assentimento de ambas as partes, com juramento e garantias certas, seja isso ratificado para interesse de Deus (SARAMAGO, 2011, p. 38).

Na verdade, Raimundo Silva tem consciência de que “nunca viremos a saber que palavras disse realmente D. Afonso Henriques aos cruzados” (SARAMAGO, 2011, p. 39), mesmo porque, o texto fonte consultado pelo historiador do romance, e todos os que se dedicam a estudar esse episódio, trata-se de uma crônica atribuída a um militar inglês de nome Osberno que, segundo Maleval (2011), “documentara em latim, e no gênero epistolográfico, a sua versão do acontecimento” MALEVAL, 2011, p. 156), o qual seria, portanto, “uma testemunha ocular, que participara do episódio como um dos cruzados que teriam auxiliado Afonso Henriques na conquista da cidade aos mouros” (MALEVAL, 2011, p. 156). Portanto, o que se constrói a partir daí, são interpretações subjetivas feitas com base em traduções e adaptações, e por este motivo cada um, seja historiador ou não, pode reproduzir o discurso do rei da maneira que melhor lhe convier.

Já na narrativa de Raimundo Silva, o arcebispo, como conselheiro do rei, é incumbido de tentar solucionar o impasse com os mouros. Nesta situação teria se pronunciado da seguinte forma:

Viemos aqui para nos reconciliarmos, [...], pois temos pensado que sendo todos, nós e vós, filhos da mesma natureza e de um mesmo princípio, mal parecia que prosseguíssemos nesta mais do que desagradável contenda, e assim gostaríamois que acreditásseis que não viemos cá para tomar a cidade ou despojar-vos dela [...] só reivindicamos como sendo de nosso direito a posse desta cidade [...] e que se em vós existem nem que sejam uns vestígios dos princípios de justiça natural, sem mais rogos, com vossas bagagens, dinheiro e pecúlios, com vossas mulheres e crianças, sem dúvida demandareis a pátria dos mouros que sois e donde malamente viestes. (SARAMAGO, 2011, p. 178).

Diante do trecho citado, percebemos a diferença significativa que há entre a linguagem utilizada pelo religioso e a utilizada pelo rei nos discursos recriados na ficção. Mas, assim como o discurso sofisticado do rei, esse discurso também rende comentários irônicos por parte do narrador. Para início de discussão, ele afirma que é preparado pelo frade Roger, ou Rogeiro, como igualmente é denominado no romance, que por ser estrangeiro, não se sabe se inglês ou normando, não conhece dialeto árabe ou galego, de modo que seu discurso é transmitido em latim pelo arcebispo. Assim, o narrador destaca que: “neste caso não será impedimento a ignorância, pois todo o debate, vá por onde vá, sempre irá dar ao latim, graças aos intérpretes e aos tratadores simultâneos” (SARAMAGO, 2011, p. 176).

Ironicamente, o narrador faz referência a intérpretes e tradução simultânea, algo improvável de ter existido na Idade Média, pelo menos não como conhecemos hoje, pois o que costumava ser feito naquela época eram as traduções, conforme vemos em alguns relatos historiográficos, como em Serrão (2011), e até mesmo neste romance de Saramago, quando ele se refere à tradução da carta de Osberno, mencionada anteriormente.

Para Carvalho (1998), “o discurso do arcebispo na primeira pessoa do plural salienta a parcialidade ironizando-a [...]. Tal fato desmente o pretendido efeito do nós que iguala os contendores” (CARVALHO, 1998, p. 105). Dito de outra forma, o arcebispo tenta convencer os mouros de sua igualdade perante os portugueses, mas de uma maneira fingida, pois em alguns pontos da sua fala transparece a sua “consciência” de superioridade, como pode ser verificado na citação que segue, quando revela que não pretende tomar a cidade “por onde já podeis ir começando a apreciar a benignidade dos cristãos em geral, que ainda quando exigem o que é seu, não roubam o alheio” (SARAMAGO, 2011, p. 178). Destacamos ainda, em consonância com Carvalho (1998), o fato de não se justificar um discurso aparentemente apaziguador quando se está munido para a guerra:

o uso do discurso direto da personagem permite ao narrador, na recriação estilizada das suas falas, o estabelecimento de um prenúncio de combate através do confronto retórico que no seu dialogismo retoma por outro ângulo a questão do preconceito contra os mouros (CARVALHO, 1998, p. 106).

O autor refere-se ao fato de no romance o narrador também dá voz aos mouros e em seguida comparar as duas falas. “Confrontando as falas, pensou ao ver como um simples mouro [...] se bem que com patente de governador, soube, em prudência e eloquência, liberar mais alto seu voo que um arcebispo de Braga” (SARAMAGO, 2011, p. 182). Isso porque, o discurso do mouro se assemelha ao do arcebispo no que toca a sofisticada elaboração.

Dante do exposto, concluímos que a paródia e a ironia imprimem ao novo texto um caráter subversivo uma vez que “aquilo que ‘já foi dito’ precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica” (HUTCHEON, 1991, p. 62). E assim, Saramago cria uma história alternativa por meio da subversão dos fatos narrados. História essa, na qual os cruzados negaram-se a auxiliar os portugueses na tomada de Lisboa. Com isso, o romancista passa a questionar as verdades dos fatos históricos, verdades estas cristalizadas pelo discurso historiográfico, mostrando o quanto estas veracidades são relativas. Assim, evidenciamos que o discurso acerca da História também se faz com ficção, porque, Saramago ressignifica o discurso histórico através de um processo de resgate da memória que resulta no uso da ironia, para tanto, utiliza o ficcional para estabelecer a sua verdade. São possibilidades como estas que nos apontam a importância da leitura de romances históricos, como também a importância de estudos acerca desse gênero.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO. Frei António. **Crónica de D. Afonso Henriques**. Porto: LIVRARIA CIVILIZAÇÃO – EDITORA, 1945.
- BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos *Annales* 1929-1989. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.
- CALBUCCI, Eduardo. *História do cerco de Lisboa*: os limites da ficção. In: _____. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999. p. 59-67.
- CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. Herculano, Saramago e a história do cerco de Lisboa. In: _____. LOPANDO, Lílian. (Org.). **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998. p. 77-110.
- FERRAZ, Salma. Os Deuses vendem quando dão: *história do cerco de Lisboa* (1989). **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, n. 2, p. 69-80, jan/jun, jul/dez 2005. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/8-Os-Deuses-vendem.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KUNTZ, Maria Cristina Vianna. A metaficção historiográfica em *História do cerco de Lisboa*. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. v. 22, n. 30. Belo Horizonte: FALE/UFMG. p. 199 – 224. jan. / jun. 2002. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)07-A%20metaficcao.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)07-A%20metaficcao.pdf)>. Acesso em: 04 ago. 2014.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. A Idade Média revis(it)ada: História(s) do cerco de Lisboa. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 153-161, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/18-a-idade-m%C3%A9dia.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campos das Letras, 1999.
- ODÁLIA, Nilo. Apresentação. In.: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos *Annales* 1929-1989. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991. p. 4-6.

PUGA, Rogério Miguel. **O essencial sobre o romance histórico.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. José Saramago: ficção inovadora e criativa. **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2012/03/18-a-idade-m%C3%A9dia.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. A conquista de Lisboa. In.: _____. **História de Portugal: 1080 – 1415**, Estado, pátria e nação, v. I. 6. ed.s.l. Editorial Verbo, 2001, p. 96-99.

FEMINISMO NEGRO E PÓS-COLONIALISMO: A CRÍTICA A PARTIR DE AUTORIAS FEMININAS

Ana Ximenes Gomes de Oliveira (PPGL/UFPB)¹
Profª.Drª Luciana Eleonora de F. C. Deplagne (PPGL/UFPB)²

A condição feminina no Brasil da segunda metade do século XX e início do século XXI apresenta considerável melhoria na ocupação e valorização nos espaços públicos e privados. A partir de pesquisas publicadas na mídia e a expressão popular quando interrogada sobre o assunto, percebe-se um aumento progressivo nos questionamentos sobre a condição (subalternizada pela história) da mulher na sociedade. As mulheres conseguiram alcançar melhores espaços no mercado de trabalho, se desprendendo de uma dualidade antagônica criada pelo pensamento patriarcal que coloca em esferas opostas o espaço profissional-público do espaço doméstico-privado, hoje já concebidos através de uma convivência concomitante da vida privada que desvincula a mulher de um estereótipo em que apontava o sujeito feminino que trabalhava fora de casa como aquele avesso à família.

Segundo a pesquisadora-socióloga Albertina de Oliveira Costa: “Embora Anete Goldberg (1987) classifique o feminismo brasileiro como bem-comportado, um movimento que prioriza direitos sociais em detrimento de direitos individuais, sua imagem pública tende a ser negativa” (2013, p. 43). Entretanto, o feminismo (ou os feminismos), especificamente no Brasil, trabalha hoje sobre um prisma que se desloca do lugar radical de ter como foco uma oposição única ao machismo, que se opunha ao sexo masculino em atuação, para uma luta mais crítica em prol dos direitos humanos e consequentemente da mulher. Tal mudança fez as militantes estudiosas, intelectuais, perceberem a necessidade de se trabalhar com um termo pluralizado, pois assim como discutimos identidades, no plural, na contemporaneidade não seria possível permanecer com uma luta que levasse à frente um ideal unificado ou unitário de causa. Como aponta Liane Schneider:

O que se observa, nesse sentido, é que o discurso feminista, tanto em suas vertentes mais teóricas quanto na prática dos movimentos sociais, teve de admitir que era exatamente a partir de lugares diferentes que os sujeitos femininos estabeleciam relações entre si, bem como com o que era tido como ‘hegemônico’, geralmente marcado como masculino e branco; portanto, as relações sociais eram cortadas não só pelo sexo, mas também por uma infinidade de outros traços, diferenças, peculiaridades que tomavam o lugar de elementos importantes para qualquer tentativa de definição (ainda que provisória) de identidade.³

Infelizmente, nota-se que mesmo com todas as conquistas em busca de uma igualdade no tratamento dos direitos civis e sociais, e consequentemente o aumento no grau de escolaridade e na conquista de melhores e importantes cargos no campo profissional, a mulher ainda permanece em desvantagem na esfera social. A formação hierárquica de gêneros ainda se sobrepõe nas práticas sociais que qualificam o sujeito. Com relação às causas deste fato, além da existência de preconceitos que podem se justificar numa noção de causalidade,

O sistema capitalista é outra das causas, juntamente com a herança do sistema escravocrata no qual se baseou a economia brasileira até o fim do Império. A partir de uma somatória de fatores sociais, históricos, econômicos e filosóficos, criou-se no Brasil uma estrutura eminentemente machista, onde características próprias do país somaram-se a influências europeias e religiosas. (NOGUEIRA e JACINO, 2013, p. 279).

Sabemos que com relação aos avanços adquiridos dos estudos feministas na Europa e nos Estados Unidos, o Brasil teve uma ascensão deste movimento tardia, principalmente no que consiste sua teorização e sua atuação efetiva nos espaços públicos, devido, prioritariamente, pelo período do regime ditatorial militar. A literatura afro-americana teve uma protagonização também de mulheres negras dos Estados Unidos, tendo em evidência autoras como Alice Walker, ativista dos Direitos

¹ Formada em Letras pela UFPB e mestrandona em Literatura Brasileira como bolsista CAPES.

² Orientadora da dissertação em andamento a qual este artigo é parte integrante.

³ Texto ‘Literatura de mulheres’, ‘literatura feminista’ ou ‘escrita feminina’: sinônimos ou áreas de tensão?, disponível em <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys11/echravines/liane.htm> acesso em 17/12/2014.

Civis da década de 60, Maya Angelou e Toni Morrison, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, que são destaques mundialmente conhecidos.

Talvez, devido a este “tardiamento”, os estudos feministas no Brasil tenham tido em seu início uma ênfase maior nas atuações críticas das feministas brancas, além de contarmos com a falsa imagem de democracia racial que não se constitui internamente no contexto social. Por isso, mulheres negras, escritoras (ou não), carregam um déficit na história das pesquisas no Brasil, assim como nos registros literários, por estes não observarem, em sua maioria, a atuação feminina como objeto central de análise, ressaltando suas percepções de vida e de identidade. A pesquisadora Nilza Iraci Silva, mostra que

As mulheres negras têm reiterado, ao longo dos tempos, que as mulheres não são um ser único, homogêneo, e que ser mulher, negra, indígena, lésbica, pobre e migrante é ter sua condição social agravada em função de assimetrias de gênero e raça que caracterizam a sociedade patriarcal e racista, que as colocam em situação de maior subordinação e discriminação, potencializando sua situação de pobreza e vulnerabilidade, mantendo-se na base da pirâmide social. (2013, p. 247).

Assim, a “interseccionalidade” permanece atual no conjunto de discussões feministas e no movimento negro com abordagem anti-sexista. O termo “interseccionalidade” constitui-se como uma ferramenta metodológica para investigações entre as relações de poder e as categorias que tangem o universo social e subjetivo, como classe, raça e gênero. Tal conceito foi criado e utilizado primeiramente na década de 1980 a partir das lutas de uma causa feminista e negra, que observaram na difusão de tais movimentos, separadamente (movimento feminista e movimento negro), a ocupação inicial do lugar de “sujeito implícito” por essas mulheres.

Estes movimentos sociais apresentaram uma lacuna em suas causas defendidas, fazendo com que a mulher negra sentisse a necessidade de introduzir uma desconstrução sexista ao movimento negro e uma profunda discussão de raças no movimento feminista, pois mesmo quando tais segmentos de lutas apontavam as barreiras de marginalizações que a sociedade hegemônica indicava, eram apenas as categorias de classe e gênero realçadas, deixando a “raça” em estado suprimido.

Entender pelo viés da interseccionalidade os embates sobre raça, classe e gênero deve ser o ponto inicial para uma crítica contundente à estruturação do sujeito colonial, assim como o processo pós-colonial e a desconstrução desse discurso colonizador de opressão. Porém, deve-se lembrar que tais categorias estão articuladas entre si, mas não ocorrem, necessariamente, ao mesmo tempo. Por isso, é importante observar a *violência simbólica* efetuada pelos agentes dominantes do sexism às mulheres na sociedade ocidental, considerando que tal violência tende a criar uma interdição inconsciente na figura feminina. Luana Simões Pinheiro, com base nos escritos de Pierre Bourdieu sobre a *dominação masculina*, apresenta que:

A obediência que dominados concedem aos seus dominantes não pode ser vista como uma submissão – ou coerção – mecânica a uma força, e nem um consentimento consciente a uma ordem. Essa obediência é involuntária, no sentido de que não é planejada, é fruto do acordo entre *habitus* predispostos a obedecer às chamadas, à ordem e às estruturas objetivas no mundo no qual se inserem. A violência simbólica é capaz de transformar poder em carisma ou em um encanto capaz de suscitar um encantamento afetivo. (2007, p. 41, grifo da autora).

Podemos considerar, então, que um dos maiores desafios dos movimentos feministas e das discussões de gênero é atingir a base desta simbologia que ataca várias esferas sociais, visto que na vida prática dos espaços públicos a mulher já adquiriu conquistas significativas como o direito ao voto em 1850, que só foi efetivamente concretizado com a renovação do sistema eleitoral no governo de Getúlio Vargas, mas que até a atualidade ainda não conseguiu reformular o pensamento social igualitariamente sobre a ocupação de cargos de poder, político ou privado, pela mulher no Brasil.

A “mulher negra” e o movimento negro no Brasil passaram por grandes momentos nesta segunda metade do século XX, que geraram frutos presentes até os dias atuais. Considerado um marco inicial do movimento negro contemporâneo, o MNU (Movimento Negro Unificado), grupo fundado na década de 1970 com a intenção de interligar os diversos movimentos sociais que lutavam pela causa negra no país, deu partida a fortes questionamentos do lugar social direcionado ao negro na vida pública. Além deste importante grupo, outras organizações não governamentais foram criadas, protagonizando consideráveis papéis nesse cenário político-social: a SINBA (Sociedade de

Intercâmbio Brasil-África) e o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), ambas também da década de 1970.

Em muitos países ocidentais a participação, tardia ou dificultada, da mulher na esfera literária conseguiu demonstrar a situação dessa condição feminina marginalizada. Não obstante, é visto que o feminino, mesmo de forma negativa na maioria das vezes, se apresenta contido no centro da maioria das sociedades como peça enfatizada para que a paz e a fertilidade do lugar se estabeleçam. Em várias sociedades é visto que o homem direciona toda a culpa dos maus tempos à mulher, devido à ligação mística que o feminino exerce na natureza, pois, neste contexto, é desta união e da relação com os ancestrais que dependem o bom funcionamento da comunidade. Em *Couro Imperial*, da autora zimbabuense Anne McClintock, a questão do gênero é abordada de forma minuciosa e analítica, tendo este como forma de manutenção e alicerce para o empreendimento imperial:

Figuras femininas eram plantadas como fetiches nos pontos ambíguos de contato, nas fronteiras e orifícios da zona disputada. Os marinheiros prendiam figuras femininas de madeira nas proas de seus barcos e batizavam-nos – como objetos liminares exemplares – com nomes femininos. Os cartógrafos enchiham os mares vazios de seus mapas com ninfas e sereias. Os exploradores chamavam terras desconhecidas de territórios “virgens”. Os filósofos figuravam “a verdade” como fêmea, e então fantasiavam sobre retirar o véu. De muitíssimas maneiras, as mulheres serviam como figuras mediadoras e liminares por meio das quais os homens se orientavam no espaço, como agentes do poder e do conhecimento. (2010, p. 47 – 48).

A pesquisadora elabora uma investigação a partir de registros literários de autores homens, mostrando a questão do gênero atuando como diferencial nas políticas masculina. O gênero na perspectiva colonial implica dinâmicas internas nas relações políticas e sociais que demonstram uma separação superficial entre colonizado e colonizador, voltada sobre um binarismo que é insuficiente para se discutir as estruturas e relações internas entre os indivíduos dessas conjunturas.

A mulher colonial, por se apresentar inserida no contexto de sociedade que domina outra, não se encontra livre de opressão, mesmo aquelas que convivem com o alto poder político e econômico dentro das classes sociais. São as esposas de chefes da colonização ou aquelas que trabalham mais diretamente nas expedições da metrópole, exercendo cargos de enfermeiras ou algum tipo de assistencialismo social. Estas mulheres também estão inseridas no contexto de opressão e limitações configuradas pelas relações cambiáveis por gêneros que privilegiam o homem independentemente da posição política que tais países ou regiões possam ocupar, o que independem do posicionamento das classes hierarquicamente.

No livro citado de Anne McClintock, a pesquisadora mostra também a necessidade de discussão e análises na questão da raça como categoria de marcação fundamental no que condiz uma análise das estruturas internas das famílias e das relações de gênero, tanto nas sociedades colonizadas como nas coloniais. A pesquisadora mostra que

gênero não é só uma questão de sexualidade, mas também uma questão de subordinação do trabalho e pilhagem imperial; raça não é só uma questão de cor da pele, mas também uma questão de força de trabalho, incubada pelo gênero. Apesso-me a acrescentar que não quero implicar que esses domínios são redutíveis ou idênticos entre si; em vez disso, existem em relações íntimas, recíprocas e contraditórias. (MCCLINTOCK, 2010, p. 19 – 20).

Muitas feministas na segunda metade do século XX apontaram essa distinção crítica, mostrando, contudo, que mesmo o gênero sendo categoria fundamental, este não pode também se sobrepor a outros conflitos estruturais, caindo assim num essencialismo que possibilita perigosamente a formação de uma visão generalizante dos conflitos e necessidades de discussões da situação das mulheres em diversos contextos histórico-sociais e políticos. Uma das expoentes da crítica feminista nesse cenário é Hazel Carby, uma das primeiras militantes que acusa o discurso de feministas brancas eurocêntricas em compactuar com uma “amnésia dos historiadores brancos quando ignoram as maneiras fundamentais pelas quais as mulheres brancas se beneficiaram da opressão dos negros” (CARBY *apud* MCCLINTOCK, 2010, p. 23).

A discussão que se segue sobre o pós-colonialismo é referente, primeiramente, à representação semântica que o termo proporciona. Apesar do entendimento político e oficial referente às independências conquistadas pelos países colonizados, o termo merece um

questionamento pela conjuntura linear que o mesmo induz, inserido na ideia iluminista de linearidade que configura o programa de progresso das sociedades ocidentais. Por isso, McClintock nos diz que: “Metaforicamente pousado no limite entre o velho e o novo, o fim e o começo, o termo anuncia o fim de uma era do mundo apenas por inovar o mesmíssimo tropo do progresso linear que animou essa era” (2010, p. 29-30). Percebemos que, além da colonização territorial e política existente na história da humanidade, outras formas e tipos coloniais não podem ser sobrepostos pela conquista territorial unicamente, devido, principalmente, pela perpetuação de alguns destes modelos de colonização, social, subjetiva e de gênero, nas estruturas sociais.

O chamado “pós-colonial” em nossa contemporaneidade é mais um termo problemático para se trabalhar criticamente, pois além dele induzir a um entendimento linear e possivelmente posterior a algo que já acabou, também formula uma singularidade vazia. Segundo McClintock, “orientar a teoria em torno do eixo temporal colonial-pós-colonial torna mais fácil não ver e, portanto, não teorizar, as *continuidades* nos desequilíbrios internacionais em termos de poder imperial” (2010, p. 33, grifo da autora). O termo “pós-colonial” abarca uma série de singularidades intrarraciais e interculturais que necessita de uma pluralidade semelhante a que hoje ressalvamos para os estudos sobre o feminino e os feminismos a partir da crítica feminista contemporânea. Assim como universalizar o sujeito do feminino homogeneamente contribui e consolida uma forma de dominação representada por um tipo de feminismo acrítico, o sujeito no pós-colonial não pode cair nesta mesma universalidade que silencia as contingências internas.

É notório que na literatura e na crítica pós-colonial, principalmente de África, haja uma inclinação em construir novas simbologias imagéticas para assim reconstruir a história e reconta-la aos moldes daqueles nativos dos países em questão, e não pelo viés sócio-antropológico do colonizador. A pesquisadora Inocência Mata aponta a importância da literatura nesse processo de resignificação:

O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade do que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demônios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura [...]. (2007, p. 29).

Todavia, o pós-colonialismo exige, para seu entendimento mais profundo, uma análise geográfica, cultural, política e social, visto que países da América do Norte e da Latino América, assim como os de África, entre outros, não compartilham da mesma experiência pós-colonial entre si. Esta singularidade, aparentemente almejada pelos críticos ou teóricos do assunto, pode construir uma discussão sem representatividade real das questões em tela, pois, cria uma noção simulada das consequências do imperialismo colonial no mundo sem se ater para as particularidades que as distinguem. Com isso, McClintock nos diz que:

Assim como a categoria “mulher” foi desacreditada como tapeação universal pelo feminismo, incapaz que é de distinguir entre as várias histórias e os desequilíbrios de poder entre as mulheres, também a categoria singular “pós-colonial” pode prontamente autorizar uma tendência panóptica a ver o globo através de abstrações genéricas destituídas de nuança política. (2010, p. 31).

Quando nos direcionamos à problemática do gênero interseccional com a raça e a classe social, observamos que, como ressalva a autora, a busca pela independência e pelo poder tenha sido protagonizada e alcançada pelo masculino em diversos contextos. Segundo ainda McClintock, “nenhum Estado pós-colonial em qualquer parte assegurou a homens e mulheres acesso igual aos direitos e recursos do Estado-nação” (2010, p. 34). O poder do gênero, então, transcende o poder imperial na sua forma mais íntima, visto que tais políticas masculinas de conquista de poder e dominação não se limitam ao próprio colonialismo histórico, motivo pelo qual também não se finda com este no seu período “pós”. O papel do gênero é fortemente demarcador na construção dos nacionalismos. A ideia de nação surge imbricada na instituição do poder do gênero, onde a maioria das sociedades trata como premissa a base masculina para a formação do nacionalismo. Por isso, a autora assinala que:

Uma teoria feminista do nacionalismo, em termos estratégicos, deveria: (1) investigar a formação de gênero das teorias masculinas sancionadas; (2) tornar historicamente visível a participação cultural e política das mulheres nas formações nacionais; (3) colocar as instituições nacionalistas numa relação crítica com outras

estruturas sociais e instituições e (4) prestar muita atenção às estruturas de poder racial, étnico e de classe que continuam a envenenar formas privilegiadas de feminismo. (MCCLINTOCK, 2010, p. 522).

A crítica feminista e os estudos pós-coloniais e des-coloniais se concentram a desconstruir discursos formulados que estruturam o pensamento hegemônico da sociedade patriarcal que institui e tenta fortificar um lugar de subalternidade para o feminino. O feminismo negro ou pós-colonial (no seu sentido mais pluralizado) ressalta a discussão de novas epistemologias na estruturação desta herança cultural com que ainda estamos aprendendo diariamente. O uso do termo neste estudo corrobora com a perspectiva pluralizada que preza por considerar as nuances políticas de cada contexto territorial, observando seus deslocamentos. Como aponta Homi Bhabha (2013, p. 277),

A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural. [...] A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento [...] tornam a questão de como a cultura significa, ou o que é significado por *cultura*, um assunto bastante complexo.

Estas instâncias de transição constituem um indivíduo híbrido que se reconfigura constantemente. A pesquisadora Cláudia de Lima Costa apresenta em seu ensaio a citação da chicana feminista Gloria Anzaldúa quando diz que,

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.). Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy um amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados. (apud COSTA, 2012, p. 50-51, grifo da autora)⁴.

Nesta importante e emblemática fala, Anzaldúa demarca um panorama dos impasses sociais enfrentados pelo movimento feminista e o feminismo negro, mais especificamente. A luta contra o sexism e o preconceito racial posiciona o indivíduo no centro de uma ruptura de estruturas ideológicas que sempre mantiveram tais desigualdades e injustiças atreladas às disputas de poder, ou como Costa (2012) reflete, às *colonialidades de poder*. Assumir uma causa como a do feminismo, negro ou afro-brasileiro, significa problematizar os discursos oficiais das Instituições-base da cultura ocidental: Igreja, Estado, Família. Apesar de já se constatar na atualidade um grande avanço institucionalizado de direitos adquiridos da população negra, assim como da feminina, referente aos direitos civis, esta problematização resultou para a imagem de tal movimento uma negatividade imagética que ainda deixa seus resquícios até a época presente.

Refletir e militar sobre um feminismo negro significa abordar, portanto, pensamentos críticos sobre as vivências de mulheres que carregam um passado de histórias de escravidão e pós-escravidão nas Américas. Por isso, Simone Pereira Schmidt salienta que “o feminismo lança uma luz sobre os estudos pós-coloniais no sentido de ajudar a perceber as intersecções existentes entre gênero e raça na experiência colonial e em seus desdobramentos em termos de uma colonialidade de poder [...]” (2013, p. 105). A pesquisadora reforça que mesmo que as discussões da categoria de “raça” sejam problemáticas por correrem o risco de adentrar num tipo de essencialismo, faz-se necessária esta problematização na busca de uma constante desconstrução do termo. Poder-se-ia chamar, então, de um essencialismo estratégico da crítica, por admitir (e necessitar no contexto contemporâneo) a “raça” na análise das cartografias sociais, porém impedindo que tal elemento limite ou identifique unicamente.

Neste ensaio, intitulado *Traduzindo a memória colonial em português: raça e gênero nas literaturas africanas e brasileiras*, publicado no *Anuário de Literatura*, Schmidt analisa que a escrita

⁴ Disponível em <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMEFOUR/PVOLUMEFOURPAPERS/P4DELIMACOSTA.pdf> Acesso em 19/12/2014.

de Conceição Evaristo, neste caso específico o romance *Becos da Memória*, trabalha com a representação de sujeitos sociais que sempre foram atuantes na literatura brasileira como objetos estereotipados: “Dar corpo à representação dos moradores da favela, caminhando em sentido contrário ao dos estereótipos que se colam à pele dos subalternos em nossa sociedade é, portanto, uma estratégia de grande impacto político e cultural [...]” (SCHMIDT, 2013, p. 106).

Num trabalho de importante investigação e reunião de dados e registros históricos e biográficos de autores(as) negros(as), a pesquisadora Rosangela Araújo (2012, p.45) cita três autoras que recebem destaque na formação dessa “literatura afro-brasileira”, dentre as quais estão: Maria Firmina dos Reis (vista como uma fundadora de tal literatura com o romance *Úrsula* em 1859), Auta de Sousa (1876 – 1901) com o texto *Horta*, e a escritora Maria Carolina de Jesus (1914 – 1977) com o romance *Quarto de despejo* de 1960, mostrando a luta das mulheres e a opressão racial no Brasil.

Desde então, a partir de algumas melhorias nas condições educacionais, o eu enunciador feminino e negro vem conquistando seu “lugar” de fala. A literatura afro-brasileira dessas mulheres se preocupa em despertar e trazer para a enunciação o discurso de resistência e resgate da memória como alimento histórico. Uma autora como Miriam Alves demonstra “conciliar a busca de duas identidades de sua identidade: a identidade negra é buscada sem anular a dimensão da identidade feminina com a qual a autora também se preocupa” (BERND, 2011, p.163). Além desta, a poetisa Leda Maria Martins também se apresenta como expoente neste universo interno da literatura afro-brasileira, pois, “busca o reconhecimento do negro na sociedade e compartilha suas dores, apontando caminhos possíveis para uma poética de relação, visando à harmonia entre brancos e negros.” (BERND, Loc. Cit.).

Por isso, tais escritoras entre tantos outros nomes conhecidos midiaticamente ou não, trazem este ativismo literário através do movimento negro e afro-brasileiro do país que, juntamente com outras esferas artísticas como a música, a dança, os costumes religiosos e culturais, o teatro, cinema, etc., corroboram em desmistificar o imaginário racista e sexista da sociedade. Por apresentar, ainda, uma dificultada presença no cenário público intelectualizado, a condição racial, social e subjetiva do feminino é debatida hoje, principalmente, através das escritas literárias que carregam em sua gênese a externização dos anseios e problemáticas enfrentadas pelo gênero. A questão racial na literatura quando ressaltada, a partir da década de 80, acabou oferecendo mais ênfase aos grandes homens do movimento negro e de lutas quilombolas que sobreviveram na história. Entretanto, como denuncia Evaristo,

[o]bserva-se, porém, que, mesmo nesse período, pouquíssimas referências foram feitas às heroínas negras. Coube principalmente ao Movimento de Mulheres Negras o resgate de nomes como o de Nzinga, Acotirene, Dandara, que passaram a nomear as próprias organizações de mulheres negras. Foi, também nessa década, a publicação de um belo poema, em homenagem a Luiza Mahin, de autoria de Miriam Alves [...], cujo o título é 'Mahin Amanhã'. (2013, p.139).

A presença destas escritoras como atuantes de um feminismo negro reforça a participação em desconstruir e reformular a imagem cristalizada da mulher negra na cultura nacional. Mesmo sabendo do grande peso que a mídia de massa impõe na construção dos valores da população em geral, a literatura de autoria feminina comprometida com este propósito crítico proporciona uma “nova” mulher negra, longe dos estigmas racistas, desconstruindo o discurso feminista hegemônico de uma mulher essencializada. Em “*Mahin Amanhã*” Miriam Alves apresenta essa mulher com liderança que está à frente de uma luta, um sujeito político participante de uma luta histórica:

Neste poema é vista a resistência e a esperança de liberdade que ecoa dos sussurros dos homens e mulheres e da própria natureza, que não suporta mais os tempos de violência. As “pedras” que aparecem no caminho sinalizam as dificuldades e lutas de sobrevivência diante de tantos maus tratos e experiências de guerra. Alves trabalha com uma consciência que nasce e se

fortalece a partir das vivências dos africanos e já afro-brasileiros no Brasil, na terra de trabalho, e não mais no espaço de transição diaspórico de África. No restante do poema aparecem referências religiosas e culturais da tradição africana herdada e fortalecida permanentemente pelos negros no período da escravidão e pós-escravidão. A religiosidade e as práticas culturais atuam também na consolidação e preservação da identidade, visto que esta já passou por um deslocamento transcultural, funcionando como arma de resistência contra o branco colonizador e opressor, como pode ser visto nos versos que se seguem:

Arma-se a grande derrubada branca
a luta é tramada na língua dos Orixás
“é aminhã, é aminhã” (Miriam Alves, Loc. Cit.).

Como já aponta Evaristo (1993), em seu ensaio *Chica que manda ou a Mulher que inventou o mar?*, o protagonismo de mulheres negras na participação histórica do Brasil, é destacado hoje, principalmente, pelo precioso trabalho de escritoras negras que se entendem participantes conjuntas dessa luta histórica de opressões e desigualdades, relatando os grandes feitos de suas companheiras de identidade, como fez Miriam Alves, e também Ana Maria Gonçalves autora do livro *Um defeito de cor* que também tenta reconstruir a história de Luiza Mahin, ato um pouco dificultado pela escassa presença deste nome e de uma versão oficial da vida desta mulher nos registros das lutas sociais do país. Assim, a partir deste poema citado também nos lembramos de outro, de autoria da própria Conceição Evaristo, intitulado *A noite não adormece nos olhos das mulheres*, que emblema esta saga feminina:

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
onde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas. (Conceição Evaristo, 2011, p.160).

Este poema tem a memória como um compromisso de resistência de um feminino identitário. A memória é uma ferramenta de libertação e luta, passível de manipulação, o que lhe torna necessário a sua própria democratização. Esta consegue se manter viva e ativa mesmo com todos os fatos sofridos no passado, não podendo ser, assim, usurpada, mesmo que se torne oculta ou camouflada. Diante disso, a oralidade atua neste sentido como um veículo de militância pessoal para a manutenção deste instrumento, carregado de identidades, histórias e singularidades que constroem um coletivo fortalecido, visando um futuro mais próspero nas gerações seguintes. A mensagem que Evaristo passa neste poema nos remete a esta esperança de mudanças a partir de uma sabedoria memorialística e de testemunho.

A vigília mantida por uma solidariedade de gênero, cor e classe se ocupa em manter viva a consciência de uma história e de uma identidade. Além disso, o poema também representa o renascimento, ao dizer “vaginas abertas/ retêm e expulsam a vida/ donde Ainás, Nzingas, Ngambeles/ e outras meninas luas/ afastam delas e de nós/ os nossos cálices de lágrimas” também está contida a renovação, que mesmo com a memória de resistência mantida, construirá uma nova história sem a vivência dos velhos sofrimentos. A autora mantém recorrente em suas obras a exposição da ligação mística do feminino com a natureza e a fertilidade, trazendo a ação política dessas mulheres intrínseca à sua feminilidade.

Considerações finais

A necessidade da discussão de raça e gênero no movimento feminista e no movimento negro, respectivamente, assim como na crítica pós-colonial, problematizando suas lacunas internas, é notória no final do século XX e início do século XXI. Esta pauta se faz válida nas contingências internas destes movimentos devido a uma subordinação e marginalização de alguns sujeitos mesmo

dentro dessas instâncias sociais que reivindicam direitos e espaços a ocupar. A literatura participa com forte papel neste processo, principalmente no que condiz a produção de autoras femininas que resignificam o lugar de fala e de ação de tais mulheres no meio social e subjetivo. Na produção das autoras citadas neste estudo, observamos esta reconstrução de um sujeito feminino inserido em todas estas marcas históricas, mas que mantém na fala e no discurso, político-literário, sua característica de resistência.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Miriam. "Mahim amanhã". In.: BERND, Zilá (org). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- SILVA, N. I.. "As mulheres negras e as formas de indicadores sensíveis". In: VENTURI, G.; GODINHO, T. (orgs). *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças de opinião pública*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.
- BERND, Zilá (org). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- EVARISTO, Conceição. "A noite não adormece nos olhos das mulheres". In.: BERND, Zilá (org). *Antologia de poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.
- SCHIMMIDT, Simone Pereira. "Traduzindo a memória colonial em português: raça e gênero nas literaturas africanas e brasileiras". In: *Anuário de Literatura* [recurso eletrônico]. Programa de Pós-graduação em Literatura. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2013 – Vol. 18, n. Esp. 1. Semestral.

A PERSONAGEM FEMININA EM OI' OJ'EU ÚA PASTOR CANTAR: UMA LEITURA DA PASTORELA DE AIRAS NUNES

Anália Sofia Cordeiro de Lima Gomes (UFPB)¹

Introdução

A poesia lírica trovadoresca teve o seu florescer em meados do século XII, considerado por Spina (1956) como o “século de ouro” da literatura medieval francesa. Tem seu ponto inicial o Sul da França, expandindo-se pela Itália, pelas terras germânicas e pela Península Ibérica. A poesia dos trovadores provençais é considerada a fonte de todo o lirismo europeu conseguinte. De forte representatividade sociocultural, ela perdura até os dias atuais em traços e nuances na arte moderna e contemporânea.

No berço da poesia trovadoresca galego-portuguesa se encontra, sem sombra de dúvidas, a poesia provençal que se difundiu pela Europa. Os trovadores provençais, através da *cansó*, estabeleceram os padrões e modelos artísticos e culturais que viriam a florir nos grandes salões da aristocracia europeia. A lírica trovadoresca, entretanto, mesmo sofrendo influência provençal, assume características muito próprias em cada região. A literatura portuguesa não deixou de sofrer influências da poesia lírica provençal, mesclando-se com a poesia já existente e recriando uma nova forma importada para os grandes salões. “Nasce a poesia palaciana, e, com ela, engalana-se a poesia popular” (SPINA, 1956, p.36).

Essas cantigas, denominadas, em Portugal, de Cantigas de Amigo, representam o mundo de sentimentos e ações femininas, no qual a mulher canta a sua coita amorosa. “A vida amorosa, como sempre, é a principal: as queixas da amada contra a ausência do amigo, contra a sua falta de pontualidade e as expansões de sua alegria quando estavam juntos” (BUENO, 1968, p. 03). Mas, apesar de falar sobre as emoções femininas e ter como agente principal a mulher, eram escritas por homens, ou seja, tinham a autoria atribuída aos trovadores.

O pouco que se sabe é que esses cantares em terras ibéricas já possuíam uma cultura muito forte de poesia popular primitiva, autônoma, que tinha como voz, de fato, a mulher da vida rural (camponesa, pastora), dividindo cenário com a natureza, a música e a coreografia. Segundo Zilberman (2002) “dentre os textos remanescentes da lírica medieval pertencentes àquele gênero poético, constam os que se originaram de manifestações femininas, coletivas e anônimas”. Pode-se assim dizer que houve uma real participação feminina na origem da literatura lírica medieval galego-portuguesa, como expõe Lemaire (2011), ao falar da origem das Cantigas de Amigo:

Essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte da canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, de mulher compositora e poetisa indo-europeia até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, fora – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas.

Essa participação feminina é inegável, pois, durante a Idade Média, a vida rural foi consideravelmente mais ativa comparada à vida urbana, não apenas pela mão de obra, cultivo ou criação dos animais, mas por todo o sistema rural. Era a produção rural que abastecia a vida nos castelos.

Nas Cantigas de Amigo em geral, a representação e o destaque eram as mulheres de condição humilde: camponesas, pastoras. Apesar de o homem possuir o papel primordial na sociedade, na vida do campo, as mulheres tinham uma grande contribuição na economia.

A mulher colabora na *mainbournie*, quer dizer, na administração da comunidade e na educação dos filhos; ele gera os bens próprios porque o consideram mais apto do que ela para os fazer prosperar, [...], mas quando, por uma razão ou por outra, tem que se ausentar, a mulher retoma essa gestão sem o mínimo obstáculo e sem autorização prévia. (PERNOUD, 1997, p. 18).

¹ Graduada em Letras Português pela Universidade Federal da Paraíba, matriculada como aluno especial no mestrado do PPGL. Trabalho orientado pela professora Doutora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

As Cantigas de Amigo nasceram sobre a base de uma tradição de poesia oral realizada por mulheres das camadas populares do meio rural, que expunham os seus sentimentos e perspectivas de forma anônima. Tal lírica feminina tinha circulação considerável na Alta Idade Média, em um período no qual não havia diferença entre o autor e o ouvinte. Os seus versos mostravam uma jovem que se apresenta como sujeito locutor e, segundo Zilberman (2002, p. 22), “o fator corporal é primordial: mover-se com os outros, cantar com os outros, é: experimentar/pensar com os outros”.

A oralidade foi substituída pela escrita e, como a grande maioria das mulheres não sabia ler nem escrever, a sua autonomia poética foi se perdendo. Nessa passagem, pontos essenciais se perderam, como a imagem do autor, a posição feminina autossuficiente, e a naturalidade original.

No caso das cantigas, a “política de espírito” exerce-se muito sob forma de aproveitamento, apropriação e anexação, através de mecanismos e estratégias de imitação, desterritorialização ou deslocamento e deformação sistemática dos conteúdos dos textos (LEMAIRE, 2011, p. 53).

Dessa forma, os registros das canções passaram a ser feitos pelos homens, geralmente religiosos movidos pelo espírito cristão, que as transcreviam da forma que julgavam mais adequada. Pode-se perceber, também, o peso da influência do cristianismo na construção da imagem feminina. Essa mudança de registro acarretou na perda da autonomia feminina, da sua livre expressão, tornando-a dominada e submissa. Os copistas se apropriaram da lírica feminina e as dispuseram conforme os valores de uma sociedade patriarcal na qual o homem, guiado pela Igreja, ocupa o papel central, abaixo apenas daquela, conferindo à mulher um lugar subjugado. Zilberman (2002, p.27) fala que a presença masculina é tão forte que escamoteou a presença feminina:

Nas cantigas de amigo, os versos, de autoria masculina, ao perceber-se distanciada do amado distante. A voz feminina, suprimida uma vez pelos copistas, é de novo cassada, pois nem mesmo os estudiosos do assunto interessam-se em valorizar o que estaria por trás e antes do material transportado do passado: a locução feminina, a perspectiva da mulher, o caráter popular e coletivo dessas manifestações.

As influências exercidas pela Igreja Católica, juntamente com as leis da moral e dos bons costumes, levam a supor que o homem assume a voz feminina nas Cantigas de Amigo para que ele possa cantar o proibido, já que o prazer naquela época era tido como algo sujo e pecaminoso, a não ser que fosse relacionado ao amor conjugal. Com isso, pode-se perceber que o homem se apossa dessa lírica feminina como uma forma de tirar-lhe a culpa por cantar o amor pecaminoso das sensações, despertado no homem pela mulher travestida de Eva.

As Cantigas de Amigo são aparentemente inocentes, mas ao fazer leituras mais profundas, nota-se um desejo erótico implícito. Essas cantigas mostram de forma camouflada, os desejos e anseios dos trovadores, disfarçados na voz feminina. Por trás do cotidiano simples e das palavras singelas, pode-se perceber de forma subentendida o conteúdo sensual, velado nas palavras que levam a um segundo sentido.

Esse tipo de prática reforçou a visão paradoxal da mulher criada pelo preconceito cristão, tornando-a ainda mais estigmatizada. Segundo Saraiva e Lopez (1966), “as mulheres ora são ingênuas, ora experimentadas; [...]; ora indiferentes,oras susceptível; ora se entregam, ora conduzem o jogo”. Os sentimentos do homem medieval referentes à mulher são expressos de forma ambígua, pois para ele a mulher possui um perfil que oscila entre a transgressor e a salvadora.

As pastorelas galego-potuguesas

Nos diálogos típicos da Cantiga de Amigo, pode-se perceber a vida cotidiana das mulheres na época medieval. Tanto entre as mulheres (madres, amigas ou irmãs), quanto no cenário e personificação da natureza, pois o perfil feminino das cantigas de Amigo retrata uma mulher do campo, que possui certa liberdade, que vai às fontes e aos campos sozinha e vive em contato com a natureza. Tem sua origem no meio rural, inspirada nos costumes populares dos agrícolas. No caso das Pastorelas, as pastoras falam/cantam sempre em contato com a natureza, em um ambiente aberto e campesino, comum à comunidade rural. Como nos lembra o pesquisador Bueno:

Uma das profissões exercidas pelas mulheres era a do pastoreio. Retiradas nos montes com os seus rebanhos, ficavam pensando sempre nos namorados: um que não veio o encontro marcado; outro que se escondia entre os ramos das árvores;

outros que se casavam, faltando a palavra dada: são as *pastorelas* (BUENO, 1968, p. 10).

A donzela é limitada no espaço físico de poucos cenários, que mostram como era a sua rotina, o seu cotidiano. São percebidos, de forma muito significativa, elementos alegóricos como as flores, árvores, entre outros. É muito recorrente, nesse tipo de cantiga, a voz da mulher solitária, em contato com a natureza, desabafando sobre as frustrações amorosas. Ela divaga entre o amor e a angústia pela ausência do ser amado.

Percebe-se, portanto, que apesar da Pastorela ter se originado nas camadas populares do campo, ao ser empossada pelo trovador e consideravelmente reformulada às regras de cortesia, esta sofre algumas modificações. O cenário bucólico não é legítimo, pois passa a ser representado sob os olhos da sociedade aristocrática, que expunha os contrastes sociais nos personagens atuantes do cavaleiro palaciano e da donzela rústica.

A pastorela (que alguns preferem incluir entre as cantigas d'amor porque fala primeiro o namorado, e é assim que a Arte de Trovar preceitua) é, todavia, um cantar cujo ambiente é rústico, não palaciano como no cantar d'amor, embora seja uma forma poética de gosto cortesão, em que as peripécias sentimentais e a diversidade da expressão colocam em diametral oposição duas camadas sociais distintas: a do cavaleiro e a da pastora. Daí a importância do diálogo vivo, expressivo dessa oposição entre a urbanidade paladiana e os costumes da rusticidade, da vida grosseira do campo (SPINA, 1956, p.76).

Mesmo sendo o subgênero que mais se aproxima dos aspectos das Cantigas de Amigo, a Pastorela apresenta características específicas, por ser uma canção narrada ou dialogada envolvendo o trovador/cavaleiro e a pastora jovem e bela. O eu lírico narrador é geralmente do próprio cavaleiro, que está de passagem pelos campos. Nessas narrações, as razões que justificam o estado emocional da personagem são sempre reveladas através do cantar da pastora. Quanto à definição dessa modalidade, é mais simples identificar a Pastorela por seu conteúdo do que por sua forma. Como é explicitado por Pena, Oliveira e Gama² (2006, p. 22).

A pastorela se define mais dificilmente em gênero quanto à forma, pois apresenta grande irregularidade de esquemas métricos e de rima, embora possa apresentar refrões. Define-se melhor em gênero literário, quanto ao conteúdo: um cavalheiro sedutor e uma pastora num ambiente pastoril com as ocupações desse trabalho. Uma paisagem primaveril propícia ao amor e ao acasalamento.

Nesse diálogo amoroso, que envolve jogos argumentativos, o cavaleiro assume o papel “donjuanesco”, na tentativa de conseguir seduzir a pastora. Em alguns casos, a representação do desejo do cavaleiro ultrapassa tal jogo de sedução, chegando ao extremo de um cenário de violência, como podemos perceber na Pastorela (CB 185), transcrita a seguir:

²As Pastorelas de Guiraut Riquier. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

I.

*Ich was ein chint so wolgetan,
virgo dum florebam,
do brist mich div werlt al,
omnibus placebam.*

R. Hoy et oe!
maledicantur tilie
iuxta viam posite!

II.

*Ia wolde in na die wisen gan,
flores adunare,
do wolde mich ein ungetan
ibi deflorate.*

R. Hoy et oe!...

III.

*Er nam mich bi der wizen hant,
sed non indecenter,
er wist mich div wise lanch
valde fraudulenter.*

R. Hoy et oe!...

IV.

*Er graif mir na daz wize gewant
valde indecenter,
er fürte mih bi der hant
multum violenter.*

R. Hoy et oe!...

V.

Er sprach: “vrowe, gewir baz!
nemus est remotum.”
Dirre wech, der habe haz!
Planxi et hoc totum.
R. Hoy et oe!...

VI.

*Iz stat ein linde wolgetan
non procul a via,
da hab ich mine herphe lan,
tympanum cum lyra.”*

R. Hoy et oe!...

VII.

Do er zu linden chom,
dixit: “sedeamos,”
- *div minne twanch sère den man –*
“ludum faciamus!”
R. Hoy et oe!...

VIII.

*Er graif mir na den wizen lip,
non absque timore,
er sprach: “ich mache dich ein wip
dulcis es cum ore!”*
R. Hoy et oe!...

I.

Moça alegre, eu vivia,
uma virgem em flor,
toda gente me sorria,
me levava em andor.
R. ai, que dor,
ó tílias malfadadas,
à beira da senda alinhadas.

II.

la passar no prado
e flores ajuntar,
chegou um rapaz malvado
para me deflorar.
R. Ai, que dor...

III.

Minha branca mão tomou
inocentemente,
ao verde prado me levou
maliciosamente.
R. Ai, que dor...

IV.

A alva roupa segurou,
indecemente,
pela mão me arrastou,
violentamente.
R. Ai, que dor...

V.

Disse: “mulher, venha comigo,
na mata estamos seguros.”
- triste senda, te maldigo –
chorei nestes apuros.
R. Ai, que dor...

IX.

*Er warf mir üf daz heimdelin,
corpore detecta,
er rante mir in daz purgelin
cuspide erecta.*
R. Hoy et oe!...

X.

*Er nam den chocher unde den
bogen,
bene venebatur!
der selbe hete mich betrogen.
“luduz compleatur!”*
R. Hoy et oe!...

VI.

“Existem ali tílias formosas
à beira das estradas,
minh'arpa e lira maviosas

ali estão guardadas.”
R. Ai, que dor...

VII.
Quando nas tílias chegou,
disse: “Descansemos...”
- Vênus dele se apoderou –
“agora juntos brinquemos.”
R. Ai, que dor...

VIII.
Meu alvo corpo ele agarrou,
de medo estava louca,
“faço-te mulher” falou
“doce é tua boca!”

R. Ai, que dor...

IX.
Minha camisa ele arrancou,
fiquei toda despida,
em meu castelo penetrou
de espada erguida.
R. Ai, que dor...

X.
Com a flecha fez pontaria
no alvo atirou!
comigo fez patifaria.
“o jogo acabou!”
R. Ai, que dor...

Nesta canção, o cavaleiro se aproxima da jovem, toma sua mão - a princípio, inocentemente -, e a conduz para o prado com más intenções. De forma desrespeitosa e violenta, o homem segurou sua roupa e arrastou para dentro da mata. Ao chegar, o cavaleiro disse para descansarem e, forçadamente, agarrou a donzela que, com medo, resistia. Arrancou suas vestes e a violentou sem pudor.

Trata-se de uma composição dos *Carmina Burana* (Canções de Beuern), de autoria dos clérigos vagantes, denominados goliardos³. Nas Pastorelas tradicionais, é comum o cavaleiro usar da violência para possuir as jovens que encontram em seu caminho. Observa-se claramente que a cantiga se constrói a partir das ações do cavaleiro e da jovem, sob dois pólos distintos: o da violência (força), e o da virgindade (candura). Ao primeiro polo, estão associados os trechos: “*valde fraudulenter*” [maliciosamente]; “*valde indecenter*” [indecentemente]; “*multum violenter*” [violentamente]; “*Er warf mir üf daz heimdelin*” [minha camisa ele arrancou]; “*er rante mir in daz purgelin/cuspide erecta*” [em meus castelos penetrou de espada erguida]; “*Er nam den chocher unde den bogen,/bene venebatur!/der selbe hete mich betrogen*” [com a flecha fez pontaria, no alvo atirou! Comigo fez patifaria]. Ao segundo polo, estão associados os trechos: “*virgo dum florebam*” [uma virgem em flor]; “*do brist mich div werlt al/ omnibus placebam*” [Toda gente me sorria, me levavam em andor]; “*er nam mich bi der wizen hand*” [minha branca mão tomou]; “*er graif mir na daz wize gewant*” [a alva roupa segurou]; “*er graif mir na den wizen lip*” [meu alvo corpo ele agarrou]. Podemos perceber, através desses campos, as tensões dos lugares ocupados pelos personagens na cena.

Nas Pastorelas galego-portuguesas, há a situação em que o cavaleiro avista, por entre os cenários rústicos, a pastora. Aqui também há o diálogo entre eles. Porém, em nenhuma delas encontramos um cenário desrespeitador em relação à pastora, como o descrito acima.

A donzela é limitada ao espaço físico de poucos cenários, que mostram como era a sua rotina, o seu cotidiano. São percebidos, de forma muito significativa, elementos alegóricos como as flores, árvores entre outros. É muito recorrente nesse tipo de cantiga, a voz da mulher solitária, em contato com a natureza, desabafando sobre as frustrações amorosas. Ela divaga entre o amor e a angústia pela ausência do ser amado.

Embora as canções de Pastorela sejam cantigas importantes dentro da lírica trovadoresca, há poucos registros dela na literatura galego-portuguesa. Segundo Bueno (1968) e o Projeto Littera (2011), sabe-se da existência de apenas 07 (sete) Pastorelas, cultivadas pelos trovadores Airas Nunes, D. Dinis, João Airas de Santiago, João Peres de Aboim e Pedro Amigo de Sevilha. Alguns pesquisadores apresentam 08 (oito) cantigas, considerando a cantiga “*Tres moças cantavam d'amor*”, do trovador Lourenço, uma Pastorela⁴.

Para fazer uma breve análise sobre a presença da mulher nesses cantares, foram selecionadas duas Pastorelas: *Oi' oj'eu ūa pastor cantar*, de Airas Nunes e, *Pelo souto de Crexente*, de Johan Ayras De Santiago. Elas foram escolhidas para que possamos pôr em evidência duas situações distintas, porém, típicas das Pastorelas galego-portuguesa, expondo a relação sentimental da donzela, a postura da personagem e como se dá o lugar situado por ela no discurso feminino.

³ Algumas cantigas dos goliardos eram denominadas “macarrônicas”, por serem construídas em uma mescla de línguas distintas. No caso da CB 185, os versos se alternam entre o latim e o alemão arcaico.

⁴ Essas oito Pastorelas galego-portuguesas estão anexadas no final deste trabalho.

O discurso da personagem feminina no contexto narrativo de Airas Nunes - *Oi' oj'eu ūa pastor cantar*

Airas Nunes, trovador do século XIII, provavelmente galego, foi um dos poetas da corte de Sancho IV de Castela (1284 – 1289). Trovador clérigo e culto, “trovador compostelano, da época afonsiva, foi dos mais notáveis de seu tempo”, afirma Spina (1971, p.32). Efetivamente, a produção artística de Nunes permaneceu após o reinado de Afonso X, indo até Sancho IV. Possuía refinado domínio das formas, gosto pelas citações, geralmente provençais, e habilidade de tratar com delicadeza os temas populares.

Na Pastorela a ser apresentada, temos um eu lírico narrador que, enquanto cavalgava pela beira de um rio, se depara com uma pastora muito bonita, que cantava sozinha as suas queixas amorosas, e decide, então, aproximar-se para melhor escutá-la, porém, sem que ela saiba.

Oi' oj'eu ūa pastor cantar,
du cavalgava per ūa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheira,
e ascondi-me pola ascuitar
e dizia mui bem este cantar:
“So lo ramo verde folido
vodas fazen a meu amigo
e choran olhos d'amor.”

E a pastor parecia mui bem
e chorava e estava cantando
e eu mui passo fui-mi achegando
pola oí'r e sol non falei rem,
e dizia este cantar mui bem:
“Ai estorninho do avelanedo
cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:
e d'amores ei mal”

E eu oí'-a sospirar enton,
e queixava-s'estando con amores
e fazi' [ü]a guirlanda de flores,
des i chora va mui de coracon
e dizia este cantar enton:
“Que coita ei tan grande de sofrer:
amar amigu'e non 'ousar veer!
e pousarei so l'avelanal.”

Pois que a guirlanda fez a pastor,
foi-se cantand', indo-s'em manselinho,
e tornei-m'eu logo a meu caminho,
ca de a nojar non ouve sabor,
e dizia este cantar ben a pastor:
“Pela ribeira do rio cantando
ia la virgo d'amor: quen amores
á como dormirá, ai bel frol!”.
(BUENO, 1968, p. 138).

Na primeira estrofe o eu lírico (narrador da cantiga) se revela como o próprio cavaleiro ao narrar, em primeira pessoa, a “descoberta” da pastora “*Oi' oj'eu ūa pastor cantar/ Du cavalgava per ūa ribeira*” [Hoje eu ouvi uma pastora cantar/ enquanto cavalgava por uma ribeira]. Pela narrativa do cavaleiro, é possível perceber que ambos estão no mesmo ambiente/atmosfera, como se ele estivesse de fato observando-a, ou como se conseguisse capturar a essência do sentimento da pastora. No entanto, o eu narrador disfarça a predominância do seu discurso trazendo, logo em seguida, a voz feminina, que se põe a cantar suas tristezas.

Na cantiga em questão, a jovem, ao lamentar por seu sofrimento, revela o motivo de sua dor - “*Sol o ramo verde florido/ vodas fazen a meu amigo/ e choran olhos d'amor*” [sob o ramo verde florido/ bodas⁵ fazem ao meu amigo/ e os olhos choram de amor]. A jovem afirma que debaixo dos ramos (referente aos ornamentos utilizados, até hoje, para enfeitar o local por onde passam os noivos) celebram o casamento do seu amigo. Não conseguindo esconder a sua dor, esta chora por

⁵ Celebração ou festa com quem se celebra o casamento. Núpcias.

saber que outra está ocupando o lugar desejado por ela, ao lado do seu amado. O amor exposto nessa cantiga mostra um dualismo entre o desejar e o sofrer, pois a mulher se queixa da ausência de alguém que ela deseja consigo.

Na segunda estrofe, o cantar melancólico da bela jovem atrai a atenção do cavaleiro que se dispõe, cuidadosamente, a se aproximar, procurando manter-se apenas como um observador. A jovem, por sua vez, prossegue o seu canto - “*Ai estorninho do avelanedo/ cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:/e d'amores ei mal*” [Ai, pequeno pássaro da aveleira/ cantais vós e morro eu e peno:/ e tenho mal de amores], pedindo ao pássaro que está na aveleira que continue a cantar o seu penar enquanto ela morre por possuir o mal dos amores: o sofrer.

Adiante, na terceira estrofe, o cavaleiro enfatiza a veracidade do sofrimento da moça - “*des e chorava mui de coração*” [desde que chorava muito de coração] -, enquanto faz uma guirlanda de flores. Esse ato pode ser interpretado como uma insinuação ao casamento, pois a guirlanda, também conhecida como grinalda, é um adorno muitas vezes utilizado pela noiva na cerimônia matrimonial.

Finalizando a cantiga, na quarta e última estrofe, fecha-se o enquadramento narrado pelo cavaleiro no momento em que a pastora termina de construir a guirlanda de flores. Ela permanece a entoar sua cantiga e segue às margens do rio - “*Pela ribeira do rio cantando/ ia la virgo d'amor: quen amores/ á como dormirá, ai bel frol!*” [Pela margem do rio cantando/ ia a virgem de amor: como dormirá/ quem amores tem, ai bela flor!]. O fluxo contínuo do rio pode remeter à *coita*⁶ campesina da jovem, pois, ao casar-se com outra, seu amado partiu para não mais voltar, mantendo-a à margem com sua dor.

Um ponto interessante, ilustrado na cantiga e que deve ser ressaltado, é a íntima relação da pastora com a natureza, a interação harmônica dos elementos campesinos com o estado psicológico da jovem, uma das características das Pastorelas galego-portuguesas. Esses elementos correspondem aos ramos verdes primaveris, as aveleiras, a guirlanda de flores e a ribeira (rio).

Quanto à figura do cavaleiro, Airas Nunes buscou adaptar as particularidades típicas da lírica trovadoresca galego-portuguesa às suas Pastorelas, não comprometendo a pureza da imagem da virgem e bela donzela que, enquanto pastoreia, canta por entre as aveleiras, de forma a haver o flagrante do cavaleiro que a avista, mas respeitando os preceitos da cortesia. O eu narrador vai embora sem abordar a donzela na intenção de seduzi-la, subvertendo uma das características mais utilizadas nas Pastorela, o diálogo amoroso:

Na pastorela, o dialogo amoroso era travado em um ambiente campesino, entre o trovador ou cavaleiro e a pastora, esta geralmente jovem e atraente. Invariavelmente, o cavaleiro desempenhava o papel de sedutor, compondo com a pastora uma equação sentimental (MARQUES, COSTA et al. 2006, p.60).

Podemos observar, também, a personificação da natureza com relação aos sentimentos da personagem, marca típica das Cantigas de Amigo. Esta apresenta uma postura cabisbaixa, melancólica, sentada sob uma aveleira e, ao final da cantiga, termina seu adorno e vai embora de mansinho. O cenário paisagístico descrito pelo narrador é reduzido apenas à uma aveleira na beira de um rio, uma grinalda de flores e um pássaro repouso nessa árvore, que recebe o pedido de cantar as dores da moça.

No entanto, não podemos deixar de lado o fato de que toda essa construção paisagística, assim como a circunstância focada, é feita sob a perspectiva da personagem masculina, o que sugere uma leitura subjetiva, uma possível distorção entre o real e o virtual. Zilberman (2002, p.27) afirma que “Com isso, perdeu-se o elo da origem, passível de ser recuperado, colocando em posição pioneira mulheres medievais, apaixonadas e capazes de expressar seus sentimentos de modo livre e autêntico”. Esse retrato da pastora criado pelo homem é fortemente influenciado pelas doutrinas e costumes da época.

O problema da desautorização da voz feminina faz parte do processo de seleção e de exclusão, como fator que opera na canonização dos escritores e obras. Historicamente assentado por valores ligados ao patriarcalismo, à moral cristã, à elite dominante, entre outros, o processo de canonização reproduz necessariamente as relações de poder e interesses de classes e de gênero constituintes de um determinado período histórico (DEPLAGNE, 2012, p. 295).

A narração do cavaleiro se contrapõe à voz feminina da pastora. O dizer do trovador aparece em um discurso predominante, enquanto o discurso da mulher é trazido dentro da narrativa. Dessa

⁶ O drama passional; o seu tormento amoroso em tua a sua complexidade (SPINA, 1956, p. 386).

forma, a mulher é colocada em uma posição secundária, pois o seu discurso é representado pelo ponto de vista do cavaleiro que a observa, podendo-se perceber o traço masculino como dominante. Marcado por nuances misóginas, o discurso feminino é perpassado pelo discurso masculino. O flagrante e o discurso da personagem feminina estão postos sob o plano narrativo do cavaleiro, o que nos dá uma impressão distorcida da realidade, um certo fingimento poético da voz feminina.

Em uma leitura mais atenta, também podemos perceber a forte influência da Igreja Cristã na postura das personagens femininas. A pastora sofre, pois, mesmo possuindo o seu amor, o seu amigo prefere casar-se com outra e nem o cavaleiro que por ali passava sentiu interesse em abordá-la. A falta de desejo por parte dos homens da cantiga em questão, é algo que explicita a preocupação no sentido cristão com a imagem das mulheres, pois, a Igreja buscou desconstruir a imagem da pecadora Eva, criando um padrão idealizado de mulher pura e casta, baseando-se na Virgem Maria.

Subentende-se que essa mulher não é digna de atenção por parte dos homens, ocupando o lado negativo da dualidade criada pela Igreja.

Na literatura é possível constatar alguns conceitos que os clérigos elaboraram a respeito da mulher. Nestes, coexistiram dois pontos de vista opostos; um, da mulher essencialmente má, e outro, da mulher perfeita. No primeiro ponto de vista, o mais divulgado, a figura de Eva serviu de modelo. Boa parte da argumentação dos moralistas fundamentou-se nos textos bíblicos. [...]. O outro ponto de vista dos religiosos, o da mulher-perfeição, esteve intimamente relacionado ao culto da Virgem Maria (MACEDO, 1992, p. 44-45).

Outro ponto curioso que também merece ser abordado é referente às marcas atípicas presentes nas Pastorelas. A cantiga observada retrata o flagrante campesino, característica mais marcante entre as Pastorelas. Entretanto, subverte outro ponto também característicos. Diferente da maioria das Pastorelas, nas quais o cavaleiro tenta convencer a donzela a entregar-se para ele, ou até mesmo, a toma por força, como a cantiga dos Carmina Burana, referida acima, na cantiga de Airas Nunes, há o flagrante e a pastora conta as suas dores pelo amado num cenário campesino, porém, não há a abordagem por parte do cavaleiro.

O universo das Cantigas de Amigo, no qual o eu lírico é feminino, nos remete a detalhes pouco abordados na história social medieval. As Pastorelas, como todos os outros subgêneros, nos mostram costumes da época, de como era a vida dessas mulheres. Há nessas cantigas mais do que se pode ler, interpretar ou deduzir. Elas não se apresentam somente como literatura, mas também como documentos que retratam o cotidiano da época medieval, principalmente o das mulheres humildes das comunidades rurais. As imagens que nos mostram as Pastorelas nos trazem pistas que podem ajudar a conhecer melhor as diversas representações femininas na época medieval.

Considerações Finais

As Cantigas de Amigo são consideradas o retrato mais rico da verdadeira cultura galego-portuguesa, o registro da vida do povo da comunidade rural. No interior dessas cantigas encontram-se as canções de Pastorela, consideradas por muitos como o subgênero mais íntimo e semelhante às cantigas de mulher cantadas originalmente nas terras galegas. Nessas canções, vamos ao encontro de um tipo de mulher diferente da representada pelos trovadores provençais, as damas da aristocracia e sujeitos passivos, que aparecem apenas como a representação de suas imagens e não como mulheres reais de fato.

As mulheres retratadas nas Pastorelas são de classe humilde, jovens e belas pastoras. Mulheres rudes, que possuíam certo valor no ambiente em que viviam, que contribuíram para a economia do sistema rural, pastoreando nos campos, trabalho que lhes dava a liberdade de estar sempre sozinhas. Entretanto, essa independência acontecia só no meio rural. Por conta das obrigações, as pastoras transitavam livremente por entre os bosques e campinas. Esses momentos permitiam que ocorressem os flagrantes campesinos dos cavaleiros que por ali passavam, característica principal desse subgênero.

Ao propor esse estudo sobre as canções de Pastorela, podemos perceber a necessidade de se preencher lacunas deixadas pela escassez de pesquisas nessa área. Talvez o fato de existirem poucos exemplares no repertório galego-português não tenha despertado o interesse dos pesquisadores em língua portuguesa acerca do tema. Entretanto, a riqueza que abrange as Pastorelas nos permitem aberturas para diversos e possíveis propostas de estudos como, por exemplo, investigar se há a ecos das Pastorelas na literatura moderna e contemporânea, ou analisar

as similaridades entre as Pastorelas galego-portuguesas e as provençais, dentre tantas outras problemáticas dignas de novas pesquisas.

Referências

- BUENO, Francisco da Silveira. **Antologia Arcaica**. São Paulo: Editora Saraiva, 1968.
- BURANA, Carmina. **Canções de Beuern**. São Paulo: Ars Poetica, 1994.
- CUNHA, Viviane (Org.). **As Pastorelas de Guiraut Riquier**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- DEPLAGNE, Luciana. Palavras em Ato: A Literatura de autoria feminina na Idade Média. **17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – Redor**. UFPB – CE, Nov. 2012, p. 287 – 298. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/paper/view/405>>. Acesso em 21 de nov. de 2014 às 23h35min.
- LEMAIRE, Ria. “Repensar um Percurso na Ocasião de um Aniversário...” In: **Revista Cerrados**. UnB, Vol.1. nº31 ,2011, p. 47-62.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas – PROJETO LITTERA [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em 10 de dez. de 2014 às 23h43min.
- MACEDO, José Riviar. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1992.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix,1997.
- PERNOUD, Régine. **Luz Sobre a Idade Média**. Portugal: Publicações Europa – América PT. 1997.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1966.
- SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1956.
- _____. **Era Medieval – Presença da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. As mulheres, no começo da história. In: DUARTE, C. L.; SCARPELLI, M. F. (Orgs.). **Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2002.

AS FOGUEIRAS DA INQUISIÇÃO E MEMÓRIAS DE BRANCA DIAS: RELEITURAS DA INQUISIÇÃO EM PORTUGAL¹

*Andréia Rafael de Araújo UEPB (Grupo de Pesquisa ELLU)
Aldinida Medeiros UEPB (Grupo de Pesquisa ELLU)*

Introdução

O presente artigo estabelece uma relação entre Literatura e História. Buscamos destacar nesta na pesquisa Mulheres do povo e mulheres da nobreza a releitura que alguns romances históricos fazem e figuras femininas. Neste caso, tomamos para objeto desta comunicação apenas dois dos oito romances estudados: *As Fogueiras da Inquisição* (2008), escrito por Ana Cristina Silva e *Memórias de Branca Dias* (2011), de Miguel Real, que trazem protagonistas perseguidas pela Inquisição portuguesa. Através das figuras de Sara de Leão e Branca Dias é possível reviver o período da Inquisição em Portugal.

Vale salientar que os romances que trazem estas personagens carregam em si uma grande carga ideológica e com o pano de fundo histórico, dão azo para uma releitura do passado sob outros ângulos, trazendo à tona outros relatos de um fato histórico. Assim, por ter um caráter crítico-reflexivo o romance histórico contemporâneo, abriu espaço para a representação de figuras antes deixadas de lado, como a classe feminina. Consoante, para uma primeira discussão desse subgênero do romance, precisamos destacar a devida importância da teoria lukacsiana. George Lukács foi um dos que primeiro se dedicou a observar criticamente o romance histórico dos períodos Romantismo-Realismo, tendo como foco a escrita de Walter Scott. Segundo Lukács, este escritor escocês teria sido o fundador desse tipo de romance (LUKÁCS, 1969 apud MELLO, 2008).

O ensaio de Linda Hutcheon: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), torna-se fundamental para compreendermos as relações entre a História – precisamente a Nova História, advinda da Escola dos Anais – e a Literatura, explicando o papel da ficção e de como a paródia faz parte do romance histórico contemporâneo, ao qual a autora denomina metaficcção historiográfica, e que exerce um papel de uma releitura crítica dos fatos históricos, agora recontados e refletidos pelos autores de ficção. Maria de Fátima Marinho em o *Romance Histórico em Portugal* (1999) apresenta um estudo a respeito da evolução desse gênero desde o romantismo até os dias atuais, elucidando conceitos de outros estudiosos que refletiram sobre o assunto, dentre eles o ponto de vista de um dos primeiros a tratar da questão do romance histórico, George Luckács, a partir dos romances de Walter Scott.

Os estudiosos deste subgênero romanesco são unânimes em afirmar que, a partir dessa nova posição e enfoque da metaficcção historiográfica, “passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados” (RIBEIRO, 2009, p. 79), como no exemplo das protagonistas dos romances em estudo, Sara de Leão e Branca Dias, que na literatura representam mulheres judias em constante luta para que a fé dos antepassados não fosse esquecida em meio à opressão religiosa que viviam. Representam, em linhas gerais, o povo judeu em Portugal, que ao longo do tempo sofreu com as intervenções da Igreja Católica que predominou no século XVI.

Sob o manto religioso, o interesse econômico da Inquisição

Face a política de imposição do catolicismo como religião oficial, àquela época, por muitos reinos europeus, posteriormente a Inquisição foi uma das medidas adotadas pelos reinos com maioria católica para combater a chamada heresia, ou seja, o Santo Ofício carregava a missão de, drasticamente e à força, propagar e impor a fé católica aos adeptos de outras crenças. Mais que isso, era uma organização da Igreja Católica, que coibia as mais variadas práticas religiosas. Sua ideologia era essencialmente preconceituosa e intolerante. Também tinha um objetivo secundário – senão o principal – o confisco monetário daqueles a quem chamavam hereges. Por esse motivo,

¹ Esta comunicação é resultado de uma pesquisa PIBIC desenvolvida no Departamento de Letras (Centro de Humanidades), como integrante do Grupo de Pesquisa ELLU, UEPB (2014-2015), sob orientação da Professora Doutora Aldinida Medeiros.

uma das principais vítimas de perseguições eram os judeus, pois “os poderes cristãos reconheceram progressivamente a utilidade económica da minoria judaica.” (WILKE, 2009, p. 17).

Todavia, foram muitas as contribuições que os seguidores da tradição dos hebreus deixaram em Portugal. Em relação à contribuição administrativa, o historiador Joaquim Veríssimo Serrão afirma que “cabe um breve comentário à acção dos judeus que já existiam em Portugal quando da fundação da Nacionalidade” (2009, p. 193), pois no reinado de D. Afonso Henriques assumiram altos cargos. Aliás, conforme este historiador, desde a Antiguidade já se faziam presentes em Portugal. No século II, já é registrada a convivência entre judeus e portugueses. Em subsequência no século IV é atestada a primeira atitude contra os judeus, “os bispos ibéricos, [...] tentaram impedir práticas que pareceram testemunhar uma boa vizinhança entre judeus e cristãos” (WILKE, 2009, p. 14). Muitos séculos se seguiram de uma convivência parcialmente pacífica, visto que, relatos de perseguições já se concretizavam em épocas antecedentes à perseguição oficial promulgada pela Igreja Católica. Nos séculos VI e VII, houve “a primeira tentativa de forçar os judeus peninsulares a escolher entre o baptismo e a emigração.” (WILKE, 2009, p. 15). Nota-se, portanto, que a perseguição da Inquisição não era uma novidade absoluta na linha do tempo da comunidade judaica portuguesa, assim como não o era em outros países europeus.

Segundo a cronologia apontada por Wilke (2009), entre os séculos X e XIII, a geografia do judaísmo português se alterou consideravelmente. Foi afetada principalmente pela perseguição do reino vizinho, Espanha, ocasionando numa grande demanda de judeus fugidos imigrados:

Essa imigração em massa marca o apogeu da política do acolhimento dos reis portugueses face aos judeus, e o prelúdio da inversão, que deveria produzir-se a partir do ano seguinte. Em todo caso, a evolução do judaísmo em Portugal, de 1140 a 1492, mostra uma ascensão demográfica contínua, caso excepcional na Europa Ocidental. Numa época em que as condições de vida dos judeus desagradavam dramaticamente em Inglaterra, em França, em Império Germânico e em Espanha, para acabar, na maior parte dos casos, na expulsão total, Portugal ofereceu [...] um porto de abrigo aos refugiados. A Coroa compreendeu muito rapidamente o benefício científico, administrativo e financeiro que poderia retirar dos judeus imigrados. (WILKE, 2009, p. 22-23).

Na ficção, em *As Fogueiras da Inquisição*, o bisavô, Samuel Abenacar, e sua filha Ester Abenacar, avó de Sara e personagem importante na narrativa, passaram pela diáspora espanhola que teve destino certo em Portugal. Reconstruíram sua vida nessas terras sob a condição de se converterem ao catolicismo, principalmente depois de 1497, ano da primeira imposição de conversão dos judeus.

Dos séculos XIV ao XV em diante, os massacres e as legislações antijudaicas já aconteciam Europa afora, mas Portugal ainda permanecia numa posição estática e positiva, quanto ao acolhimento dos judeus, em contrapartida essa “boa ação” tinha um objetivo subliminar, pois assim “como no resto da Europa, os reis utilizavam os rendimentos que recebiam dos <<seus>> judeus pelas transações financeiras que estes levavam a cabo, fazendo deles beneficiar os membros da casa real ou da nobreza” (WILKE, 2009, p. 29).

Mesmo nesse contexto de “proteção e acolhimento” aos judeus portugueses, a temida perseguição tomou forma, pois D. Manuel negociava com os reis castelhanos um contrato de casamento com a filha destes, mas que só se concretizaria se a expulsão dos judeus fosse promulgada. Essa condição para o casamento mexeu, indubitavelmente, com os rumos da política de D. Manuel:

O rei parece ter estado perfeitamente consciente do prejuízo que a partida dos judeus causaria ao tesouro real: não apenas perderia uma importante fonte de rendimentos, via imposto, mas teria ainda de indemnizar os senhores que até aí recebiam tributos pagos pelos judeus. [...] Parece que, já no momento de promulgar o decreto ou poucos dias depois, o rei havia decidido forçar os judeus ao baptismo. (WILKE, 2009, p. 63)

A política imposta por D. Manuel, “foi descrita como um <<religiocídio>> ou <<etnicídio>> pois visava abolir a identidade sociocultural dos judeus, deixando-os fisicamente em vida.” (WILKE, 2009, p. 71). Todavia, não é na atuação desse monarca que a Inquisição se instaura, foi o seu sucessor, D. João III que permitiu sua efetivação. Em 1531 após o sismo, sob pressão dos seus correligionários, da sua esposa D. Catarina de Áustria e da corte em peso, solicitou a primeira bula ao papa, porém,

graças à venalidade dos membros da cúria romana, os cristãos-novos conseguiram num primeiro tempo atrasar a criação do tribunal. Depois do seu representante, Duarte da Paz, diplomata talentoso, ter distribuído aos prelados romanos grandes somas de dinheiro, o papa concedeu, em 7 de Abril de 1533, um primeiro <<perdão geral>>, que amnestiava todas as faltas anteriores a essa data, anulava a legislação portuguesa sobre as incapacidades civis dos neófitos e conferia ao núncio apostólico exclusiva competência em matéria de heresia. (WILKE, 2009, p. 81)

Em meados de 1536, a Inquisição foi legalmente instaurada no país. Em 1539, ganhou força com a nomeação de inquisidor-mor D. Henrique, irmão do rei. Em 1544, o papa Paulo III suspendeu a bula de atividade, pois os acusados alegavam abuso de poder. Mas não por muito tempo, nos anos posteriores, o Santo Ofício retornou a ativa, e mais rígido que antes, com plenos poderes para a confiscação de bens.

Sara de Leão e Branca Dias: mulheres judias em releituras sobre o período da Inquisição portuguesa

Através do resgate feito pela narrativa ficcional, as mulheres judias que protagonizam os dois romances escolhidos permitem ao leitor conhecer, em parte, as injustiças cometidas pelo Tribunal do Santo Ofício: “Um tribunal eclesiástico, muito apoiado pela Coroa” (PAIVA e MARCOCCI, 2013, p. 52) que procurava julgar os erros das crenças alheias. Sobre a origem deste tribunal, o historiador Alexandre Herculano, relata que

surgiu no seio do catolicismo durante o século XIII, e que veio com o nome de Inquisição ou Santo-Ofício, a cobrir de terror, de sangue e de luto quase todos os países da Europa meridional e, ainda, transpondo os mares, a oprimir extensas províncias da América e do Oriente. (2009, p. 22-23)

Sara de Leão e Branca Dias tiveram suas vidas manipuladas pela ideologia antijudaica que impregnava a Europa e, por conseguinte, a sociedade portuguesa em meados dos séculos XVI-XVII, propagada principalmente no tempo que perdurou a Inquisição, um marco em toda a Europa durante e após a Idade Média.

Em *As Fogueiras da Inquisição* (2009), Sara aparece na trama como uma cristã-nova, esposa de um membro da nobreza portuguesa, de uma pequena cidade. Ao ficar viúva, uma prima do seu marido acusa-a de ser marrana. É denunciada e presa. No desenrolar da obra, que apresenta muito discurso indireto e indireto livre, com forte componente psicológica, Sara se encontra presa num calabouço em Évora e para fugir das torturas psicológicas do seu algoz, o fanático religioso D. João de Bragança, busca amparo na evocação da presença espiritual da avó Ester. Em meio à solidão da cela, rememorava a saga de seus familiares, dos quais herdou não somente o sangue judeu, mas também a sina sofrida de tal condição étnica.

Dentre tantas vítimas que foram perseguidas e condenadas pela Inquisição portuguesa, Sara de Leão ganha destaque nesta narrativa de cunho histórico, dando seu testemunho de resistência por meio de uma auto-monologação narrativizada, a saber que “a monologação auxilia a diferenciação da personagem, dando-lhe destaque diegético e densidade psicológica” (VIEIRA, 2008, p. 308).

Contudo, é impossível falar de Sara sem mencionar Ester, pois as ações de Sara “não são suficientes para sua construção *in praesentia*”, um processo narratológico no qual as personagens são atuantes na diegese (VIEIRA, 2008, p. 237), visto que a sua altivez provém da força da evocação da avó. Por vezes, a narrativa chega a confundir o leitor, se é sua lembrança trazendo a avó Ester ao plano narrativo ou se é sua consciência reiterando os ensinamentos dessa outra mulher também forte e altiva que tão bem soube proteger a si e a seu filho dos olhos da Igreja Católica, tendo se encarregado da educação judaica de Sara:

Cresci sobre o encantamento das histórias da minha avó. As suas palavras como que se reabsorvem a si próprias para formarem novas imagens sob a fixidez do meu olhar interior. Através das personagens e da evocação das suas ações, a avó instruía as minhas emoções para os nexos menos visíveis de uma moral. (SILVA, 2008, p. 21)

Sara foi criada num ambiente no qual sua avó perigosamente a instruía com base na Lei Mosaica, “judaizando” em sigilo. Esse fato fictício tem reflexo na realidade histórica. As mulheres, foram as principais figuras que repassaram a herança judaica em meio a severa proibição, por que com a intensa vigilância à conduta dos cristãos-novos, que a qualquer sinal poderiam ser denunciados, a massa masculina de judeus que exerciam variadas tarefas, tivera que restringir a leitura e estudo da Torá no ambiente doméstico, discretamente, e abandonar alguns de seus rituais religiosos, o abate de animais, a circuncisão etc. O tradicionalismo da Lei Velha, se perdeu em partes, os homens passam a ficar à margem da religião e as mulheres ganharam mais responsabilidades:

A propagação desse <<marranismo normal>> em todos os recantos do Império Português explica-se em parte, mas em partes apenas, pelas exigências da clandestinidade. De facto, o próprio Santo Ofício contribuía, com os seus éditos e sentenças em leitura pública, para uniformizar o ceremonial criptojudaiaco. Além disso, observou-se que esse << marranismo normal>> reproduz os traços da piedade feminina no judaísmo rabínico. De facto, abandona quase todos os ritos masculinos (estudo e recitação da Torá, oração em hebraico, circuncisão, abate ritual dos animais, etc.), mas mantém vários ritos reservados às mulheres: o acender das candeias, a preparação do pão do Shabbat e das bolachas da Páscoa. Da mesma forma, era na Idade Média práticas femininas a devoção à rainha Ester e o costume das orações em tradução vernácula. (WILKE, 2009, p. 95)

Face a essa concepção, é interessante notar que a escrita de Ana Cristina Silva mostra, na fragilidade da situação histórica da etnia judaica a força de duas mulheres marranas. A circunstância que Sara se encontra reflete os suplícios que eram reservados aos judeus: eram denunciados, presos, torturados, humilhados e mortos inocentemente. Consideramos que esta visão da autora tem uma possível origem no espaço que os estudos de gênero possibilitaram sobre a mulher e suas representações sociais, a partir do importante espaço que os estudos culturais trouxeram para a literatura. É a visão de suas mulheres sob a ótica da escritora:

Se usares os olhos de ver, Sara, sabes que estás quase a sucumbir e poderás tomar como verdade todas as denúncias que sobre ti fizeram em depoimento à Mesa. Delatores terão demonstrado com precisas evidências que pertences à casta dos marranos e que professas práticas judaizantes. Se tornares confessas as tuas culpas, hão-de clamar por outras e acabarão por apelidar-te de diminuta. De seguida, o teu acusador, D. João de Bragança, irá insistir em como és leal aos homens e desleal a Deus. Depois de te submeter ao tormento, pedir-te-á, com muita caridade, que dês reais provas de como assentastes na verdadeira crença. Vai intimidar-te, de seguida, em novas e prolongadas sessões, forçar-te-á a denunciar todos aqueles que contigo terão caído na apostasia. Sabes como as coisas são! Vão querer tomar as tuas palavras com muita miudeza e exigir que declares quanta parte têm da nação as pessoas que vais delatando. Reconhece, Sara, estás com medo. (SILVA, 2008, p. 15)

Vê-se, pelo trecho acima, que Ester é uma personagem construída narratologicamente, *in absentia*, pois personagens assim “não são actuantes nesse universo, sendo construídas na base de dois outros processos: a evocação, a sujeição à mediação de um narrador, e a remissão da sua existência ontológica [...]” (VIEIRA, 2008, p. 237), é o que ocorre amiúde na narrativa, na qual Sara evoca a presença espiritual da avó.

Pelos pensamentos da própria Sara, temos uma noção das transformações que a Inquisição causava na vida dos judeus. Mudanças psicológicas, econômicas, físicas que resultavam em depoimentos confusos, mesmo daqueles que não ousavam mais praticar sua religião antiga, “os judaizantes da segunda geração já não ousavam, ou não sabiam, orientar as suas práticas clandestinas de acordo com as normas rabínicas” (WILKE, 2009, p. 92) e de certa forma aceitaram inevitavelmente, a religião católica. Em contraponto, “[...] seria impossível persuadir Sara a abdicar da Lei de Moisés” (SILVA, 2008, p. 150), mesmo assim sentia-se perturbada em meio à prisão:

Ninguém me torturou nem ninguém me veio buscar para ser presente aos juízes da Inquisição. Mas depois de dois meses entre piolhos e ratos, sem outro cheiro senão o fedor do meu próprio corpo, sinto-me menos segura de que o vosso espírito tenha poisado em mim. A verdade é que vou deixando de ser eu própria quando enormes ondas de pânico caem em peso sobre os meus pensamentos. (SILVA, 2008, p. 67)

Por isso, um aspecto relevante a ser considerado são os traços psicológicos da protagonista. Sobre a presença da psicologização, um neologismo que traduz um processo narratológico, segundo Cristina Vieira (2008, p. 279) é que:

A psicologização tem, pois, múltiplos efeitos ao nível da construção das personagens: ao nível da duração, já que a memória tanto dilata como diminui o tempo objetivamente mensurável; ao nível da ordem, já que a rememoração torna presentes acções e personagens pretéritas; e ao nível da frequência, já que a memória pode teimosa, obsessiva e sincopadamente presentificar momentos passados da própria personagem ou de outra a que aquela se sinta ligada.

Ao passo que se segue a trama vemos os padecimentos que sofriam os judaizantes, muitos foram torturados, mortos em autos-da-fé, porque “a missão essencialmente antijudaica da Inquisição portuguesa, manifesta na sua actividade e na sua propaganda aquando dos autos-da-fé”, que “era evidentemente um poderoso fator de estigmatização dos cristãos-novos enquanto grupo social.” (WILKE, 2009, p. 85). Inclusive a própria personagem foi relaxada ao braço secular. Na historiografia:

A pena de morte era decretada, se os juízes mantivessem a acusação face a uma confissão inexistente ou incompleta do prisioneiro (<<negativo>> ou <<diminuto>>) se este era acusado de heresia pela segunda vez (<<relapso>>) ou se dava outros sinais de impenitência, efectuando, por exemplo, jejuns no calabouço. Menos de 5% das pessoas acusadas pelas três Inquisições de Portugal continental, cerca de 1500, foram <<relaxadas ao braço secular>> para serem estranguladas e queimadas. Os casos de indivíduos resolvidos a morrer judeus, recusando-se a exprimir o mínimo sinal de arrependimento, foram extremamente raros, pois a Inquisição reservava a estes irredutíveis o mais atroz dos suplícios. Acorrentados vivos sobre a fogueira, pereciam de morte lenta nas chamas.” (WILKE, 2009, p. 83-84)

Se Sara de Leão é uma personagem criada por Ana Cristina Silva, por outro lado Branca Dias ratifica a tese de que o romance histórico contemporâneo sendo um *continuum* do tradicional - principalmente obtendo mudanças na década de 70 adiante, do século XX - ressuscita poeticamente figuras que viveram a História Oficial (MARINHO, 1999).

Na obra de Miguel Real, *Memórias de Branca Dias* (2009), temos as reminiscências de Branca Dias, uma judia convertida forçosamente a doutrina cristã. Nesse processo narratológico, a figura fictícia construiu sua trajetória, na Lusitânia e no Brasil. Denunciada pela mãe e a irmã ao Tribunal Inquisitorial, foi presa no Estaus com os sete filhos. Desprovida da presença do marido, que já havia fugido para o Brasil, a personagem vivenciava a sorte que era reservada aos cristãos-novos vistos como suspeitos. Foi sentenciada conforme o peso de sua conduta confessada:

Sofri duas admoestações do cabrão do Martin Afonso, e eu sabia que à terceira ia para os calabouços da tortura, eu ouvia-os durante o dia, aos torturados na polé, gemidos, de frémitos, pareciam balidos, depois de novo berros, brados, pareciam ganidos; eu não conseguia suportar aquilo e acabei por confessar tudo, confirmei a denúncia de minha mãe e de minha irmã, que sim, que ao sábado metia camisa e beatilha lavadas e punha matulas novas nas candeias à sexta-feira, deixando esta acesa toda a noite, e acrescentei que jejuava em todos os dias prescritos pela Lei Velha, engolia logo a hóstia mal o padre me servia, só não a trincava porque os outros percebiam, se não era logo uma trincadela, que só burros é que podem acreditar que o Messias está ali em corpo, ajoelhava-me em frente do Crucificado imaginando que era Adonai que estava presente, e não rezava o pai-nosso e a avé-maria, que os sabia, eu sabia, disse eu a Martim Afonso, mas em silêncio rezava a Adonai antigas preces que minha avó ensinara.” (REAL, 2009, p. 41)

O discurso de Branca revela a ironia contida na obra quanto à Inquisição, pois a reconciliação com o Deus Católico, não era necessariamente uma mudança de fé, mas uma mudança de hábitos, isto é, eram “[...] cristãos na aparência e judeus no coração [...]” (PAIVA; MARCOCCI, 2013, p. 50). Uma das razões de Branca não ter sido mais severamente condenada, foi o fato de ter sete filhos para criar argumento que usou para ser solta antes dos dois anos de prisão e por ter sido uma “boa confidente” revelando aquilo que o inquisidor queria ouvir,

[...] o melhor era afastar este espinho de cima de mim e confessar tudo, tanto confessei e supliquei que convenci o Martim Afonso da minha sinceridade e ele

mandou aceitar-me à reconciliação da Santa Madre Igreja, fui condenada a dois anos de cárcere, a usar sambenito e a submeter-me duas vezes por semana, a mim e aos meus filhos, à doutrina da fé. (REAL, 2009, p. 42)

Porém se seu relato não coincidissem devidamente com a denúncia feita pela mãe e pela irmã, ela teria sérios problemas com o Santo Ofício. Nesse sentido, a conduta de Branca Dias difere da personagem Sara de Leão que se recusou a confessar as práticas judaizantes e permaneceu presa até o dia da sua morte:

Um herético julgado <<bom confidente>> era admitido a ser reconciliado com a Igreja no decurso de um auto-de-fé público, por uma cerimônia chamada <<abjuração em forma>>; perdendo todos os seus bens para a Inquisição, devia purgar graves penas (prisão, açoite, galés), e ele e a sua família eram desonrados para o resto da vida. É a sentença que todo o procedimento do Santo Ofício procurava obter e na qual terminam 80% dos processos. (WILKE, 2009, p. 83)

Depois de liberta, Branca ousou fugir num navio negreiro, para uma terra desconhecida, numa viagem perigosa rumo ao Brasil. Mas nem neste lugar onde a Santa Inquisição não havia chegado poderia professar sua fé livremente. O relato da personagem, quanto a sua chegada à Olinda deixa claro tal fato:

O desconsolo é quando chega, desembarca, vista ao perto é igual a todas as terras, igrejas e mais igrejas do nazareno, colégios, conventos, não se podia andar um passo que não se caísse no átrio de uma igreja; percebi que ia continuar a ser cristã-nova, tinha de continuar a engolir a hóstia, a ajoelhar-me perante os galileus, a beijar o anel do bispo. O Diogo foi a primeira coisa que me disse, sou cristão, ouviste?, disse ele, somos cristãos; até aqui no Brasil parece impossível, disse eu, mais longe do que longe de Roma." (REAL, 2009, p. 25-26)

Esse alerta feito pelo marido não intimidou Branca a concretizar o que cobiçava: fazer *esnoga* (sinagoga) em Camaragibe, localidade onde o governador Duarte Coelho confiou que administrasse um engenho. Enquanto em Portugal o Santo Ofício estava a todo vapor, aquela que na historiografia luso-brasileira iria ser conhecida como uma das primeiras senhoras de engenho, mestra laica de meninas e a primeira cristã-nova a fazer sinagoga no Brasil colonial açucareiro, fazia celebrações, conforme a Tradição Mosaica:

Quando vim para Camaragibe disse logo ao Diogo, temos de fazer esnoga, eu disse, estamos livres, disse eu, não há Santo Ofício no Brasil, disse eu, mal sabia que havia de chegar, já está na Bahia, daqui a uns três anos chega a Olinda, ai as minhas filhinhas; o Diogo respondeu, não sei, disse ele temos que fazer esnoga, disse eu, e ele viu pelo meu dizer que tínhamos mesmo de fazer esnoga, e fizemos, o Diogo no princípio sempre contrariado, não sei, dizia ele, eu sei, dizia eu, e fizemos. (REAL, 2009, p. 120)

De fato, mesmo após a morte do marido Diogo Fernandes, em meio a dificuldade de administração de engenho, ela continua a reunir os judeus pernambucanos na sua residência, até tentavam disfarçar, “tudo era feito em segredo e em silêncio, mas os nazarenos bem percebiam, principalmente na Lua Nova de Agosto, nas festas de Kipur e Sacot” (REAL, 2009, p. 120). Dez anos depois da morte do marido Branca faz residência em Olinda, e mesmo lá numa cidade que comportava mais gente, continuavam a “judaizar”.

Vale lembrar que o medo que circundava Branca Dias era a chegada do Visitador da Inquisição em Olinda: “Sei que o Heitor Furtado de Mendonça chegará um dia a Olinda e prenderá as minhas filhinhas” (REAL, 2009, p. 169). Realmente esse presságio de Branca não era em vão, as principais vítimas a serem perseguidas seriam suas filhas:

Tenho medo de que as minhas filhas ainda venham a pagar rijamente por isso, elas que, coitadas, não percebiam nada do que se passava, vai ser difícil ocultar ao Visitador que durante anos e anos se fez esnoga em Camaragibe, [...] os cães vão saltar para cima das minhas filhas, eu já lhes conheço as manhas [...]” (REAL, 2009, p. 121)

Mesmo depois de morta a protagonista poderia ser delatada e sentenciada a serem queimados seus ossos em auto-de-fé em sua terra natal: “recordarão que éramos todos felizes e

apontarão a nossa felicidade ao Inquisidor” (REAL, 2009, p. 169). Ela se referia, nesta passagem, a futura denúncia que seria feita por suas alunas pernambucanas.

Por outro lado, a família de Sara estrategicamente se livrou por muito tempo do Tribunal eclesiástico por causa da influência de personalidades importantes no meio econômico, como Beatriz de Luna – chamada naquela época de A Senhora – posto que “o seu sangue judeu lhes podia valer a sorte reservada aos hereges. Mas também estava convencida de que tais leis, necessariamente injustas pela própria natureza do que era punido, não se aplicavam aos poderosos” (SILVA, 2008, p. 99), porém ao se encontrar sozinha sem a proteção do marido, Sara é denunciada e presa:

Demorou quatro meses. Fazia quatro meses que D. João de Leão havia falecido quando os esbirros do Santo Ofício vieram prender a sua esposa. Sara não se indignou com o tropear dos guardas a subirem as escadas até ao seu quarto. Parecia-lhe, aliás, que toda a sua vida se resumira a uma longa espera por aqueles homens. [...] Fosse como fosse, estava preparada. Mal abriram a porta do seu quarto, entregou-se sem opor resistência. (SILVA, 2008, p. 165)

Branca também foi presa no Estaus, interrogada e penitenciada, não ao extremo como Sara, à proporção que na historiografia é apontado que “em Évora os judaizantes representaram 99% dos condenados à morte.” (WILKE, 2009, p. 85). O romance histórico, à medida que é alicerçado na criação do autor, fundamenta-se em alguns casos verídicos, operando a História como “fonte de energia dramática” (MARINHO, 1999, p. 26)

No mais é preciso uma ressalva a proximidade que as duas personagens têm para com as avós, por que mesmo sendo cristãs-novas, Sara, de *As Fogueiras da Inquisição*, e Branca, de *Memórias de Branca Dias* eram judias convictas, educadas na fé dos antepassados. Essa era uma prática comum à época, nas famílias, em grupos pequenos, os ensinamentos do judaísmo eram transmitidos irregularmente no ambiente doméstico, e competia principalmente as mulheres essa tarefa,

as histórias familiares reconstituídas até o presente confirmam a importância da transmissão pelas mulheres, sobretudo no momento da cisão crucial que marcou a segunda geração, sob o tormento das primeiras perseguições. Certos ramos de famílias cultivavam a religião em segredo; outros, aterrorizados, já não ousavam praticá-la. Nessas condições, a transmissão não era linear [...] (WILKE, 2009, p. 95)

Sara foi instruída pelo auxílio de Ester: “a minha avó fazia-me apreender os ensinamentos da Lei de Moisés. Instruindo-me na língua do Senhor para que eu penetrasse nos sentidos da sua mensagem por via dos sons mais puros” (SILVA, 2008, p. 20), por isso sua resistência provinha da força da evocação da avó.

Do mesmo modo, Branca Dias comungava da presença espiritual da avó que a direcionava: “Eu sempre confiei em que o espírito da minha avó me ajudava, durante o dia dizia, obrigada avó, dizia eu” (REAL, 2009, p. 82). Essa educação fundamentada na Lei Velha repercutiu na personalidade de Branca, que mesmo sendo cristã-nova sustentava a tese: “digo eu, para aminha avó saber que a Branca Dias é a mesma que ela conheceu em pequena no Minho, quando ensinava a rezar e a mudar as matulas da candeia à sexta-feira, obrigada avó” (REAL, 2009, p. 132)

Dessa forma, pudemos perceber que ambas as personagens apresentam traços semelhantes. A perspectiva de estudo traz já duas posições marginalizadas, a de gênero e a étnica: mulher e judia. Sara, por sua vez, é uma personagem bem mais idealizada, enquanto Branca constitui uma mentalidade a frente das mulheres de sua época, menos romântica e mais real.

Ante ao exposto podemos ver que os autores retratam a Inquisição de maneiras diferentes. Miguel Real, exprime seus comentários metaficcional, através da ironia na fala de Branca, criticando a ganância da Igreja Católica e o verdadeiro objetivo da Santa Inquisição que era estigmatizar o povo judeu, tirando-lhe seu poder aquisitivo:

A inquisição agarrou a nossa casa de Viana, ficou com ela, se voltasse a Viana de certeza que saberia que a casa foi vendida em praça pública e o dinheiro escapado para o cofre dos dominicanos, a casa onde nasceu e morreu a minha avó foi para às garras da Inquisição, desculpa avó, que vida, Branca Dias. (REAL, 2009, p. 105)

O romance de Ana Cristina Silva também faz críticas ao regime religioso, porém dá mais ênfase ao sofrimento interiorizado dos judeus, relatando episódios como o massacre de 1506 com a morte de Samuel Abecanar e o trauma de Diogo Gaspar – avô de Sara – ou as fugas pelos canais de Beatriz de Luna, sob a ótica de personagens refugiadas pelo terror. Deixa claro, assim que o ódio ao

judaísmo era o que movia as veleidades da Igreja. Prova disso é o discurso voltado consideravelmente para o fanatismo religioso, o antijudaísmo, explícito nas atitudes do inquisidor:

Por entre o que o De Bragança dizia, tomava consciência de que, qualquer que fosse o caminho, todos os trilhos me conduziriam a este fim. Fossem quais fossem as circunstâncias, a linha do meu destino seria singularmente vulnerável. Era judia e acreditava que o Eterno é o próprio ser. Exibiam-se por todo o lado, nos muitos reinos da cristandade, inscrições vergonhosas para celebrar a minha maldição na maldição do meu próprio povo. (SILVA, 2008, p. 174)

O epílogo das obras revela o lado trágico da ação da Inquisição portuguesa, a heroína Sara teve um fim trágico, morreu na fogueira, conforme as palavras de sua avó: “[...] terás como destino unir o teu corpo ao implacável ardor das chamas” (SILVA, 2008, p. 16). Já Branca Dias apesar de ter sido presa, conseguiu fugir das garras da Igreja, porém sua ascendência não se livrou da caça aos judeus. A perseguição Inquisitorial da Igreja Católica foi a principal responsável pelo sentimento de frustração explícito nas palavras de Branca Dias:

Quem diria que eu quase consegui ser feliz. Mas foi sempre o quase... quase... quase... Nunca fui cristã, fui quase cristã; nunca fui judia, fui quase judia; nunca fui portuguesa, fui quase portuguesa; nunca fui brasílica, fui quase brasílica; quase professora de meninas, quase senhora de engenho de açúcar, quase mãe feliz, quase esposa feliz. (REAL, 2009, p. 32)

Diante do exposto, Branca Dias, uma figura cercada de lendas e vista como uma mártir do Brasil Colonial e Sara de Leão uma heroína fictícia, se mostraram nas narrativas, como judias singulares. É certo que pejorativamente eram estereotipadas como cristãs-novas, todavia apesar da tremenda perseguição por parte da Igreja Católica, no século XVI-XVII, permaneciam firmes na crença judaica, praticando-a em segredo, sob extrema periculosidade perante a vigilância do Santo Ofício.

Considerações Finais

Salientamos que através desse breve estudo passamos a conhecer as histórias de duas mulheres que foram vítimas da perseguição político-religiosa imposta pelo Santo Ofício português. O sangue judeu que ambas carregavam eram o bastante para serem tachadas de hereges e judeizantes. E, de fato, a persistência na fé é um marco em suas vidas. Branca Dias uma mulher guerreira, figura lendária da História do Brasil Colonial, que não se deixou amedrontar com a prisão em Lisboa, em Pernambuco ousa praticar sua fé quase às vistas dos cristãos velhos e Sara de Leão uma heroína, traduzida na resistência às torturas do seu algoz. Através dessas releituras, reforçamos a ideia de que através desse subgênero híbrido, a releitura da História ganha variados ângulos, por meio de personagens veridicamente históricas como Branca Dias ou mesmo fictícias como Sara de Leão, a partir delas podemos conhecer testemunhos que foram excluídas da Historiografia, mas exaltados na arte literária, pois ao “reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991 p. 147).

Referências

GOMES, Carlos Magno. Leitura cultural e estudos de gênero. In _____ *Rumos dos estudos de gênero e de sexualidades na agenda contemporânea*. (Org.) Antonio de Pádua Dias da Silva; Maria Goretti Ribeiro. Campina Grande: Eduepb, 2013.

HERCULANO, Alexandre. *História da origem e estabelecimento da Inquisição em Portugal*. 9. Ed, Dirigida por David Lopes. (1867-1942). Biblioteca Nacional Digital de Portugal. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/inquisicao.html>>. Acesso em: Abril/2015.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-podernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. *The historical novel*. New York: Penguin Books, 1969.

- MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance Histórico em Portugal*. Campo das Letras, Porto, 1999.
- MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de. *Representações femininas no romance histórico escrito por mulheres: um estudo comparativo entre dois textos do século XX*. Dissertação (Mestrado). UNESP, Araraquara, 2008.
- PAIVA, José Pedro; MARCOCCI, Giuseppe. *História da Inquisição Portuguesa: 1536-1821*. Lisboa: A esfera dos livros, 2013.
- REAL, Miguel. *Memórias de Branca Dias*. 3, Ed. Lisboa: Quidinovi, 2009.
- RIBEIRO, Rejane de Almeida. *Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno*. Scentia FAER, Olímpia – SP. Ano 1. Volume 1, 2º Semestre, 2009, pp. 74-81.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal – Estado, pátria e nação (1080 – 1415)*. 6. ed., Lisboa: Editorial Verbo, 2009. (Vol. I).
- SILVA, Ana Cristina. *As Fogueiras da Inquisição*. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- VIEIRA, Cristina Maria da Costa. *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*. Lisboa: Colibri, 2008.
- WILKE, Carsten Lorenz. *História dos judeus portugueses*. Lisboa: Edições 70, 2009.

O TOM CINZA DO DESEJO: ESPECTROS DA PERVERSÃO NA LITERATURA

Angeli Raquel Raposo Lucena de Farias (UFPB)¹
Hermano de França Rodrigues (UFPB)²

A perversão do latim *perverttere*, significa “por de lado”, “por-se à parte”, era analisada no contexto da sexualidade humana desde os períodos mais arcaicos, porém adentra num campo mais científico e notório a partir do século XIX, tendo como marco histórico científico com a publicação dos estudos do médico psiquiatra alemão Krafft-Ebing (1840 – 1902) quando lançou o *Psicopathia Sexualis* (1886), projeto o qual reúne uma coleção de histórias sexuais e de delitos sexuais.

A perversão era entendida e estudada pela psiquiatria e pela sexologia como desvio de conduta e prática sexual e social contrária as práticas normais, estando presente aqui às práticas sexuais sem fim de procriação. Assim o saber psiquiátrico, em meados do século XIX, nomeava uma extensa variedade de perversões sexuais, a saber: a homossexualidade, o incesto, a zoofilia, a pedofilia, o fetichismo, o sadomasoquismo, a necrofilia, o exibicionismo, o voyeurismo e as mutilações sexuais.

Entretanto, o pai da psicanálise, o médico vienense Sigmund Freud (1856 - 1939) foi quem delimitou um contexto psíquico ao perverso. Na publicação de seu trabalho no ano de 1905, denominado Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade, Freud versa sobre as três estruturas psíquicas do indivíduo: neurose, psicose, perversão. Assim, a perversão é adotada pela psicanálise que manteve a ideia de um desvio sexual em relação à norma, porém, absteve-se de qualquer julgamento ou conotação pejorativa, estando intitulada conjuntamente as estruturas da psicose e da neurose (ROUDINESCO & PLON, 1997, p. 598).

Ainda, nos Três Ensaios, ele versa sobre a sexualidade desde o período da infância, alegando que todos têm uma sexualidade infantil, explicada como uma sexualidade perversa polimorfa, assumindo o mestre vienense as consequências por tais afirmações como o descredito, incredibilidade e julgamentos a seu respeito, retirando a admiração dos estudiosos ao demérito.

Nessa obra, ele ressalta que o neurótico é o oposto do perverso, cabendo ao primeiro o processo de recalcamento frente à castração edipiana, enquanto que o perverso renega a castração, rejeitando a realidade, movendo-se numa constante energia libidinal, na incessante busca ao gozo. Assim, a criança leva a vida adulta as consequências de sua formação estruturante psíquica, podendo ele instalar-se no campo da perversão, na tentativa de uma reprodução infantil.

O feminino sempre se fez presente nas obras freudianas, a começar pelas suas pacientes histéricas, transtorno tal que assolava a sociedade de sua época. Foi através das pacientes histéricas, atuando no campo da neurose, que Freud descobre, pela primeira vez, o contrário do mesmo, sendo ele o perverso. Ainda o feminino sempre se fez presente no contexto da sexualidade quando à mulher era negada qualquer prazer ou manifestação do mesmo, sendo apenas compreendidas como mães, a qual cabia-lhes o amor materno, a segurança afetiva familiar, sendo ela quase que assexuada. Dessa forma, o pai da psicanálise colocou a mulher na época vitoriana em uma posição distinta e até então não imaginada, quando ele passou a escutar e tentar compreender, através dos sintomas histéricos, como a mulher vivenciava seu mundo, dando fez ao gênero feminino até então adormecido ou colocado em outras dimensões.

As manifestações literárias com teor perverso a partir de seu autor ou de seus personagens sempre se fizeram presente. Num contexto dos primórdios da literatura dita perversa, têm-se os escritos do Marquês de Sade, um dos mais conhecidos autores que traçam sobre a perversão no caráter social e sexual, com sua linguagem liberta de amarras sociais e com conteúdo sexual latente, concedendo o sadismo ao seu nome, versando sobre o feminino na Obra Justine ou as desgraças da vida (1788). Numa vertente mais moderna, têm-se os escritos da autora E. L. James através do livro Cinquenta Tons de Cinza (2012), que compõe o *corpus* desse artigo, trazendo uma nova modulação da perversão sexual abrangendo um feminino em que a personagem, Anastasia Steele, permite-se viver uma relação amorosa trilhada por si, mesmo que imposta por ele, adentrando numa sexualidade a dois onde se é permitido chicotear, amordaçar, gozar com todo o corpo, atingindo as fantasias de um público feminino contemporâneo.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

É nesse fim que este trabalho pretende adentrar, a partir do viés psicanalítico do seu criador e de autores pós-freudiano, narrando à perversão no contexto literário, trazendo um dos autores mais reconhecidos enquanto textos de manifestações perversas, adentrando num polo oposto quando versamos sobre um *best seller* contemporâneo em que se traz a sexualidade feminina agindo pelo desejo perverso numa exploração sexual de si.

Esclarecido isto, no seu texto de 1905, Freud adentra num campo mais sutil e tênuem, expresso nos repúdios em que obteve, a sexualidade infantil, dita como perversa polimorfa. Principiando seus estudos com suas pacientes neuróticas, ele compreendeu que a etiologia das neuroses residiam a partir das experiências sexuais infantis. (ROUDINESCO & PLON)

Nesse contexto, Freud sintetiza a perversão, como “a manutenção da sexualidade perverso-polimorfa na vida adulta” (FERRAZ, 2002, p.27), assim, compreendendo-se a perversão como uma fixação em uma das pulsões parciais infantis, em detrimento do gozo genital.

O conceito premente do qual mesmo com as inclusões e alterações dos Três Ensaios que ele nunca abandonou, foi o mecanismo do recalque, o qual ao neurótico cabe esse processo, enquanto ao perverso ele renega o mesmo. Devido ao mecanismo do recalque, “a neurose toma o lugar da perversão, sem que os antigos impulsos sejam extintos” (FREUD, 1905, p.245).

O recalque surge a partir do Complexo de Édipo, que se dá por um “conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1998, p. 77). Na configuração edipiana, a criança é castrada, isto é, é interditado este afeto com imposição de uma das figuras parentais. Além disso, o processo de castração se dá na percepção da falta de um pênis, para as meninas, e a existência de um pênis na figura paterna. Nesse processo, o recalque surge como mecanismo, colocando este afeto não correspondido no inconsciente, cabendo esse processo ao neurótico. No perverso, ele não aceita essa interdição, renegando a realidade da castração.

A recusa da castração edipiana, sensivelmente entendida nos Três Ensaios, é compreendida por ele no artigo de 1927, O Fetichismo, “considerado por muitos como a única teorização válida sobre a perversão, no qual a recusa é apresentada como o mecanismo central da perversão” (CECCARELLI, 2011, p. 141). A recusa é o processo de defesa do sujeito de reconhecer a realidade traumatizante.

Assim, Freud sublinhou o caráter polimorfo e pulsional da sexualidade perversa: “uma sexualidade infantil em estado bruto, cuja libido se restringe à pulsão parcial. Ao contrário da sexualidade dos neuróticos, essa sexualidade perversa não conhece nem a proibição do incesto, nem o recalque, nem sublimação” (ROUDINESCO & PLON, 1997, p. 585).

No contexto perverso literário, Marques de Sade (1740 – 1814) se destaca pelos seus traços e escritas em que se emprega a tortura, a dor, o gozo sempre como a premissa. Nascido em Paris, o escritor francês se opunha as condutas da sociedade burguesa dominante em sua época. Em sua história de vida perversa, relata-se o fato de em 1763 foi preso e condenado à morte, pois, por não controlar seus impulsos perversos, torturou uma jovem. Nessa situação, o caso foi indultado. Mais tarde, em 1784 esteve encarcerado na Bastilha e em 1801 foi definitivamente internado no manicômio de Charenton, falecendo ali.

Nesse contexto, é interessante narrar um conceito de perversão onde se inscreve como “um fenômeno sexual, político, social, físico, trans-histórico, estrutural, presente em todas as sociedades humanas” (ROUDINESCO, 2008, p. 12). Sade demonstra a utilização de tal contexto quando tanto em suas atitudes demasiadas, quanto nos versos de sua literatura e na impregnação de colocar ao outro um desejo ao gozo constante, geralmente atribuído de muito sadismo.

Dentre seus trabalhos, visando atuar junto ao feminino, elegeu-se sua obra Justice ou os infortúnios da virtude (1788), em que narra a história de Justine e sua irmã Julieta. Nessa narrativa, Sade mostra a figura de Justine, bela e boa moça, criada nos melhores conventos da França, ao contrário de sua irmã, Julieta, que escolhe viver nas andanças do mundo, envolta pela prostituição e golpes alheios, ela decide ter uma vida justa e límpida. Mas, pela má sorte da vida, aos doze anos é expulsa e inicia-se em sua vida todas espetáculos de atrocidades sendo violentada, humilhada, ultrajada, mas permanecendo num continuo virtuoso e numa fé inabalável. O fato, marcado por traços de Sade, é que Justine gozava com todas essas manifestações ocorridas contra ela.

Nesse texto Sade traça dois distintos parâmetros de formas da mulher vivenciar sua sexualidade, seja perversa ou neurótica, como também faz uma crítica as condutas morais e religiosas, ao passo que Justine entrega-se a um Deus que guarda a vida dos justos. Justine envereda na certeza Divina dos justos, enquanto que sua irmã vivencia o lado mundano das ruas.

Lacan versa sobre a importância de leitura das obras sadianas, estabelecendo que o mesmo “descobre algo que teria sido preparado pelo cristianismo: a descoberta de que existe algo de não

natural no desejo humano, algo que é irredutível ao amor-próprio natural, às paixões e compaixões” (DAMIÃO, 2008, p. 85).

Sade traz uma sexualidade perversa vivencia pela personagem de Julieta, inaugurando o polimorfismo, o somático. Enquanto que para Justine, mesmo não vivenciando a sexualidade “desejada”, Sade consegue atribuir prazer à mesma, ao passo que ela sente o gozo em todo sofrimento e comiseração que faz de sua vida.

Não obstante, o autor consegue ainda prender a atenção do leitor tanto pela narrativa sexual do texto quanto pelos apelos que o leitor faz a vida de Justine, pobre moça, que não cansa de sofrer, levando-nos a pensar, será que o leitor também não goza com este sofrimento?

Assim, procedimento literário de Sade nos indica o acesso ao espaço do próximo na ideia de uma técnica orientada para o gozo enquanto não sublimado (DAMIÃO, 2008, p. 85).

Ingressando num contexto literário atual, este trabalho traz a trilogia que é um grande sucesso editorial Cinquentas tons de cinza (2012), da autora E. L. James. No livro conta-se a história de Cristian Grey, que por suas aventuras sadomasoquista, lembra bem um perverso. Filho de uma prostituta com um cafetão sádico, cresce a partir de violência, tornando-se um adolescente em eterno estado de conflito, acreditado que deve sofrer. Encontra-se com uma mulher que apresenta ao mesmo as práticas sadomasoquista, criando uma zona de conforto para Cristian, até a chegada da bela, ingênua e inocente Anastasia Steele, que consegue balançar a calmaria do mundo de Cristian.

Cristian paulatinamente insere em Anastasia os prazeres em estar enlaçada no par sadomasoquista. Porém, a personagem descobre-se nesse universo, assumindo o controle da relação, em que algumas vezes Cristian decide sair.

Como nos mostra Lacan no Seminário 10, há uma função - não mediadora, mas mediana - da angústia entre o gozo e o desejo e é exatamente o que ocorre com esses personagens quando, antes de conseguirem estabelecer os limites balizados em seu desejo, decidem romper (FONSECA, 2013, p. 86).

Diante do enredo do livro nos deparamos com uma sexualidade feminina que se permite vivenciar, extraíndo no âmbito da fantasia para um cenário real. O livro, tido para alguns como *fast food* literário, colocou no imaginativo das mulheres (e porque não, dos homens?!) a ideia de que “se ela fez, eu também posso fazer”. Neste contexto extraí-se que, mesmo com tantas lutas feministas, ainda temos mulheres retraídas e contidas a um contexto histérico, ou seja, relativo a um mundo fantasístico e imaginativo. Porém, o livro colocou em alerta várias delas, assim como seus psicanalistas, a urgência em experimentar, mesmo que um gozo advindo de tapas, chicotadas, algemas e amarras reais, mas um gozo erótico na escala do real, perverso polimorfo.

Nesse contexto, a psicanalista Joyce McDougall enreda o campo das perversões a partir do que chamou de neo-sexualidade, que é o reinventar o ato sexual, sendo essa reinvenção uma tentativa de elaboração da angústia da castração fálico-edipiana. Na neo-sexualidade “o parceiro simboliza tudo o que pode faltar nele mesmo e tudo aquilo que ele não quer assumir. O papel do outro permite contornar a angústia fálico-edipiana, assim como atingir o período da reparação” (KOGUT, 2004, p. 68).

A relação sexual entre eles, permeada por uma moldagem perversa e configurada no campo da neo-sexualidade, permite que ambos vivenciem o prazer dos corpos ali expostos. O desejo perverso de Cristian não vai além da curiosidade e fantasia de Anastasia, estando também esta embebedada pelos encantos de Grey.

Assim, mais do que posições de ativo ou passivo, submisso ou não, a relação é permeada de enlaces em que as atitudes de poder e comando são sutis, imperando em Cristian Grey um desejo exacerbado em ter Anastasia tanto para satisfazer sua vontade, seu comando, sua ordem e seu ensaio sexual de sádico, porém de forma sutil, apaixonada, mas ao mesmo tempo determinada, a bela jovem, impondo suas condições, permite que o ativo Grey adentre numa cilada romântica perversa moderna, onde o controle feminino começa a imperar, mesmo quando ela cede aos encantos perversos de Grey. Pode-se dizer que seja essa a maior expressão do feminino, quando ela cede a Grey, mas não deixa que ele assuma o controle. O que Anastasia faz é se permitir vivenciar uma paixão, um amor concedendo ao homem a ideia de um controle masculino.

Na obra Cristian pode representar o tão sonhado homem que é capaz de completar as mulheres em todas suas vicissitudes, quando esta quer amor, romance, estabilidade financeira, êxito profissional, e as mais diversas variações e sensações sexuais com um parceiro exclusivo que permita a mesma se sentir desejada e gozar com tal situação.

Referência Bibliográfica

CECCARELLI, Paulo Roberto. As possíveis leituras da perversão. Estudos de Psicanálise. Belo Horizonte-MG, n. 36, p. 135–148, Dezembro/2011. Disponível em: <http://ceccarelli.psc.br/pt/wp-content/uploads/artigos/portugues/doc/leituperv.pdf>. Acesso em: 12 jul 2014

DAMIÃO, Natália Ferreira. A masmorra de Sade: um ensaio sobre a perversão. Psicanálise & Barroco em revista v.6, n.2: 38-47, dez. 2008. Disponível em: http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/12/P_Brev12Damiao.pdf. Acesso em: 20 jul 2014

FERRAZ, F. C. Normopatia. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

FONSECA, Maria Carolina Bellico. De Simone de Beauvoir aos "Cinquenta tons de cinza". **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte , n. 40, dez. 2013 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372013000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 ago 2014

FREUD, Sigmund. . Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad.) (Vol. 7, pp.123-252). Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1972

KOGUT, Eliane Chermann. Perversão em Cena. São Paulo: Escuta, 2004.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. Vocabulário da Psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUDINESCO, Elizabeth. A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

A PRESENÇA DO ESTILO LITERÁRIO DOS LAIS, DE MARIA DE FRANÇA EM CONTOS DE MARINA COLASANTI.

Anielle Andrade de Sousa¹
(PIBIC- CNPq- UFPB)

A Maria e a Marina: vozes femininas que narram o maravilhoso

Maria de França foi uma das primeiras vozes femininas da literatura medieval. A ela são atribuídas três obras: os *Lais*, as *Fables* (fábulas) e o *Espurgatoire saint Patrice* (Purgatório de S. Patrício). Provavelmente foram compostas nesta mesma ordem, surgindo os *Lais* no período entre 1160 e 1178 (FURTADO, 2001, P. 19). Nos *Lais*, pelo que afirma a própria autora, ela colocou em versos rimados alguns dos lais bretões que ouvira (*IDEM*, P. 19):

Pensei nos lais que havia ouvido.
Não duvidei, bem o sabia,
que para relembrar
as aventuras que ouviram
primeiro os compuseram
e depois os propagaram.
Muitos lais eu ouvira contar,
e não queria deixá-los nem esquecê-los.
Rimei-os e fiz contos,
o que me exigiu noites de vigília (Maria de França (século XII) 2001, Prólogo, vv.33-42 *apud* Carvalho, 2009, P. 18).

Os *Lais*, segundo Furtado (2001, P.19) na introdução da tradução para o português, é um termo de origem céltica (cf. o irlandês, *laid*, “canto”). Era uma composição curta para ser cantada ao som de harpa ou de rota, instrumento antigo, também de corda. O autor ainda afirma que nessas composições há a presença de aventuras femininas e amores de contos de fadas. O cenário é composto por casas fortificadas com espaços exteriores tomados por jardins e pomares cercados, os vergéis, lugares aprazíveis que damas e cavaleiros frequentavam nos momentos de tranquilidade. O cenário ainda estende-se, por vezes, para a floresta, espaço inexplorado, habitada por animais capazes de falar e pontilhada de fontes e tendas a que vinham as fadas, além de apresentar a temática do amor cortês. Colasanti, no prefácio da mesma tradução dos *Lais*, explica:

“[...] os lais de Maria desenvolve-se ao redor do conceito que constitui o cerne do amor cortês: o amor verdadeiro é fonte de todo bem, ele purifica o homem e a mulher, e os obstáculos com que se deparam só fazem exaltar sua nobreza e seu valor (Colasanti, 2001, p. 9)

Vale ressaltar que o amor cortês além de purificar o homem e a mulher, e ser fonte de todo bem, ele também é sensual e erótico, visto que é direcionado ao sexo oposto como afirma Lígia Cristina de Carvalho ²(2009, P. 55):

“[...] o amor cortês, se bem que espiritualizado, contém um feitio sensual e erótico. E já não é o conhecimento de uma verdade transcendental que se consegue com o amor, mas um enobrecimento do próprio ser em sua realidade terrena. Assemelhando-se à idéia (*sic*) de Santo Agostinho, o amor cortês é também visto como fonte de todo o bem, a raiz de todas as virtudes. Entretanto, este amor não se dirige a Deus, mas ao próximo de sexo oposto, surgindo assim um culto do amor que, tal como na mitologia clássica, acaba sendo personificado em um deus caprichoso, tornando-se também uma das figuras favoritas da alegoria medieval135 - visto que, a Idade Média recorria à alegoria para melhor realizar a sua humanização do divino. (Destques nossos)

¹ Graduanda em Letras- Português pela Universidade Federal da Paraíba. PIBIC- CNPq

Trabalho apresentado na disciplina Literatura Portuguesa I ministrado pela Profª.Drª.Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne.

² Dissertação de mestrado intitulada *O Amor Cortês e os Lais de Mais de França: um olhar historiográfico*. UNESP, 2009.

Marina Colasanti (2001, P.14) nos esclarece sobre o estilo de escrita das mulheres trovadoras de uma época anterior a Maria de França, chamadas *trobairitz*. Esse estilo é considerado mais solto comparado aos dos homens, pois elas empregavam uma linguagem mais direta, com menos metáforas e jogos verbais. E ainda:

Ao contrário dos homens, ao falar do seu objeto de amor, pouco se importavam com a parte física, dando mais ênfase ao caráter e ao comportamento do amado ou pretendente. Ponto fundamental na construção desse caráter eram a fidelidade e o respeito. (*IDEM*, P. 14)

Poeta como as *trobairitz*, Maria de França ainda utiliza histórias de caráter popular: “[...] Maria preferiu trabalhar sobre histórias já existentes, peças do folclore oral devidamente testadas e filtradas pelo tempo e pelo uso”. (*IDEM*, P. 15)

Quanto à estrutura dos *Lais* de França, Furtado (2001, P. 31) destaca que eles foram escritos em forma de versos, mas a tradução para o português é em forma de narrativas, pois há certa dificuldade em manter a métrica dos versos em uma tradução para outra língua.

Marina Colasanti (2001), ainda destaca esses pontos de dificuldade quanto à tradução, à linguagem e entre outros. O prefácio do *Lais*, na tradução para o português, escrito por ela, é um texto bastante completo evidenciando que a autora é uma grande pesquisadora da literatura e, em especial, dos *Lais* de Maria de França. A partir disso, podemos relacionar a influência dos *Lais* nos textos de Marina Colasanti e ainda inferir que a escritora brasileira, não só é uma pesquisadora da obra de Maria de França, como também da Literatura Medieval de autoria feminina. Seus textos, em geral, retomam o estilo literário de narrativas curtas de cenário medieval com a presença da temática do amor cortês, assim como nos *Lais*.

Vale ressaltar que parte do trabalho dessa autora é voltado para textos da literatura infanto-juvenil. Seus escritos para essa categoria são do gênero maravilhoso que remontam esse cenário medieval que tanto se assemelha ao de Maria de França.

O gênero maravilhoso, segundo Chiampi (1980, P. 47 *Apud Marçal*³), é caracterizado pela ausência da casualidade que outorga os acontecimentos extraordinários. Admite-se com antecedência a existência de leis e regras que podemos chamar de “normal” dentro do mundo em que os acontecimentos se submetem. Os textos selecionados para o *corpus* desse trabalho se encaixam nas características do gênero maravilhoso, pois as autoras relatam um mundo em que há personificação de substantivos abstratos, jardins encantados, feitos heroicos, entre outros. Esses acontecimentos são ditos “normais” considerando o universo em que isso acontece, um universo maravilhoso. Veremos adiante os pontos dialógicos entre os *Lais* de Maria de França e os contos de Marina Colasanti. Escolhemos dois *Lais* de Maria de França que são: *Madressilva* e *Rouxinol*; e dois contos de Marina Colasanti intitulados *A mulher ramada* e *Onde os oceanos se encontram*. Justificamos a escolha das obras pela presença da semelhança do enredo entre as narrativas como também, do estilo literário.

O ponto de encontro do estilo e temática: uma análise comparativa

Madressilva trata do exílio de Tristão para uma floresta, por amar a rainha, esta, mulher do seu tio, rei de todas as regiões. Tempos depois, Tristão fica sabendo que a corte do rei iria passar pela floresta em que estava e no meio dos cavaleiros iria estar a rainha, sua amada. Tristão escreve em um bastão que fabricou de um ramo de aveleira o seu nome. Em seguida, ele amarra o bastão a uma planta chamada madressilva que, juntas as duas plantas ficam vivas por um bom tempo, mas é só separá-las que ambas perdem a vida. Essa seria uma metáfora para retratar o amor de Tristão e Isolda na qual ele acreditava – e não estava errado – que a rainha ao ver o bastão com seu nome entenderia a metáfora vinda de Tristão: “Bela amiga, entre nós é assim:/ nem eu sem vós, nem vós sem mim.” (MARIA DE FRANÇA, Século XII, 2001, P. 132). A rainha, ao passar pelo bastão “[...] examinou-o bem, distingui todas as letras” (*IDEM*, P. 132) e foi encontrar-se com seu amado no meio da mata. Após vê-la, e com grande alegria, Tristão pega a harpa e compõe em novo *Lais* contando sua história. Assim, Maria de França finaliza o *Lais Madressilva*.

Antes de partirmos para a análise desse *Lais* é importante destacar o problema de tradução e interpretação que Furtado (2001, P.32) expõe sobre *Madressilva*. Há controvérsias sobre o que, precisamente, Tristão tenha escrito no bastão que fabricou de um ramo de aveleira. As hipóteses vão desde ao seu próprio nome aos versos que explicam a metáfora sobre o amor entre Tristão e Isolda.

³ Artigo retirado da internet e não possui a data de publicação.

A tradução que se segue, como foi exposta, segue a hipótese do personagem ter escrito apenas o nome dele. Antônio Furtado (2001) explica:

Razões de ordem prática se opõem à mensagem longa, como o tamanho insuficiente que normalmente teria o bastão e o risco de atrair a atenção da escolta da rainha, hostil a Tristão. Em termos de estilo literário, inclusive, parece mais atraente a noção de que Isolda, só de notar o bastão com o nome do amado, veria no objeto o próprio Tristão- a parte indicando o todo por metonímia- e, ao fazer a identificação, viria à sua mente a relação metafórica e a bela frase que partia de Tristão:

– Belle amie, si est de nus:
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus .

[Bela amiga, assim ocorre conosco: nem vós
sem mim, nem eu sem vós]. (IBIDEM, P. 33)

Partindo da tradução e interpretação de Furtado (2001) acreditamos que essa mensagem mais longa está na metáfora e não no bastão. Agora examinando o *Lais* em seu cenário e metáfora presente, podemos fazer referência ao conto *A mulher ramada*, de Marina Colasanti, na qual o narrador expõe um cenário de jardins, reis, palácios, damas e cavaleiros. O conto narra a história de um jardineiro que trabalha em um palácio dia e noite. As damas e cavalheiros que passavam pelo jardim admiravam-se com a beleza das roseiras e das plantas. Um dia, o jardineiro se sente sozinho e decide talhar uma mulher a partir de uma roseira e, assim o faz. Com uma roseira de rosas vermelhas ele constrói uma mulher e a chama de Rosamulher, mas, passado as estações, a primavera chega e com ela uma nova flora. Não conseguindo deixar a Rosamulher sem novos botões de rosa que deformavam a obra de arte do jardineiro, ele, de tanto lutar contra isso, fica muito doente. Passado muitos dias, o jardineiro, bastante debilitado, vai ver sua roseira e ao chegar lá, não a reconhece, pois os botões das rosas que tinham nascido, haviam tirado o contorno da sua amada. Mesmo assim, ainda mais apaixonado por ela, decide dá-la um abraço. Nessa hora ela ganha vida e o abraça também, envolvendo-o em seus galhos e suas folhas. A partir daí todos que passam pelo jardim apreciam a roseira, mas não conseguem perceber por baixo dela o abraço do casal.

Nas duas narrativas identificamos também a presença de um cenário medieval. Esse cenário é composto por cavalheiros, damas, jardins e florestas, um cenário bem característico do gênero narrativo criado por Maria de França. Destacamos entre esses dois textos a presença do amor cortês, que é um amor idealizado, cheio de encanto e atitudes quase impossíveis. Um amor de contos de fadas.

Destacamos ainda a última cena do conto de Marina Colasanti em dialogismo com a metáfora: “Bela amiga, entre nós é assim:\ nem eu sem vós, nem vós sem mim.”, (MARIA DE FRANÇA, Século XII, 2001, P. 132), na qual Tristão utilizou para referir-se ao seu amor pela rainha. Lemos no conto:

[...] E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la.
Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho.
Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou.
E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.
Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes. (COLASANTI, 2000, P. 28).

O jardineiro já não podia viver sem a Rosamulher, e em seu gesto de carinho, ela demonstra que o amor dele é tão recíproco a ponto deles se unirem fisicamente, transformando-se em apenas um, na qual esse fato é a ideia principal da metáfora do ramo de aveleira criada e cantada por Tristão em Maria de França.

Deste modo, essa unificação entre o jardineiro e a Rosamulher seria empiricamente impossível, mas Marina Colasanti remete ao gênero maravilhoso em seus contos, bastante curtos, estreitando ainda mais sua relação com os *Lais* de França. Veremos adiante, como essa afirmação se concretiza em mais uma análise comparativa entre os textos das autoras.

O *Rouxinol*, de Maria de França, narra a história de um jovem cavaleiro que se apaixona por uma dama casada e o único modo de se falarem é pela janela das suas casas, já que eram vizinhos. Nunca se tocaram, pois a dama, quando o jovem estava na cidade, era estritamente vigiada. Um dia, o marido incomodado com as idas da sua esposa à janela, pergunta-a por qual motivo ela fazia isso. Ela se justificou afirmando gostar de ouvir um rouxinol cantar. Ao ouvir isso, o marido riu dela e mandou todos os criados irem caçar o rouxinol. Achado o rouxinol, o marido o matou na frente da esposa. Ela recolheu o corpinho, chorou tristemente e amaldiçoou os que traíram o rouxinol. Envolveu o passarinho em uma peça de cetim bordada a ouro e toda escrita. Enviou-o para o seu amigo com uma mensagem. O cavaleiro entristeceu-se com o fato, mas não reagiu. Mandou forjar um cofrezinho de ouro fino e pedras preciosas. Colocou dentro o rouxinol, selou a caixa e passou a leva-la sempre consigo.

Como já foi dito, na escrita e construção dos pretendentes criados pelas *trobairitz* e também por Maria de França, eles possuem um caráter fiel e respeitoso. Observamos isso na seguinte passagem do *Lais*:

O valente veio ao cavaleiro; saudou-o da parte da sua dama, contou-lhe a mensagem completa, apresentou-lhe o rouxinol. Quando tudo foi dito e mostrado, o cavaleiro, que escutara com atenção, entristeceu-se com o fato- mas não se portou como vilão nem tardou a reagir. (MARIA DE FRANÇA, Século XII, 2001, P. 113).

Nesse *Lais*, observamos que o cavaleiro mesmo magoado com o que aconteceu com sua amada, não reage com agressividade e procura guardar a lembrança do seu amor em uma caixa cravada com joias preciosas. É importante destacarmos, que a aventura feminina é temática nos *Lais*. Tanto em *Madressilva*, como em *Rouxinol*, observamos mulheres apaixonadas que não medem esforços para verem os seus amados, chegando a mentir e arquitetar planos para viver seu amor intensamente. A aventura feminina também está presente nos contos de Marina Colasanti, é o que podemos observar em *Onde os oceanos se encontram*.

O conto narra a história de duas irmãs: Lânia e Lisíope. Ambas viviam juntas em uma ilha onde a Morte ia deixar os corpos dos afogados. Cabia a Lânia, a mais forte, retirar os corpos do mar e deixar aos cuidados de Lisíope, a mais delicada. Esta iria cuidar do corpo e envolve-lo com lençóis. Cabia a ambas devolver os corpos à Morte. Um dia, Lânia retira o corpo de um rapaz da água e imediatamente se apaixona por ele. Ela pede a Morte que conceda vida ao jovem, pois ela sempre havia trabalhado para a Morte e nunca havia pedido nada em troca. A Morte concede seu pedido. O rapaz ganha vida e assim que vê Lisíope se apaixona por ela. Lânia, enfurecida, pede para a morte que leve sua irmã para que o rapaz tivesse olhos somente para ela. A Morte aceita, mas avisa que para que isso aconteça é necessário que Lisíope durma na beira da água, para que à noite a Morte lhe leve. Assim, Lânia convence a irmã a dormir na beira do mar. À noite, todos dormindo, o rapaz acorda e vê Lisíope dormindo e acha tão linda que resolve deitar-se com ela. Ao amanhecer, Lânia descobre que a Morte havia levado tanto sua irmã, quanto seu amado. E assim, Colasanti finaliza o conto.

Mais uma vez o cenário maravilhoso se insere nos textos de Marina Colasanti. Cenário de contos de fadas que herdou, possivelmente, da influência dos *Lais*. Vejamos um trecho do conto:

Então um dia, antes de amanhecer, ajoelhada sobre a ponta da pedra, Lânia chamou novamente:
-Morte! Morte! Venha me atender.
E quando a Silenciosa chegou, em pranto e raiva pediu-lhe que atendesse só o último de seus pedidos. Levasse a irmã. E mais nada quereria. (COLASANTI, 2000, P. 44).

O maravilhoso se inscreve no pedido de Lânia à Morte, pois a Morte está sendo retratada de forma personificada, capaz de falar e de realizar pedidos. O amor cortês, mais uma vez, se faz presente nos dois textos e sendo protagonizados por mulheres. Mulheres que, como já foi dito, fazem qualquer coisa para estar ao lado dos seus amados, seja mentido para o marido, seja pedindo a morte da irmã à personificação da própria morte. A linguagem também é bastante poética nos dois textos. Com bastantes rimas e uma preocupação com a leveza na escrita, as duas autoras se inscrevem nesse cenário medieval. Uma, vivendo a época. A outra, fazendo uma releitura da tradição medieval. Ambas, sendo referência literária em questão de obra, gênero literário e estilo.

Considerações finais

Maria de França foi um dos nomes de destaque na era do amor, século XII, mas ainda hoje, sua escrita e temas continuam influenciando a literatura. Percebemos claramente um diálogo entre os citados *Lais* de Maria de França e os contos da autora contemporânea Marina Colasanti, que dedica parte do seu trabalho à literatura Infanto-juvenil. Uma literatura que após uma leitura mais atenta desvenda características e temas sociais que nem sempre são voltados para o público infanto-juvenil, mas devido a forte relação com os *Lais*, seus textos ganham rimas, cenário medieval, fantasias, mitos, aventuras e, sobretudo, relações amorosas. Deste modo, podemos afirmar que mesmo sendo de épocas completamente diferentes essas autoras travam um diálogo na qual o maravilhoso ganha espaço.

Referências Bibliográficas

- CARVALHO, Lígia Cristina. *O Amor Cortês e os Lais de Mais de França: um olhar historiográfico*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2009.
- COLASANTI, M. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 9º edição. São Paulo: Global, 2000.
- MARÇAL, Marcia Romero. *A tensão entre o fantástico e o maravilhoso*. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/12541/9111> Acesso: 03 de dezembro de 2014.
- MARIE, de France. *Lais de Maria de França*. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado; Prefácio de Marina Colasanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

NA VOZ E NO CORPO: A PRIMEIRA PROTAGONISTA TRAVESTI DA LITERATURA BRASILEIRA

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes (UFPB)¹

O presente ensaio constitui um exercício de crítica e história literária, na medida que resgata uma obra literária de temática homoerótica e esboça considerações interpretativas sobre esse texto de maneira a evidenciá-lo. O objetivo é discutir no âmbito cultural a representação da personagem Luigi Bianchi, protagonista do conto “A Grande atração”, de Raimundo Magalhães Jr., publicado em 1936 e, segundo nossas pesquisas bibliográficas, a primeira narrativa brasileira a possuir como protagonista uma travesti. Nesse sentido, o trabalho de resgate e de critica se sustenta em bases teóricas ligadas ao questionamento da hegemonia heteronormativa canônica, a partir de Foucault (1988), Navarro-Swain (2004) e Green (2000). O conto em questão faz parte da segunda antologia do autor², período de muita conturbação política no Brasil, quando estava prestes a ser instaurado o Estado Novo, em 1937. A ficção é curta e de linguagem simples, o narrador é testemunha e parece transmitir uma visão reprovadora sobre o desejo homoerótico do protagonista, Luigi Bianchi.

O enredo apresenta a personagem quando esta chega a uma cidade pequena, no “Grande Circo Internacional Politeama” (morada e trabalho dele). O nome do circo (Politeama) especifica a pluralidade de gêneros de apresentações, uma vez que o termo significa teatro próprio para vários gêneros de representações. Além disso, o nome do circo e sua significação também permite interpretá-lo como um espaço que possibilita a diversidade, não só de apresentações, mas diversidade no sentido das múltiplas performances de gênero que se confundem na construção do protagonista da obra.

Apesar de “Grande”, a situação do circo não era das melhores: o picadeiro do Politeama não possuía arquibancada (como se pode notar pelo anúncio), bem como não era coberto pelo toldo (os personagens mencionam que era um “circo ao ar livre”). Graças ao declínio que vinha passando ano após anos, vendendo animais adestrados, artistas se despedindo, até o toldo tivera de ser vendido e transformado em sacos para farinha; para agravar ainda mais a situação, o empresário fugira deixando os artistas sem dinheiro algum. Dessa maneira, o brilho e a magia circenses não compunham mais a esfera daquele ambiente que despertava tanta alegria aonde chegava: “Parecia mentira que houvesse um circo, grande circo, sem aquêle funil de pano remendado, aquela cerca de arame farpado em torno.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 205).

Por outro lado, os seis artistas que restaram tentavam manter a existência da companhia itinerante: “Betanzo saltava e fazia números de força. Bianchi cantava trechos de óperas romanzas napolitanas, vestido de mulher, com detestável voz de soprano. Os outros saltavam, trabalhavam no trapézio [...].” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206). Entre eles, Luigi Bianchi executava uma performance feminina para além do palco. O narrador parece emitir em seu discurso a ideia de reprovação do comportamento dessa personagem, uma vez que, no trecho transscrito, o adjetivo ‘detestável’, ao se referir à voz da personagem, denuncia uma das primeiras marcas dessa visão.

O conto “flagra” a estória de vida de Bianchi. A imagem primeira com a qual o leitor se depara é de decadência: o narrador sempre apresenta a personagem como um fracassado, ainda mais vivendo em meio aos destroços do Circo Politeama. Ao desnudar o passado do protagonista, explica-se que ele estudara em Milão e sonhava em ocupar a posição de soprano em alguma famosa companhia de ópera:

Mas nas óperas quase só havia papéis de tenor, de barítono e de baixo. Só no “Orfeu”, de Gluck, havia um bom papel masculino, mas para contralto, sempre representado por mulheres. [Bianchi] Quis interpretá-lo. Não lhe deram o papel. E o professor declarou:

– Isso seria uma confissão vergonhosa para você... Mude de vida... Pode ser que um dia venha ser tenor...

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, sob orientação da Dra. Liane Schneider; e-mail: eduardo-af@hotmail.com.)

² Apesar de possuir vasta atuação na crítica e na produção literária do século XX no Brasil e ter sido membro da Academia Brasileira de Letras, Raimundo Magalhães Jr. – autor de “A grande atração” – é pouco mencionado como escritor na história da literatura brasileira. Cearense, Magalhães Jr. foi jornalista no Rio de Janeiro e escritor de biografias de autores do século XIX e XX, dentre eles, Casimiro de Abreu, José de Alencar, Álvares de Azevedo, Artur Azevedo, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa e, principalmente, Machado de Assis, autor sobre o qual desempenhou notável empenho crítico, organizando-lhe antologias, ensaiando obras do bruxo. Como escritor literário, destacou-se pela publicação de contos, crônicas e peças teatrais.

Bianchi, porém, preferiu o travesti. Andou primeiro na *varieté*. Depois no circo. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207-208).

A ideia de fracasso se torna evidente pelo sonho frustrado de Bianchi, causado pela ordem rígida dos papéis de gênero em uma sociedade patriarcal. A organização de uma ópera, como a sociedade, também impõe limites baseados na identidade sexual dos indivíduos, de acordo com suas vozes. Assim, contralto e soprano são vozes femininas e, portanto, exclusivamente mulheres deviam executar esses papéis, por suas vozes suaves, agudas, como era a de Bianchi. Este, por ser homem, tinha como opções cantar como baixo, barítono ou tenor. Contudo, o protagonista não se “enquadra” em nenhum dos “moldes pré-estabelecidos” dos papéis musicais para as vozes de homens e mulheres: era homem, mas sua voz e seu agir eram femininos e, por isso, o rejeitaram, por ser um sujeito estranho e, portanto, destinado à exclusão naquele contexto de rígidas normas quanto às posições de sujeitos e de suas identidades de gênero, interferindo na identidade profissional.

A fala do professor demarca ainda mais enfaticamente a condição do sujeito, uma vez que afirma ser vergonhoso, tendo por base a concepção machista, ocupar, no coral lírico, a posição de uma mulher. A ideia geral de que o homem que se comporta como mulher e vice-versa não possui vergonha, é imoral e deve ser excluído do campo dos direitos sociais está implícita nessa interdição, porém, o relevante nesse sujeito ficcional é que ele prefere a vergonha diante da sociedade a negar os seus desejos pessoais.

A proibição de exercer uma atividade a partir da performance feminina na ópera pode ser uma metáfora para entender a rejeição da sociedade como um todo para com a performance efeminada e com o sujeito homoerótico. Acreditamos que o impedimento da realização do sonho de Bianchi de ser um soprano famoso de óperas italianas funciona como uma mudança para o sujeito ficcional, que transgride na voz, no agir e no próprio corpo as noções quistas de gênero e de sexualidade.

Porém, apesar de vermos de maneira positiva essa transgressão, no conto, a trajetória da personagem constitui uma estória de declínio e de fracasso, levando em consideração os aspectos profissional e “moral”: o sujeito saiu das escolas de canto lírico de Milão para viver travestido e cantar no picadeiro falido do Circo Politeama em lugarezos. Nesse sentido, há duas percepções diferentes do flagrante da existência de Bianchi: a do narrador que o vê como fracassado e de aspecto monstruoso; e a da própria personagem que se sente realizada, haja vista sua performance feminina no palco como soprano ser transferida para o seu viver cotidiano sem que fosse recriminado. O limite entre o Bianchi soprano, efeminado, de falar fino com vestes e adereços brilhantes de mulher das apresentações circenses confunde-se com o Luigi Bianchi italiano, homem do qual se cobra socialmente macheza e virilidade.

A efeminação fazia parte da identidade de gênero de Bianchi que parece ser intrínseca à subjetividade dele:

Nascera homem, certamente por engano da natureza. Tudo nêle era feminino. A voz, os gestos e, sobretudo, sua ternura pelo atleta Ramón Betanzo, bela estampa de animal forte, de gladiador antigo. Bianchi chamava-o de Perseu, em memória de uma estátua que vira em Florença, representando o herói mitológico triunfante, depois de haver decepado a cabeça da Medusa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

Observe que o homoerótismo de Bianchi procura ser justificado pelo narrador, buscando alocar a “efeminação” e posterior travestilidade a um dado natural, essencialista. afirmar que o individuo é homem “por engano da natureza” é também admitir que ele possui uma identidade de gênero diferente da masculina, isto é, construída com base em outro parâmetro que não seja a genitália, mas um conjunto de práticas e comportamentos. Como não havia, à altura da publicação desse conto, termos específicos para nomear a performance do sujeito ficcional, procurava-se identificá-lo através da semelhança com o comportamento das mulheres, generalizando-se o perfil do sujeito homoerótico e, assim, negando-se a diversidade de sujeitos, práticas e concepções. Assemelhar-se às mulheres era a única via aberta para a intolerante recepção do sujeito homoerótico.

O desejo homoerótico do protagonista também é filtrado pelo narrador como feminino por se dirigir ao outro do mesmo sexo, o artista Betanzo. A construção da imagem deste configura entre ele e o soprano uma relação de polos opostos, tal como no binarismo heterossexual, como se a dicotomia ativo-passivo e seus estereótipos definissem a lógica da atração homoerótica: de um lado o efeminado, sensível, delicado; do outro, a força bruta, o corpo torneado de músculos.

Segundo Green (2000), foi nos anos 1930 e 1940 que se tornou comum a nomenclatura popular que diferenciava as bichas e os homens “verdadeiros”, assim como outras que se criaram ao

longo do século XX para demarcar indivíduos sexualmente ativos e passivos, de acordo com estereótipos tanto de efeminação quanto de macheza exagerada. O que se acreditava à época era que os penetradores possuíam justificativas para se envolverem sexualmente com outros homens sem serem vinculados ao desejo homoerótico; por exemplo, pensava-se que a mera necessidade de penetrar qualquer corpo para obter prazer sexual era suficiente para motivar “homens de verdade” aos encontros com gays visando à realização do ato sexual.

Contudo, as práticas e documentos culturais e discursivos da época comprovam o contrário: embora os médicos e a sociedade em geral não compreendessem, um homem sem traços efeminados desejava, por livre vontade, ter relações sexuais com outro homem, e os estereótipos de fato não serviam para definir as sexualidades adotadas pelos atores sociais.

Ainda segundo o historiador, a “lógica por trás da idéia da universalidade do paradigma homem ‘verdadeiro’/bicha também implica a inviolabilidade do papel sexual ‘ativo’ do homem ‘verdadeiro’”. (GREEN, 2000, p. 175). Além disso, Green (2000, p. 175) argumenta que era recorrente o fato de que “homens ‘verdadeiros’ sentiam atração especial por homens delicados, com sobrancelhas tiradas e ruge nas bochechas [...]”.

Nesse aspecto, Bianchi e Betanzo representam precisamente esse par dicotômico; todavia, a relação entre esses dois personagens é o aspecto de maior conflito da ficção, e pode-se dizer que não era sentimento ou prazer sexual que atraía o atleta ao cantor:

No meio de tôda aquela desgraça, Betanzo era a felicidade do soprano. Mas Bianchi não representava para o atleta coisa alguma. Nos dias afortunados, o italiano se apaixonara por ele, como uma mulher se apaixona por um homem. Cercara-o de atenções, de presentes, de zelos bem femininos. Betanzo resistira a tudo, desdenhoso, ridicularizando a fraqueza do outro, dizendo que ‘sopranos não eram o seu gênero’. Por fim, na adversidade, capitulou. Restavam ainda ao italiano algumas economias e não lhe convinha passar fome. Depois, tinha mesmo que se alimentar bem. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206).

Se, por um lado, o sentimento de Bianchi era sincero, o de Betanzo não correspondia à mesma intenção e intensidade. Na verdade, a possibilidade de tirar dinheiro de Bianchi era o que justificava a relação do atleta com “o soprano”, por causa das dificuldades financeiras pelas quais vinha passando devido à falência do circo e das constantes perdas em jogos de azar. Há um forte tom machista nessa narrativa, de maneira que o desejo homoerótico do protagonista sempre é apresentado pelo narrador com base na relação heteroafetiva³ como se a disposição para o carinho e o cuidado com o outro fossem atributos exclusivamente femininos (Bianchi), e, também, como se a indiferença e a grosseria estivessem associadas à virilidade e à força masculinas (Betanzo), configurando uma assimetria na relação dos personagens, assim como vimos com Quintanilha e Gonçalves, de “Pílades de Orestes”.

No caso de “A grande atração”, essa é uma forma de estereotipar ainda mais a personagem, enfatizando de maneira recorrente a efeminação e o seu não lugar no corpo social, em cuja estrutura só era admissível a virilidade heterossexual para os sujeitos masculinos.

A imagem de Luigi Bianchi, não obstante, é deveras ridicularizada pelo narrador. O fragmento a seguir expressa essa ideia:

Era um homem velho, de quase cinqüenta anos, embora dissimulasse a idade com artifícios de mulher, pintando-se despudoradamente, mesmo fora do circo. As rugas iam se acentuando vivamente, sem disfarce possível em torno de sua boca e de seus olhos amortecidos, sombreados por grandes marcas violáceas. [...] Isto, porém, ainda não era nada. Havia quevê-lo no circo, as bochechas besuntadas de carmim, os olhos exagerados a bistro, os lábios vermelhos de ruge, cantando, com a voz esganiçada, a velha canção espanhola: “Mira, me mira, me mira,/Mira, me mira,/Que tu miras la notche entera...” O ridículo, o grotesco, era, então, pavoroso. [...] No corpete, uma rosa vermelha se destacava sobre a sêda azul-rei. Um alto pente de tartaruga, trabalhado em delicados arabescos, adornava-lhe falsa cabeleira loura. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 206-207).

O narrador exibe detalhes da aparência física de Bianchi, que denuncia o esforço em disfarçar as marcas da idade (o tempo é um dos inimigos do sujeito homoerótico, uma vez que a ideia de beleza e de possibilidade de atrair o outro é mais comum quando se é jovem) e de sua

³ Essa foi uma estratégia recorrente em obras do início do século XX, e até mesmo do século XIX. Em “O menino do Gouveia” (1914) também há essa comparação, como vimos no capítulo anterior. E muito antes, Adolfo Caminha em 1895, com *Bom-Crioulo*, também escreveu o desejo entre Amaro e Aleixo, fazendo breves relações com os enlaces entre homem e mulher.

masculinidade (apagar as marcas da masculinidade pela “correção plástica” é mais uma forma de atrair o outro do seu desejo pela aproximação visual e gestual, se não com o feminino pelo menos com um outro que não corresponde ao homem e à mulher heterossexuais), para muitos sujeitos homoeróticos.

Há muitas informações sintaticamente coordenadas sobre as partes do corpo pintadas e sobre os acessórios utilizados por Bianchi, sugerindo uma visualização detalhada da imagem acústica do protagonista: olhos – “sombreados por grandes marcas violáceas”, “exagerados a bistro”; bochechas – “besuntadas de carmim”; lábios – “vermelhos de ruge”; além da peruca loura, da rosa vermelha, do pente de tartaruga. Esse conjunto de cores e apetrechos visuais criava uma máscara através da qual a personagem procurava engendrar um novo e esquisito sujeito: mais jovem e feminino; esse novo indivíduo não se limitava às apresentações circenses, era a maneira cotidiana de Luigi Bianchi se vestir e de ser no mundo: construía para si uma identidade de gênero, marcada pelo estigma do estranho, mas que o satisfazia psiquicamente e o mantinha economicamente. Era como um jogo de fantasia que, na verdade, funcionava como a realidade do sujeito, duplamente “performer”: atuava como travesti na personagem circense (soprano) e “performatizava” um travesti como subjetividade, como estilo de vida.

O discurso apresentado soa como se fosse uma dissimulação do soprano forjar uma nova aparência, além de percebermos o emprego de adjetivos que se referem ao protagonista, inferiorizando-o: a voz esganiçada (aguda e desagradável), ridículo e grotesco, isto é, que se presta ao escárnio. Ao soprano Bianchi cantar, o narrador conta que ele sentia-se realizado com os aplausos e os pedidos de “bis”, mas o público só prestava atenção nas “ramagens de sua *toilette*, mais linda do que todos os vestidos da mulher do prefeito.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 207). Além disso, a aclamação da plateia era, segundo o narrador, uma estratégia de fazer “render o dinheiro e de esticar as sensações. Não está gostando, mas bisa. Bisa para ter dois espetáculos em vez de um.” (Ibid., p. 207). Esse comportamento do público evidencia também a classe social que visitava o Politeama, composta por pessoas de baixa renda e que encontravam no circo sem toldo e arquibancada opção de entretenimento.

Além de cantar, Luigi também amestrava cães que se apresentavam no Politeama:

Era élle quem dirigia o trabalho dos cachorros, saltando obstáculos, dançando valsas lentas, vestidos como se fôssem gente. – Salta, Marieta... Salta! A Cadelinha ladrava e obedecia. Os outros também. Eram Abelardo, Heloisa, Paulo, Virginia e Francesca. Sugestão de leituras românticas. Bianchi amava-os a todos, como colaboradores, como companheiros de trabalho, como modestos artistas que o ajudavam a ganhar vida. Ganhar a vida e a ter, junto de si, o orgulhoso Ramón Betanzo, o Betanzo dos músculos de aço, de tórax de gigante, o Ramón do seu amor decadente e desgraçado, o Betanzo das bofetadas e dos pedidos inesperados de dinheiro... (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

O circo, os cães e Betanzo constituíam, nesse contexto, o lar e a família da personagem, mas o maior orgulho era ter ao seu lado o atleta. Devemos, a partir desse fragmento, retomar a problemática relação entre os dois, concebida pelo narrador como decadente, porque imoral e desgraçada, porque infeliz e mal sucedida. Enquanto Bianchi se desfazia em carinhos e atenções pelo outro, este buscava apenas aproveitar, o máximo que pudesse, as economias do seu mantenedor: “Ramón Betanzo, intimamente, tinha nojo daquilo” (Ibid., p. 206), porém os favores mantinham-no próximo do soprano. É necessário também precisar a maneira de agir do musculoso homem:

O jôgo era a perdição do atleta. Andava por tudo quanto era bodega, farejando joguinhos de pôquer, de bísca, de solo [...] E saía liso, dizendo desafosos, rogando pragas, ameaçando os outros, que se apressavam a roçar o cabo das facas e das pistolas. Era então que élle voltava para Bianchi. [Bianchi] – Queridito, que te passa? [Betanzo] – Que passa vagabundo? Então não sabes? Te fazes de engraçado? Perdi tudo o que tinha, seu descarado! (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

Humilhações e agressões físicas eram as atitudes de Betanzo endereçadas a Bianchi. Sem dinheiro para fazer apostas, a tenda do soprano era morada acolhedora para o atleta. As falas, presentes nesse trecho, são as únicas, em toda narrativa, em que os personagens dialogam diretamente, haja vista o discurso indireto predominar na estruturação do texto, a restringir a atuação dos personagens, em detrimento da manipulação exagerada dos fatos pelo “eu” narrante. Através das falas, vemos, mais uma vez, a estereotipia da dicotomia bicha/machão, o que pode ser notado pelos adjetivos presentes nas frases ditas por cada um dos personagens: na fala do soprano, a

palavra ‘queridito’, adjetivo carinhoso, demonstrando a preocupação e atenção para com o amado; por outro lado, na fala do atleta, ‘vagabundo’ e ‘descarado’ compõem o vocabulário de um discurso agressivo e repressor, o sinal de exclamação ao final do enunciado denuncia a força da pronúncia expressivamente de raiva, de intolerância e aversão.

Quando tratado com agressividade e inferiorização, o protagonista reage de maneira tipicamente curiosa:

Bianchi se feminilizava ainda mais, todo ternura, e era, então, ignobil. Acalmava o amante como podia. Dava-lhe tudo quanto tinha de seu, o dinheiro das economias, os níqueis que ganhava vendendo o seu retrato impresso em cartolina, aos freqüentadores do circo. E se sentia feliz assim, tendo o outro, o orgulhoso Betanzo, na sua dependência de fêmea amorosa. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 208).

Chega a ser paradoxal a reação do soprano diante da violência que sofria pelas mãos do parceiro. Bianchi entregava tudo o que possuía a Betanzo; trabalhava arduamente para poder ceder aos caprichos do “amado”, o que evidencia a anulação de si diante do outro, ressaltando a disparidade dessa relação, a posição de submissão da personagem, bem como de sua posição passiva diante das turbulências causadas pelo homem gigante. Não importava o quanto fosse humilhado e agredido, estaria feliz se, por qualquer motivo, o outro dependesse dele. No fragmento, o narrador filtra como vil a postura da personagem.

A chegada de outra personagem ao circo interfere na relação entre os dois. Mencionada no texto como uma célebre cantora uruguaia de tangos, Berta Caballero se une aos demais artistas do Politeama contra a vontade de Luigi Bianchi, que sentia medo do que foi inevitável: Betanzo o deixara e amigara-se com a mulher, passando os dois a viver juntos e a ensaiar duetos para os espetáculos. Nos números de força executados por Betanzo, Bianchi sempre o auxiliava na execução, entregando-lhe materiais como um assistente fiel; agora, todavia, quem realizava essa tarefa era Berta.

Aos poucos, o protagonista enchia-se de sofrimento, de ciúme e “ardia de desejos de vingar-se, de afastar o atleta daquela intrusa” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 209). Uma das apresentações mais esperadas do público era o número *O vôo da morte*, realizado por Betanzo, que deslizaria de um mastro de dez metros de altura por um cabo de aço que descia inclinado ao chão. A emoção especial do desafio se dava porque, nesse número, diferente dos demais, o atleta faria o percurso com as mãos amarradas para trás, sustentando-se pelos dentes, mordendo uma estrutura de borracha presa por um gancho que corria pelo cabo. Numa dessas apresentações, o gancho soltou-se e o corpo do atleta foi ao chão, sendo transpassado por uma estaca, e “ficou a gemer, surdamente, enquanto o sangue golfava de seu corpo forte. Foi o melhor número de circo que o lugarejo até hoje viu. Impressionante, grandioso, brutal.” (Ibid., p. 210).

Após a catástrofe, a companhia de artistas se desfez por completo. Com Betanzo “ficara apenas Bianchi e, com êle, os cachorros ensinados.” (Ibid., p. 209). Por causa da queda, o atleta permaneceu muito doente e a situação financeira dos dois se agravava ainda mais:

O italiano deu um festival. Mas sozinho não era atração. A grande atração, êle agora via, era mesmo Betanzo, o grande Betanzo, o atleta que lhe tomava dinheiro e lhe dava bofetadas. Betanzo que estava ali morre não morre, lacerado pela estaca do circo, gritando de dor. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 210).

Ainda podemos discutir o título do conto retomado no trecho: a grande atração era Betanzo e o adjetivo “grande” pode estar associado a muitas características desse sujeito ficcional: grande, pela gravidade de seus ferimentos que atraíam os olhares famintos a admirar a desgraça alheia; grande pela robustez de seu corpo e de sua força. A reviravolta no destino dessa personagem transforma a maneira de ele agir, porém não abole sua capacidade de chamar atenção: antes pela sua força extrema, a fazer o espetáculo mais esperado pelos visitantes do circo, depois pela sua dor e desgraça. “Grande atração” também pode designar a paixão de Bianchi por ele; atração no sentido de desejo, de impulso. Paixão que uma vez ferida o fez ser capaz de provocar a morte do amado por ciúmes e abandono, nesse caso, Betanzo também era a “grande atração” do soprano.

Com o tempo, Bianchi vendeu os cães amestrados para comprar remédios, o que era um enorme sofrimento para ele. É então revelada ao leitor a causa do acidente: “Arrepedia-se, agora, de haver limado secretamente o gancho do êmbolo, preparando a sinistra vingança. [...] Sofria pelo seu crime, pelos seus cães, pelos gemidos de Betanzo que feriam a noite inteira os seus ouvidos” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1967, p. 210-211). O desfecho do conto é de luto: “Só Bianchi acompanhou

o enterrro. Pensando nele com saudade, com saudade de suas bofetadas, de seu cinismo, de sua fome de dinheiro [...].” (*Ibid.*, p. 211).

Na medida em que emanava um forte afeto de Bianchi para com Betanzo, também se pode notar uma espécie de lógica masoquista em que o prazer está associado à dor, uma vez que o soprano sentia falta de Betanzo, de suas “bofetadas”; a saudade foi o sentimento que restou das agressões.

É relevante analisar também a mudança no comportamento da personagem homoerótica: de mero objeto de agressão, da posição passiva para uma postura atuante e agressora. O fato de ele provocar o acidente e a consequente morte do atleta, isto é, a morte de seu objeto amado, sugere uma quebra da imagem estereotipada de sujeito frágil física e psiquicamente que vinha sendo construída e julgada pelo narrador. É interessante notar que a atitude de provocar um ferimento mortal por parte do soprano não é negativizada pela voz narrante. Pelo contrário, há uma valorização do ato, evidenciando uma veia assassina no sujeito “homossexual”. Por outro lado, essa transgressão pode ser observada como o reforço do estereótipo de efeminação na personagem, pois se pensarmos no estereótipo da “mulher traída e abandonada que é capaz de tudo”, também poderíamos enxergá-lo por essa ótica.

Além dessa reflexão, um aspecto de relevância nessa ficção é a construção de uma personagem transgressora para a sua época, principalmente porque configura uma das performances de gênero mais discriminadas socialmente: a do homem que performatiza ou assume identidade feminina.

Conforme Green (2000, p. 171), “O uso expressamente feminino de roupas, maquiagem e sobrancelhas tiradas e os apelidos não-masculinos eram comuns entre os bichas dos anos 30”. O historiador ainda cita muitas personalidades que possuíam tal hábito e que sofreram as consequências de chocar a sociedade com sua aparência: ou eram presos, uma vez que “até 1940 o travestismo em público constituía uma violação do Código Penal” (Cf. GREEN, 2000, p. 172), ou eram internados em alguma instituição para doentes mentais.

A obra de Magalhães Júnior foi publicada exatamente nesse contexto e, naturalmente, o desejo homoerótico de Bianchi problematiza a questão da interdição da travestilidade⁴ em público, quando impedido de exercer o papel de contratlo na ópera. Retomamos, aqui, a hipótese de que há uma fronteira tênue entre a personagem Luigi Bianchi e a profissão circense exercida por ele que, por excelência, exige dos indivíduos que se pintem e se “transformem” para encantar a plateia. Nessa fronteira, o conto “A grande atração”, apesar de trazer em si aspectos machistas e homofóbicos, configura, através do protagonista, uma possibilidade de modo de vida homoerótico que burla as estruturas de poder, uma vez que mantém o expectador em constante dúvida: aquele indivíduo seria um “invertido” ou a inversão seria apenas uma fantasia do seu trabalho?

Bianchi é um sujeito estranho, primeiramente porque estrangeiro. O italiano vivia como nômade, viajava de lugarejo em lugarejo, não se fixando em lugar algum, de modo que chamassem a atenção da população. Seu comportamento feminino e seu desejo homoerótico confundiam-se com sua performance artística como em um espetáculo constante de brilhos, cores e flores em um corpo marcado pela solidão e pelo amor perdido.

A montagem travesti, no circo ou no teatro, evidencia esse aspecto ambíguo do sujeito e do espaço da encenação (a confusão ou ambiguidade se dá porque a travestilidade insinua uma performance subjetiva ou identitária do sujeito, ao mesmo tempo que reflete o mascaramento da profissão da personagem em atuar travestida). Quando não vinculado à esfera artística, o travesti naturalmente chama atenção pela excentricidade de sua constituição que configura uma agressão ao padrão binário da sexualidade, um espetáculo a andar pelas ruas, a espalhar brilho e subversão, uma vez que imprimia na identidade biológica de homem as configurações adquiridas de mulher. Como afirma Navarro-Swain (2004), com base nas discussões de Judith Butler sobre sexo e gênero, os sujeitos que se travestem de maneira a burlar seu sexo biológico são:

[...] corpos performativos, que encenam, representam a ligação sexo biológico/gênero social mas ao mesmo tempo a desmascaram, pois sua aparência desmente o sexo biológico. Assim, apontam para o aspecto ilusório, construído, do binômio sexo/gênero, pois demonstram a possibilidade de sua total inversão. (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 79).

Nesse sentido, o protagonista do conto de Magalhães Jr. (1967), apesar dos elementos culturais filtrados negativamente com que o narrador o marca, configura a materialização de uma

⁴ Empregamos o termo *Travestilidade*, no lugar de *Travestismo*, uma vez que, segundo pesquisas antropológicas, o primeiro fornece uma visão pluralizada da experiência travesti, promovendo um olhar mais abrangente e positivo. (Cf. PELÚCIO, 2009)

nova maneira de enxergar a sexualidade distante dos padrões binários já na década de 1930, além de encenar, no próprio corpo ficcional, a subversão da identidade de gênero e construir uma nova identidade para si, através da qual se sente realizado e pode construir uma “estética da existência” que agride normas estabelecidas.

Dessa forma, esse conto constitui um espaço discursivo no qual novas possibilidades de vivência do homoerotismo são configuradas, ainda que socialmente essa vivência tivesse sido bem mais rechaçada e controlada. Nessa narrativa, um conjunto de sentimentos e anseios da personagem são postos em xeque: amor, pulsão sexual, realização profissional, insatisfação com o próprio corpo. Embora o soprano configure um estereótipo de efeminação e passividade, de sujeição e de decadência, o desejo homoerótico é de fato tudo que move essa personagem, que procura de diversas formas fazer valer os seus sentimentos, sendo capaz até de uma vingança brutal quando o coração fora ferido pelo outro de seu afeto.

Desejo homoerótico, identidade de gênero e espetáculo se (con)fundem na configuração dessa personagem que rompe com a norma heterossexual e materializa no próprio corpo (através das vestimentas, maquiagem, gesticulação) a transgressão de se sentir e de ser diferente, performatizando a diversidade de gênero e de sexualidade, formulando, enfim, um modo de viver o desejo homoerótico.

Referências

- GREEN, James. *Além do carnaval* – homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A Grande Atração. In.: DAMATA, Gasparino (Org.). *Histórias do amor maldito*. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 202-211.
- NAVARRO-SWAIN, Tania. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Príncipios).
- PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e Desejo - uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS*. São Paulo: FAPESP, 2009.

SOBRE A PERSONAGEM FEMININA EM A CONFISSÃO DE LEONTINA, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso (UFPB)¹

Introdução

Este trabalho discorre sobre a construção da personagem feminina protagonista do conto *A confissão de Leontina*², de Lygia Fagundes Telles. Apresentado ao público pela primeira vez em *O cacto vermelho* (1949), ele foi revisado e publicado novamente na obra *Filhos pródigos* (1978) – que foi reeditada em 1991 e publicada em seguida com o título *A estrutura da bolha de sabão*. Também foi retomado em 1996 sob título: *A confissão de Leontina e fragmentos*.

Com foco narrativo em primeira pessoa, este texto apresenta o discurso da personagem evocada no título da obra que, por ter sido acusada de assassinato, se encontra encarcerada. Como se dispusesse de um interlocutor a quem conta suas experiências existenciais, essa personagem recorre à memória para expor os fatos que a conduziram à prisão. Suas lembranças surgem como um fluxo de modo que não há linearidade em sua narração, e a linguagem empregada aproxima-se de traços da oralidade.

Nossa proposta, portanto, além de centrar-se numa discussão sobre a construção da personagem feminina, também apresenta uma breve discussão de caráter conceitual acerca desse gênero narrativo a que Lygia Fagundes Telles tanto acorreu em sua produção artística.

A propósito, Lygia Fagundes Telles iniciou sua carreira literária com a publicação de contos, gênero em que ela se firmou como uma das mais expressivas da literatura nacional. Contemporânea do *Existencialismo* europeu, doutrina filosófica que teve sua expansão após as duas grandes guerras que deixaram um ar de desespero, angústia, medo e insegurança no mundo, Lygia Fagundes Telles surge, ao lado de outros escritores que se comprometiam, em suas produções literárias, com indagações acerca do destino do homem no pós-guerra.

Sua obra está marcada por reflexões sobre o futuro do ser humano: seria possível, ante a crueldade perpetrada pelo nazismo, por exemplo, pensar no futuro da humanidade? O que restaria ao homem diante do caos e da destruição advindos da Segunda Guerra Mundial? Como seria possível ao indivíduo libertar-se do terror da existência fadada aos desmandos provenientes da Guerra Fria?

Assim, ao construir suas personagens Lygia Fagundes Telles parece trazer à tona estas e outras discussões – a investigação do comportamento humano, sobretudo na explicitação de suas fragilidades, é uma temática constante em sua obra.

Além da situação mundial, no Brasil das décadas de 1960 e 1970, sobretudo após o AI-5, de 1968, o governo militar cria uma espécie de coerção intelectual que buscava reprimir a expressão cultural do país, e a produção literária assumiu, de modo sutil e, muitas vezes, direto, o compromisso de reproduzir essa realidade criticamente, o que torna a produção artística desse período, em alguns casos, uma forma de discutir as amarras políticas, muito em pauta no momento. O problema político toma altas proporções no país e deixa o povo brasileiro sem expectativas de melhores dias. Tanto o mundo como o Brasil pareciam ter caído em insegurança e certo teor de angústia.

Lygia Fagundes Telles apresenta, como principais características de suas obras, a preocupação em observar os conflitos psicológicos de personagens densas em suas relações impregnadas, por vezes, de ambiguidade, desespero e solidão. E, em decorrência disso, essas personagens parecem recorrer, consciente e inconscientemente, a uma fuga da realidade. Muitas delas veem-se enredadas pela loucura, pela morte e, não raro, vivem desencontros amorosos advindos do esvaziamento das relações.

Além disso, os cenários de alguns contos apresentam, por vezes, estreita relação com o que as personagens vivenciam – e até sugerem, e enfatizam, os conflitos presentes em seus íntimos. Há, também, recorrência do tempo psicológico da narrativa que se dá a partir do monólogo interior, não raro constatamos o uso de fluxo de consciência nesses contos. Percebemos, ainda, constante

¹ Mestrando em *Literatura e Cultura* pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. É bolsista do CNPq e membro do GELISC – Grupo de Pesquisa em Estudos de Literatura e Sociedade e do NETLLI – Núcleo de Pesquisa em Estudos Linguísticos e Literários.

² TELLES, Lygia Fagundes. *A confissão de Leontina*. In: MONTEIRO, Leonardo (et al.). *Lygia Fagundes Telles: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

utilização do discurso indireto livre e a repetição de certas imagens e vocábulos com carga semântica que repercute consideravelmente na compreensão do enredo.

A primeira obra de grande repercussão de Lygia Fagundes Telles foi o romance *Ciranda de pedras* (1954) e, depois desta, ela seguiu por uma carreira que legou às letras brasileiras obras de profundidade tanto pela temática abordada, quanto pela técnica narrativa. Dentre os tipos femininos que podemos encontrar em sua confística, temos: mulheres velhas, adolescentes, lésbicas, mulheres casadas ou dicotomizadas entre a satisfação dos desejos e a incompatibilidade da realidade em que estão inseridas.

Diante disso, passamos a discutir, a partir daqui, nosso *corpus*. Enfatizamos, portanto, que pensamos o texto dessa autora sob um viés, também, da problemática do gênero – pela extensão, *A confissão de Leontina* poderia, em visões um tanto restritivas, não ser considerado um conto. Como poderia ser um conto um texto em que a narradora relata sua vida desde a infância até a fase adulta? O que seria um conto, então?

Notas sobre a personagem do conto

Beth Brait (1998, p. 53)³, ao discorrer sobre a construção da personagem, parte do pressuposto de que a postura do narrador, ao contar uma história, “funcionaria como um ponto de vista capaz de caracterizar a personagem”.

Ao remeter-se à personagem que narra a sua própria história – narrador autodiegético –, Brait (*ibidem*, p. 61) considera a experiência de narrar em primeira pessoa como uma experiência que resulta em personagens “densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano”.

Brait (*ibidem*, p. 62) tece comentários, em seguida, acerca do monólogo interior que, como recurso de caracterização comum em narrativas em que há a presença de um narrador-personagem, seria um recurso capaz de “ir mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem”.

Algo é recorrente no estudo de Brait: a ideia de que a personagem não pode ser pensada fora do texto. Ao remeter-se à construção da personagem ficcional, sua ênfase recai na concepção dessa categoria narrativa como resultado de um trabalho de articulação desenvolvido pelo escritor. A este respeito, Brait (*ibidem*, p. 66) afirma, ainda: “A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal”.

Antonio Cândido (1998)⁴, no ensaio *A personagem do romance*, para quem a construção narrativa deve conter três elementos basilares – a *personagem*, o *enredo* e as *ideias* –, faz considerações sobre o assunto a partir da seguinte ideia: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.

Em entrevista concedida à *Revista Acauã*⁵, Lygia Fagundes Telles retoma a ideia proposta por Cândido, ao ser indagada sobre como ela desenvolve sua obra literária, e cria a seguinte analogia: a narrativa seria parecida com a criação de uma teia de aranha. A teia – o enredo – deveria ser criada por uma aranha – o narrador – atenta, em sua construção, para que dela não resultem buracos que a impossibilitem capturar seu alimento, ou seja, os mosquitos – as personagens. O que a impediria de criar uma teia esburacada, portanto, seria sua capacidade de criar uma ideia coesa, verossímil, que não apresentasse fragilidades em sua estrutura.

As personagens, sob o viés desta excêntrica analogia, representariam o alimento de que o narrador precisaria para construir sua obra. Desse modo, a importância dessa categoria narrativa para a construção ficcional é inegável.

A este respeito, em verbete que consta no *Dicionário de Teoria Narrativa*, Carlos Reis e Cristina M. Lopes (1988, p. 215)⁶ endossam essa concepção, pois para eles a personagem se caracteriza como uma categoria “fundamental da narrativa” e é, “não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”.

Quanto à concepção de suas personagens, em capítulo em que Brait apresenta depoimentos de diversos autores brasileiros instigados a responder à pergunta *De onde vêm esses seres?*, Lygia Fagundes Telles (*apud BRAIT, ibidem*, p. 83) afirma que “os personagens [...] têm vida, vícios e virtudes e, no entanto, permanecem tão intactos que não admitem interferências”. Seu trabalho de composição está vinculado a certo impulso quando uma ideia lhe chega: “À medida que os

³ BRAIT, Beth. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

⁴ CÂNDIDO, Antonio. *A personagem no romance*. In: CÂNDIDO, Antonio (et al). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁵ MOURA, Sandra. *Entrevista com Lygia Fagundes Telles*. Acauã. Fortaleza / Cajazeiras, nº 03, p. 08-09, nov, 1999.

⁶ REIS, Carlos; LOPES, Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

personagens nascem dentro da gente, é preciso escrever rápido. Porque nós vamos nos modificando, até mesmo sob a influência deles".

Além de romances consagrados, Lygia Fagundes Telles é considerada uma das mais proeminentes contistas da literatura brasileira. A *confissão de Leontina*, por exemplo, trata-se de um texto marcante em sua incursão pelo gênero.

Sobre o conto, alguns estudos discorrem de modo a entender quais seriam os aspectos característicos do gênero e suas assertivas decaem na mesma problemática tantas vezes perceptível em se tratando desse assunto: ainda não é possível determinar que aspectos poderiam ser, de fato, essenciais à estrutura de um conto – e as abordagens existentes são de caráter não definitivo.

As discussões que surgem a este respeito geralmente são vinculadas às explanações, por exemplo, de Júlio Cortázar e Edgar Allan Poe – contistas que produzem especulações acerca do gênero, mas que, por vezes, são mais depoimentos de suas próprias experiências como autores do que contribuições de cunho teórico.

Como exemplo dessas abordagens, de certa forma, incipientes, podemos citar o que propõe Salvatore D'Onofrio (2001, p. 121)⁷, em tentativa de diferenciação entre a estrutura romanesca e o conto, que afirma: "O conto distingue-se do romance e da novela por ser uma narrativa curta. [...] Ele possui todos os ingredientes do romance, mas em dose diminuta".

Em comentário superficial, e mais problemático que o de D'Onofrio, Raquel Naveira (2004, p. 27)⁸, ao referir-se à estrutura do conto, afirma: "O conto é univalente: um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, [...] uma única célula dramática. O espaço da ação é limitado".

Em estudo panorâmico sobre o gênero, que julgamos essencial para compreendermos como a tradição o tem abordado, Nádia Batella Gotlib (2006, p. 72) diz: "Quanto já se exerceu o poder criador na tentativa de definir este gênero criativo que é o conto!" Segundo Gotlib, há autores que consideram imprescindível observar, para defini-lo, alguns aspectos: 1) o *tempo de leitura*; 2) a condição do *maior impacto*; 3) a *flagrância* do presente. Gotlib chega à conclusão – e esta, em alguns aspectos, não é menos problemática – de que cada conto seria um caso teórico à parte.

Massaud Moisés (2012, p. 268) pondera com maior detalhamento sobre o conto – embora sua leitura seja pautada, por excelência, na explanação desse gênero a partir de unidades – e diz que:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter uma unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente.

O conto, pelo que foi exposto acima, tem estrutura reduzida, delimitação do tempo, do espaço e da ação, bem como do foco narrativo e da personagem. Seria detentor, portanto, de um episódio específico, condensado, episódio vivido por poucas personagens que estão inseridas num ambiente que seria delimitado, e em tempo reduzido.

O problema surge quando, ao observar a estrutura de certos contos, as definições anteriormente apresentadas não podem mais ser aplicadas a esses textos. Em geral, estudiosos da contística concebem a ação, o tempo e o espaço como elementos passíveis de medida. A leitura de alguns contos poderia ser impossibilitada por essa visão, de certa forma, restritiva. Se considerados os contos em que a ação não ocorre no espaço externo da narrativa, mas na psique da personagem, a realidade da narrativa mudaria consideravelmente e outras categorias deveriam ser observadas nessa produção.

Nesta perspectiva, Arturo Gouveia (2011, p. 47)⁹ aponta para a ideia de que: "Um grande problema para a teoria ocorre quando determinadas deduções particulares são universalizadas como paradigmas irredutíveis".

Por exemplo, Gouveia critica a concepção de Moisés (*ibidem*, p. 268) que, ao conceituar o conto, afirma:

⁷ D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

⁸ NAVIERA, Raquel. *Tecelã de tramas: ensaios sobre transdisciplinariedade*. Campo Grande: UCDB, 2004.

⁹ GOUVEIA, Arturo. A consagração da impertinência – Machado de Assis, Borges, Guimarães Rosa e a teoria do conto. In: GOUVEIA, Arturo; SEVERO, Sulenita (orgs.). *Machado de Assis desce aos infernos*. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2011.

A existência de uma única ação, ou conflito, ou ainda de uma única “história” ou “enredo”, está intimamente relacionada com a concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, cada palavra ou frase há de ter a sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto. Para tanto, os ingredientes narrativos galvanizam-se numa única direção, ou seja, em torno de um único drama, ou ação.

Gouveia (*ibidem*, p. 47) aponta para o fato de que a proposta de Moisés poderia ser aplicável para alguns contos, mas que seria necessário apontar seus limites. Como exemplo, ele considera pertinente a escolha de Moisés, que aplica sua proposta ao conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis, mas questiona, no entanto, se o mesmo poderia ser aplicado a outros contos do mesmo autor: *A Igreja do Diabo, Um homem célebre, Pai contra mãe*, dentre outros.

Além disso, Gouveia (*ibidem*, p. 47), ao referir-se ao que Moisés denomina como ação, mais uma vez questiona-se: “Como poderíamos mensurar, na prática, o limite de uma ação? Até onde ela se estende?” E ele completa: “A extensão da ação – assim como do tempo e do espaço – é uma das maiores lacunas não apenas de Massaud Moisés, mas de toda uma tradição teórica”.

Consideraremos que seria possível utilizar a definição desse teórico ao realizar análise de certos textos, mas aceitá-la como um paradigma universal não seria pertinente, sobretudo se considerarmos a versatilidade com que o conto tem sido produzido.

A própria ideia de que o conto se centra na restrição da unidade dramática, unidade condensada que deve ser mais sintética que a novela e o romance, pode ser imprópria, basta citar, como exemplo, a obra *O Alienista*, de Machado de Assis – supomos que o mesmo se aplica ao texto *A confissão de Leontina*.

Há contos em que a ação se pauta em minúcias, detalhes muitas vezes não possíveis à realidade prática da narrativa centrada, exclusivamente, numa ação externa. Há contos em que a narrativa se dá como uma tentativa de reprodução da psique da personagem – isto se efetivaría no fluxo de consciência que permite a certas personagens a externação de suas divagações mentais, de seus conflitos interiores e a expurgação de lembranças resguardadas na memória por meio de *flashbacks*.

Nesta perspectiva, *A confissão de Leontina* parece romper com a estrutura do conto estabelecida por Moisés, pois as ações existem, mas se dão no plano da reflexão, há recordações que surgem sem determinação de tempo, e quando surgem confundem-se com o tempo presente da narrativa. Há, nesse conto, uma recorrente retomada de lembranças causadoras de autocomiserações e remorsos. Isto repercute, também, no modo como a personagem evocada no título utiliza a linguagem que acompanha os altos e baixos ocasionados por sua tensão psicológica.

Daí a ação não ser delimitada pela suposta realidade externa na narrativa, e sim no íntimo do narrador autodiegético que conduz a externação de acontecimentos da sua vida de modo não linear, através de fragmentos de memórias.

O conto, pós século XX, explora inúmeras possibilidades narrativas. O conto *A confissão de Leontina*, um dos mais extensos de Lygia Fagundes Telles, é um deles. Além do predomínio do tempo psicológico, a personagem feminina criada por essa autora é constituída de densidade psicológica o que constituiria vasto material para discussões em abordagens diversas.

Quando um abismo se abre, ou um grito na queda: transgressão e punição em *A confissão de Leontina*

O título do conto sobre o qual discorremos, uma prolepsis do que ocorrerá ao longo do texto, indica a condição em que se encontra a personagem nele evocada. Trata-se, como já apontamos, de uma presidiária que faz uma confissão a uma interlocutora que não interfere diretamente em sua fala. Em alguns momentos, Leontina faz perguntas diretas a esta interlocutora a quem ela trata com demonstração de respeito, pelo que apreendemos do pronome de tratamento *senhora* – repetida algumas vezes no texto –, mas a resposta nunca é explicitada.

À mulher, e um passeio histórico poderia comprovar isto, coube, em certos espaços sociais, submeter-se a uma condição de subalternidade, em relação ao homem, por vezes, que cerceou seu direito à voz. Leontina, pelo que apreendemos de sua fala já no primeiro parágrafo, é mais uma mulher relegada ao silêncio, sobretudo porque ela se encontra encarcerada.

Desse modo, ela afirma (TELLES, ANO, p. 44)¹⁰: “Já contei esta história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar especialmente pra senhora que se não pode ajudar

¹⁰ A partir daqui, mencionaremos apenas o número da página da edição que consultamos.

pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros". Se contar sua história a essa *senhora* não seria uma certeza de solução para o seu problema, por que Leontina decide contá-la mesmo assim?

Supomos que sua confissão seja, em verdade, a externação de sua necessidade de expurgar as dores existenciais a que está submetida. Falar poderia, dessa forma, ser uma possibilidade de libertação, uma catarse, já que sua voz não era ouvida pelos "outros".

O pronome indefinido "outros", que surge no plural, refere-se a vozes – seja pelo poder atribuído pela classe social privilegiada a que estes pertenceriam, seja pela adequação aos ditames morais da sociedade a que eles estariam vinculados, ou mesmo pela condição de "superioridade" atribuída ao gênero masculino – coercitivas potencialmente incapazes de compreender a condição da mulher num universo em que predominam visões falocêntricas.

Leontina, na tentativa de argumentar contra a ordem que a silencia, defende-se dizendo: "É que eu não sou mesmo essa uma que toda gente diz. O jornal me chama de assassina ladrona e tem um que até deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca do lixo".

A visão construída em torno do seu crime, que em verdade só ocorreu porque ela tentou defender-se da agressão e tentativa de assassinato, impetradas pelo homem que ela matou, inverte a história: por ser mulher, de uma classe social não privilegiada, desprovida de estudo – ela recorreu a Armando, pianista do salão de danças, por exemplo, quando precisou entender o significado da palavra *Messalina* – seria mais fácil inverter a ordem dos acontecimentos. Ela, de vítima, passou a ser alvo e, pela posição de prestígio do homem morto, estava confinada sem direito, sequer, a contar sua versão da história.

Armando, numa tentativa de conforto, diz que ela deve confiar na justiça. Ela, no entanto, mostra sua frustração em se tratando da presença masculina em sua vida (p. 44): "Respondi então que confiança podia ter nesta justiça que vem dos homens se nenhum homem foi justo pra mim. Nenhum".

Em decorrência da narração autodiegética, empregada no conto, há a construção de uma linguagem que tenta adequar-se à realidade social da personagem – este é um dos pontos relevantes do texto. Em suas divagações e lembranças, Leontina espalha sobre a interlocutora, enquanto fuma em dados momentos, uma linguagem desprestensiosa e próxima da oralidade. Termos supressos, abreviação de algumas palavras, sobretudo quando a narrativa exprime os momentos mais densos e as sensações mais angustiantes de sua trajetória, são mais que perceptíveis.

A história de Leontina é apresentada, sem linearidade, desde sua infância de menina pobre do interior, até sua juventude de moça desamparada na cidade grande. Toda a sua vida vem à tona a partir de memórias repletas de fatos dramáticos.

Piglia (2004, p. 89)¹¹ propõe, em sua primeira tese do conto, a ideia de que o conto se caracterizaria como um gênero narrativo centrado "sempre" na contação de "duas histórias". Esta tese seria aplicável, por exemplo, ao texto sobre o qual discorremos.

Desta feita, consideremos que, em primeiro plano, o conto apresenta a voz da personagem Leontina que, embora resguarde em si a consciência de sua condição de prisioneira marginalizada, fala, expõe os fatos que representariam sua não intenção de matar. Apesar de ser impossibilitada de emitir uma voz de defesa por sua condição socioeconômica, ela deseja, nessa primeira história, que sua liberdade seja restituída – é sobre isto que ela fala, como se realizasse informalmente um depoimento através do qual demonstraria sua natureza pacífica. Ela quer provar que seria incapaz de matar se não fosse com a intenção de salvar a si mesma.

Em segundo plano, por sua vez, podemos considerar a história de sua infância. Trata-se, esta segunda história, de uma construção narrativa das mais comoventes da literatura nacional.

A propósito, Elôdia Xavier (1998, p. 44)¹², em estudo sobre a ausência paterna na obra de Lygia Fagundes Telles, afirma: "Ora, o universo ficcional de Lygia Fagundes Telles é marcado por essa ausência do pai, isto é, pela desestruturação familiar; e, daí, decorrem, como teremos oportunidade de ver, os conflitos das personagens".

Não é diferente o que ocorre com Leontina. Ela diz sobre seu pai (p. 47):

Não conheci meu pai. Morreu antes de você nascer respondia minha mãe sempre que eu perguntava. Mas como ela não queria falar nisso fiquei até hoje sem saber como ele era. Então imaginava que ele era lindo e bom então eu podia escolher a cara que tinha quando eu me deitava na beira da lagoa e de tardinha ficava olhando

¹¹ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹² XAVIER, Elôdia. Lygia Fagundes Telles: a ausência do pai. In: *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

o sol no meio das nuvens. Me representava então ver meu pai feito um deus desaparecendo de trás da montanha com sua capa de nuvem num carro de ouro.

A ausência paterna causou, na linha do que Xavier propõe, uma série de infortúnios à Leontina. Sua estrutura familiar era composta por sua mãe, sua irmã Lúcia – que tinha problemas mentais desde que caíra do colo de Pedro – e Pedro – seu primo que queria ser médico e tinha vergonha de sua condição social. Havia, também, como parte do universo infantil de Leontina, uma cadelinha chamada Tita.

Embora numa situação de extrema pobreza, Leontina encontrava na figura materna seu suporte e lembrava-se de que – com exceção das lembranças em que Pedro aparece – sua infância teria sido feliz.

Tudo mudou em sua vida após a morte de sua mãe. Leontina faz, desse modo, uma analogia entre a morte de sua cadelinha Tita – que, antes de morrer, teria hesitado antes de sair de casa e deixar sua última ninhada e, ao sair, de fato, não teria mais voltado – e a morte de sua mãe – que teria parecido com a morte de Tita – ela saiu de casa, com certa hesitação, e também não mais voltou.

Posteriormente, no mesmo dia em que Pedro faria o discurso de formatura, Lúcia – que ele insistira para que ficasse em casa, porque não queria ela na sua formatura – afogou-se. Leontina soube através de uma vizinha e não pôde ver o discurso de Pedro. Ironicamente, tudo que ficou na memória de Leontina foi a palavra *júbilo* – o júbilo alcançado por Pedro nos estudos era, ao mesmo tempo, a decadência e o sofrimento que ela vivenciava.

Com o auxílio de Leontina, Pedro conseguiu formar-se e foi para a cidade, com promessas de que a ajudaria. Ele tivera todos os benefícios advindos do excesso de trabalho da mãe de Leontina, depois dela mesma, e, de modo indireto, teria sido o causador do problema mental e da morte de Lúcia, sendo, ao final de tudo, bem-sucedido em seu objetivo de tornar-se médico para, ao encontrar-se com Leontina, alguns anos após, pedir-lhe que ela não o procurasse em público.

Na literatura brasileira, muitos textos, inclusive alguns da própria Lygia Fagundes Telles, retratam a temática da ingratidão, mas poucas personagens poderiam ser tão representativas deste conceito quanto Pedro. A ideia de que o indivíduo poderia, por meio do conhecimento, mudar de vida e tornar-se um ser mais digno não se aplica, em absoluto, a esta personagem. Ele personifica, do nosso ponto de vista, a ingratidão e a falta de humanidade de modo expressivo.

O substantivo próprio Pedro, de origem grega, significa *pedra, rochedo*¹³. Foi difundido sobretudo pelo cristianismo tendo em vista que um dos principais apóstolos de Jesus Cristo chamava-se Pedro – este teria negado ser um seguidor de Cristo por três vezes, por ocasião da condenação do seu líder. Assim como o apóstolo Pedro teria negado Cristo por três vezes, Pedro, no conto, teria negado seu parentesco com Leontina, pelo menos, em dois momentos, como ela afirma (p. 57): “Lembrei que Pedro sempre foi muito soberbo e que duas vezes já tinha acontecido de não querer nem falar comigo. A primeira vez foi naquela festa do teatrinho da escola e a segunda foi na enfermaria da Santa Casa”.

Desse modo, faltava, como afirma Leontina, uma terceira vez para que ele a negasse (p. 57): “Daí seu Armando que é crente lembrou que Pedro tinha negado Jesus três vezes. Faltava ainda uma vez pra Pedro dizer que nunca me viu”.

O substantivo próprio *Leontina* remete à ideia de força, tendo em vista a relação do nome com a imagem que ele suscita – *leo* sugere a imagem do leão, felino que possui força de predação incomparável, e reúne-se à partícula *tina*, indicativa do diminutivo do vocábulo, que seria um sufixo latino que o caracterizaria como feminino.

A personagem Leontina traria, nessa simbologia, a força leonina, no entanto, paradoxalmente, essa suposta força é suprimida e dá lugar a uma conformidade que margeia o patético. Sua passividade, mansidão e aceitabilidade das circunstâncias, sobretudo em se tratando do que o primo lhe causou, seria o contrário daquilo que seu nome poderia sugerir.

O momento de exceção a esta passividade perceptível em seu comportamento, se dá por ocasião do crime que a levou à prisão. No momento em que Leontina é presa, e precisa explicar-se em relação ao crime cometido, ela recorre à sua pungente história – na linha do que Piglia propõe, a segunda história se cruza com a primeira e, juntas, constituem a enredística desse conto.

Enfatizamos que, nesse momento de exceção, localizamos um dos pontos altos da construção da personagem: a mesma que aceita passivamente todas as injustiças a que fora submetida, é a mesma que se cansa de injustiças e, para defender-se de um homem que a forçava a manter relações sexuais apenas por ter-lhe comprado um vestido, com o auxílio de um ferro, comete

¹³ Informação disponível em: *Dicionário de nomes próprios*. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/pedro>. Acesso em: 04 de junho de 2015.

o assassinato. Ela precisa, no momento em que realiza o ato, recordar-se das brigas já vistas ao longo da vida, porque sequer parecia saber brigar, quando era agredida pelo velho que lhe presenteara o vestido.

O *vestido*, acessório feminino repleto de simbologias, tem representatividade para o enredo desse conto. Menções expressivas sobre este vocábulo sempre aparecem em momentos relevantes para a personagem: ela estava com um vestido rasgado na festa do teatrinho; sua mãe seria sepultada com o vestido cinza que ela utilizou para ir à solenidade de formatura de Pedro – ocasião em que sua irmã morre –; na ocasião que encontra o único homem a quem ela atribui algum caráter, ele pergunta (p. 52): “Você fugiu de casa com o vestido da sua mãe. Acertei?”

Além dessas ocasiões, o vestido desencadeia a mudança completa de vida da personagem; mas representa, também, o único momento em que a personagem numa tentativa de defesa de seu corpo e de sua memória familiar – ressalte-se que na ocasião seu agressor teria feito menções desrespeitosas à sua mãe – consegue reagir, consegue defender-se, ou, mais profundamente, transgredir sua própria tendência a silenciar e aceitar passivamente os infortúnios que a acometem – como o fizera sua mãe durante a vida inteira.

O vestido que Leontina recebe do velho é *marrom*. Esta cor, fria, apagada, parece sugerir seu comportamento e prenunciar o que a espera; mas a *rosa de vidrilho vermelho* no ombro do vestido, por outro lado, parecia uma oposição ao tom pouco vívido do seu objeto de desejo e, nesse caso, poderia sugerir, com sua cor quente, ativa, o momento de mudança de comportamento da personagem. Recorrer à violência para defender-se, ela que aprendeu a ser pacífica e submissa, é uma resposta direta ao instinto de sobrevivência e, também, uma inaceitação ao que é dito sobre sua mãe. Ela afirma, neste caso (p. 61):

Fui ficando ofendida porque eu não era não senhora aquelas coisas que ele dizia. E depois não tinha nada que puxar o nome de minha mãe que era uma mulher que só parou de trabalhar pra deitar a cabeça no chão e morrer. Isso não estava certo porque nela que estava morta ninguém tinha que bulir. Ninguém.

Entre cigarros acesos e palavras espargidas, Leontina representa a voz feminina tolhida, muitas vezes, por visões ainda misóginas. Transgredir regras, para algumas mulheres em certos contextos, seria uma atitude passível de punição. Simbolicamente, Leontina, ao matar o velho empresário, estaria predisposta a punir os homens de sua vida – seu pai, seu primo, Rogério e etc. –, mas sua transgressão fez com que ela sofresse, no fim das contas, a punição, e não o homem que era seu alvo. Como em torno dela há uma série de cerceamentos, mais uma vez ela é relegada à prisão – desta feita determinada pelo estado e pelas leis.

Leontina foi perpassada por tragédias que repercutiram sobremaneira no modo de conceber a vida. Com a prisão, ela chega ao limite de sua condição de subalternidade. Embora diante de uma interlocutora que pouco poderia ajudá-la, ela reivindica sua inocência, expõe suas angústias engasgadas e grita, do fundo do abismo em que se encontra, por novos horizontes.

Supomos, no entanto, que Pedro poderia ajudá-la a sair da prisão, mas é justamente na recusa em ajudar uma das pessoas a quem ele deve seu sucesso profissional que nós podemos localizar o terceiro momento em que Pedro nega que a conhece.

A grande *hamartia* de Leontina foi tentar recuperar o antigo vestido que ela deixara na loja por ocasião da compra do vestido novo, que o velho lhe havia presenteado. Por ser ingênuia, ela foi reconhecida e presa. Restava-lhe, no momento, fazer sua confissão, tentando libertar-se, ao menos, do peso da culpa. A prisão, que lhe era o pior dos abismos, e abismo o qual ela parecia não suportar nem aceitar, era a maior punição dentre as que ela já havia sofrido ao longo da vida. Restava-lhe, talvez por isso ela espargia, nos altos e baixos de um discurso desesperado e ressentido, sua voz – algo a que ela ainda poderia recorrer no auge da queda.

Referências

BRAIT, Brait. *A personagem*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio (et al). *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/pedro>. Acesso em: 04 de junho de 2015.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GÓES, Ludenbergue. Rachel e Lygia, juntas no “Camões”. In: *Mulher brasileira em primeiro lugar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOUVEIA, Arturo. A consagração da impertinência – Machado de Assis, Borges, Guimarães Rosa e a teoria do conto. In: GOUVEIA, Arturo; SEVERO, Sulenita (orgs.). *Machado de Assis desce aos infernos*. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2011.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. In: *CULT – Revista Brasileira de Cultura*, n. 23, p. 12-17, jun. 1999.

MASSAUD, Moisés. O conto. In: *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

NAVEIRA, Raquel. *Tecelã de tramas: ensaios sobre transdisciplinaridade*. Campo Grande: UCDB, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

TELLES, Lygia Fagundes. A confissão de Leontina. In: MONTEIRO, Leonardo (et al.). *Lygia Fagundes Telles: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

XAVIER, Elódia. Lygia Fagundes Telles: a ausência do pai. In: *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

O FLORESCIMENTO DA PRODUÇÃO FEMININA NO MEDIEVO: ALEGORIAS E UTOPIAS EM CHRISTINE DE PIZAN EM A CIDADE DAS DAMAS

Daniel Eduardo da Silva (PPGL/UFPB)¹
Nadilza Martins de Barros Moreira (DELEM/PPGL/UFPB)²

O florescimento das intelectuais como mulheres escritoras no Medievo

Na Idade Média, encontramos fortemente o poder da misoginia³ oriundo de uma tradição antiga e que se estendeu ao longo da história na literatura universal. Nessa época feudal, verificamos ainda que o poder da pena estava com os homens, cabendo às mulheres o destino mais comum da vida doméstica, do claustro ou da resignação da viuvez. A escrita era detida pelos homens de Igreja, pelos filósofos e poetas. Dessa maneira, a mulher estava sob custódia e não tinha nenhuma autonomia senão fosse passando pelo crivo masculino:

Uma vez mais, há de que partir dos homens, daqueles que, nesta idade feudal, detém o monopólio do saber e da escrita, os clérigos; e muito particularmente dos mais letRADos de entre eles, os mais influentes, os mais prolixos. Monges ou prelado seculares, têm a obrigação de pensar a humanidade, a sociedade e a Igreja, de as orientar no plano da salvação, de atribuir também às mulheres o seu lugar nesta divina economia. Os segundos devem ir ainda mais além, conceber uma pastoral que indique a todas as ovelhas a via de uma possível perfeição, ou pelo menos de um constante aperfeiçoamento (DALARUN, 1990, p. 29).

As mulheres eram mantidas sob as rédeas do poder masculino e seguiam as normas ditadas por eles que, a rigor, eram eles quem possuíam a autoridade literária, ou seja, o monopólio do saber e da escrita. Sendo assim, o ofuscamento da mulher no âmbito social e literário era algo pré-determinado pela sua condição de nascer mulher, e permanecer à sombra do sexo masculino, estando a todo tempo subjugada ao homem numa escala inferior da espécie humana:

Que a sociedade da Idade Média era uma sociedade masculina, ou melhor, uma sociedade fortemente marcada pelo homem, é inegável; as manifestações culturais têm o selo do domínio, das lutas pelo poder e dos preconceitos masculinos. As mulheres surgem nesta sociedade, a acreditar nas fontes escritas, apenas como idéias, ídolos ou adversários, como fantasmas masculinos. (OPITZ, 1990, p. 353).

A rigor, como determinava a tradição patriarcal o homem era o *paterfamilias* em sua plena e total autoridade no âmbito familiar e também social. Configura-se assim que o patriarcado é o protomodelo da família romana. É quando o poder familiar está centralizado na figura do pai onipresente em todos os negócios da família e de suprema autoridade sobre a mulher e os filhos. Essa autoridade vem de outras tradições antigas, em que o homem exerce o poder sobre todos da casa. Logo, encontramos também esse tipo de modelo familiar até meados do século XX muito fortemente também aqui no Brasil.

O nome trazido no clã do casamento era o do varão (*vir*), o que estava em jogo era a reputação do clã familiar, e a imagem doméstica no seio familiar não poderia estar vulnerável a críticas ou maledicências a olhos vistos. Pois, repetindo, como salvaguardava a tradição patriarcal o homem era o *paterfamilias* em sua plena e total autoridade no âmbito familiar e também social. Referendamos aqui acerca da autoridade masculina nas civilizações antigas:

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Professor Efetivo de Filosofia da Educação Básica do Governo Estadual da Paraíba.

² Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Letras.

³ Misoginia, segundo Bloch, é o modo difamatório de falar sobre as mulheres, o que é diferente de fazer algo a elas, embora o discurso possa ser uma forma de ação e mesmo de prática social, ou pelo menos um seu componente ideológico. Uma tal distinção entre palavras e feitos, no que tange às relações entre os sexos, é o fundamento necessário de uma compreensão dialética e política do fenômeno, historicamente inspirada, uma compreensão de que outro modo permaneceria irremediavelmente emaranhada no literalismo de uma falsa ideologia, um literalismo que se arrisca a tomar a diferença entre os gêneros sexuais, em vez do exercício opressivo de poder por parte de qualquer um dos sexos, como a verdadeira causa histórica da injustiça social. (BLOCH, 1995, p. 12).

Não poderíamos apreender melhor a importância desta base familiar que opondo por exemplo, a sociedade medieval, composta de famílias, à sociedade antiga composta de indivíduos. Nesta, o homem, *vir*, detém a primazia em tudo; na vida pública ele é o *civis*. O *cidadão*, que vota, que faz as leis e toma parte nos negócios de Estado; na vida privada é o *paterfamilias*, o proprietário de um bem que lhe pertence pessoalmente, do qual é o único responsável e sobre o qual as suas atribuições são quase ilimitadas. Em parte alguma se vê a sua família ou a sua linhagem participando na sua atividade. A mulher e os filhos estão-lhe inteiramente submetidos e permanecem em relação a ele em estado de menoridade perpétua; tem sobre eles, como sobre os escravos ou sobre as propriedades, o *jus utendi et abuntendi*, o poder de usar e abusar (PERNOUD, 1997 p.15).

Segundo este contexto histórico, que vem de uma tradição greco-romana, as mulheres estavam subjugadas à dominação masculina em seus polissêmicos aspectos, não havendo espaço no âmbito público da sociedade civil para elas. Esta realidade fossilizou-se ao longo de séculos na filosofia, na literatura e no funcionamento da história das sociedades:

Nascer homem ou mulher não é, em nenhuma sociedade, um dado biológico neutro, uma simples qualificação ‘natural’ que permaneça como que inerte. Pelo contrário, este dado é trabalhado pela sociedade: as mulheres constituem um grupo social distinto, cujo caráter – lembra-nos Joan Kelly⁴ –, invisível aos olhos da história tradicional, não depende da ‘natureza’ feminina. (KLAPISCH-ZUBER, 1990, p. 11).

No período de transição no final da baixa Idade Média para o Renascimento, podemos destacar um florescimento da escrita feminina com as primeiras vozes de mulheres escritoras que saem da alcova do cunho privado para o *fórum*, o espaço público. Embora as primeiras mulheres busquem com muita intrepidez e arrojo o seu lugar ao sol no mundo literário ainda era muito forte a concepção que nascer mulher representava uma condição feminina sem valor e servilmente abaixada.

Verificamos que desde os tempos mais remotos quando a figura de Hipátia (350-415) na Antiguidade, ou de Hildegarda de Bingen (1098-1179) ou as cartas de Heloísa (1090-1164) para Pedro Abelardo (1079-1142), ou Marguerite Poret (1250-1310) na Idade Média, as mulheres de fato tiveram seu espaço na literatura, elas publicaram registrando presença na história, pois, escreveram e deram sua contribuição para a história nos tempos pretéritos. Mas, o apagamento dessa produção de autoria feminina foi ocultada pela força do patriarcado e da dominação masculina no âmbito da literatura e na história.

O discurso androcêntrico se propagava pela forte misoginia oriunda da tradição judaico-cristã e da disseminação da discriminação da mulher na Antiguidade e na Idade Média. A filosofia e a literatura hostilizavam o sexo feminino e o colocava no patíbulo, condenando àquelas por terem nascido mulheres:

Entretanto os homens da Idade Média conceberam há muito tempo “a mulher” como uma categoria; mas isso não é senão tardivamente que eles fizeram intervenções distintas sociais a atividades profissionais para matizar os modelos de comportamento que eles propunham. Antes de ser uma camponesa, uma castelã ou santa, “a mulher” encontrava-se definida por seu corpo, seu sexo, e suas relações com os grupos familiares. Esposa, viúva ou virgem, é em relação a um homem ou a grupo de homens que nós desenhamos a personalidade jurídica e a ética cotidiana.⁵ (KLAPISH-ZUBER, 1989, p.315).

Falar de Renascimento para mulheres é um grande salto qualitativo na história das mulheres escritoras. É no final da Idade Média e no inicio do Renascimento que desperta uma época fluorescente para as mulheres. Nessa época o poder misógino ainda era muito virulento contra as mulheres, tem suas bases sobretudo no poder clerical, bem como na autoridade patriarcal inferiorizando as mulheres. Estas ponderações antifemininas ganham veementemente um cunho social pejorativo e degradante para as mulheres na sociedade.

⁴ Joan Kelly. “The social relations of the sexes”, op. Cit., p.4.

⁵ Cependant les hommes du Moyen Age ont longtemps conçu “la femme” comme une catégorie; mais ce n'est que tardivement qu'ils y ont fait intervenir distinctions sociales et activités professionnelles pour nuancer les modèles de comportement qu'ils lui proposaient. Avant d'être paysanne, châtelaine ou sainte, “la” femme s'est trouvée définie par son corps, son sexe, et ses relations avec des groupes familiaux. Épouse, veuve ou vierge, c'est par rapport à un homme ou à un groupe d'hommes qu'on em a dessiné la personnalité juridique et l'éthique quotidienne. [Tradução nossa].

Surge então na França no final da Idade Média Christine de Pizan como uma mulher extremamente letrada e esclarecida. De fato, ela possuía um cérebro - não era um cérebro qualquer – e assume a defesa intelectual das mulheres. Pela sua ousadia nos faz pensar diferentemente daquilo que vinha sido transmitido tanto na tradição oral quanto nas obras dos autores fossilizando hostilidades e aviltamentos em relação às mulheres, em suma: a misoginia:

Na história de literatura francesa, entre 1395 e 1405, Cristina de Pisano impõe-se como uma figura impressionante. O problema, em relação com os códigos literários, no próprio seio da tradição, foi o da criação de uma voz nova e singular. Que a excelência da sua cultura tenha sido fácil de demonstrar, tratando-se dos gêneros tradicionais, é óbvio. Mas a sua identidade de mulher devia infalivelmente criar problemas, quando, oficialmente e em seu próprio nome, ela fala no quadro de um contexto social e cultural. Ela foi a primeira a afirmar a sua identidade de autora, a marcar solememente a sua entrada “no campo das letras” (RÉGINIER-BOHLER, 1990, p.529).

Segundo Viennot (2004, p. 47), “é nessa atmosfera hostil que surge Christine de Pizan ao insurgir-se contra a misoginia no extremo final do século XV⁶”. Os fundamentos do pensamento feminista começam a se estabelecer com a *Querelle des femmes* no Medievo. Sobre este movimento histórico e literário concebemos que: “a *Querelle des femmes* consiste em uma série de discussões que, em lugares e modalidades muito diferentes, proliferam na Europa a partir do século XVI e que tem como tema a superioridade das mulheres sobre os homens.⁷” Precipuamente, de fato, as questões sobre a condição feminina perpassam nesses círculos intelectuais que são da época de Pizan e que ela é um dos principais expoentes desses debates famosos na história da literatura ao levantar sua voz em prol das mulheres na sociedade.

Esta querela foi um debate literário iniciado na última década do século XIV estendendo-se até o final do século XVIII. A nossa ilustre autora estava sempre presente nos salões literários no intuito de discutir o papel social e literário da mulher, refutando assim, a pseudoimagem que se criou em torno da mulher na Idade Média.

O pensamento de Pizan é primordial para os estudos acerca das questões de gênero, pois concebe a essência do feminismo ao reivindicar o direito das mulheres à educação em pé de igualdade como os homens. Nesse sentido, a educação pode tirar a mulher do fosso social em que ela vivia e dar dignidade feminina, sobretudo pelo viés da Razão (Inteligência). Como foras dito por Viennot, outrora as mulheres eram tidas como desprovidas da faculdade racional genuinamente humana que de forma equivocada ou articulada perpetrou-se pela história da literatura ocidental:

À aurora do século XV, uma nova paisagem então se configura. Pela primeira vez (parece-se), a misoginia dos intelectuais foi identificada, e denunciada pelo que ela representa: uma mistura de pretensão, de desprezo e de ideias recebidas, que nada têm de natural nem de essencialmente masculino, mas cujo objetivo é de manter a dominação dos homens sobre as mulheres. Pela primeira vez foi enunciada uma verdade que desde séculos de pseudoraciocínios e de proposições licenciosas tinham tentado ocultar: é o costume, e não a natureza, que é a origem da inferioridade das mulheres. Pela primeira vez, uma mulher ousou contestar a supremacia dos intelectuais se situando sobre o que eles estimam ser seu terreno: a argumentação, a história; usando isso no qual eles dizem que as mulheres são desprovidas: a razão.⁸

⁶ C'est dans cette atmosphère hostile que Christine de Pizan prend la parole à l'extrême fin du XIV^e siècle (VIENNOT, 2004, p. 47). [Tradução nossa].

⁷ La Querelle des femmes consiste en un serie de discussiones que, en lugares y modalidades muy diferentes, proliferan en Europa a partir del siglo XVI y que tienen como tema a superioridad de las mujeres sobre los varones. (FORCADES, 2007, p.43). [Tradução nossa].

⁸ À l'aube du XV siècle, un nouveau paysage se dessine donc. Pour la première fois (semble-t-il) la mysogynie des intellectuelles a été identifiée, et dénoncée pour ce qu'elle est : un mélange de prétention, de mépris et d'idées reçues, qui n'a rien de naturel ni d'essentiellement masculin, mais dont le but est de maintenir la domination des hommes sur les femmes. Pour la première fois a été énoncée une vérité que des siècles de faux raisonnements et de gauloseries avaient tenté d'occulte ; c'est la coutume, et non la nature, quei est à l'origine de l'inferiorité des femmes. Pour la première fois, une femme a osé contester la suprématie des intellectuels en se situant sur ce qu'ils estiment leur terrain: l'argumentation, l'histoire; en usant de ce dont ils disent les femmes dépourvues: la raison (VIENNOT, 2004, p. 48). [Tradução nossa].

É o costume, ou seja, o *ethos*⁹, a ética como aspecto primordial na constituição dos indivíduos, o que tange ao comportamento e aos hábitos. O que é estabelecido em relação às mulheres é a misoginia, como o modo difamatório de falar sobre elas, que segundo Bloch, foi historicamente inspirado pela opressão patriarcal fomentando de alguma forma a injustiça social. Desse modo, sobretudo na obra *A Cidade das Damas*, a *Dama Razão*, juntamente com as *Damas Retidão* e *Justiça* guiarão a voz narrativa na edificação (literária e utópica) de uma *Cidade* onde as mulheres estariam fortalecidas dos ataques misóginos. Ao final do seu livro Christine de Pizan se dirige às três *Damas* na conclusão da edificação da utópica *Cidade*:

A partir de agora, minhas Damas, terai do que se alegrar, de modo honesto, sem ofender Deus, ao ver terminada essa Cidade que poderá ser, se a conservardes bem, não só um refúgio para vós todas, senhoras da virtude, mas uma fortaleza para vos defender dos ataques de vosso inimigos. Podereis ver o material de que ela foi feita é todo de virtude, e tão reluzente que todas vós podereis mirar-vos, sobretudo nos altos telhados do edifício, quer dizer, nessa última parte, assim como o que vos chama a atenção nas outras partes (PIZAN, 2012, p. 338).

Assim, a educação é algo que pode tirar a mulher do fosso social em que ela vivia e dar dignidade a seu sexo, sobretudo pelo viés da Razão. outrora as mulheres eram tidas como desprovidas dessa faculdade genuinamente humana que perpetrou-se pela história da literatura ocidental. Sobretudo na sua obra *A Cidade das Damas*, que a *Dama Razão*, juntamente com as *Damas Retidão* e *Justiça* guiarão a narradora na edificação (literária e utópica) de uma cidade onde as mulheres estariam fortalecidas dos ataques misóginos.

O fascínio alegórico em *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan

No ano de 1379, Christine de Pizan com 15 anos casa-se muito jovem com um funcionário do palácio Etiène Castel. Deste matrimônio, obteve três filhos. Segundo constam nos relatos de suas biografias, uma menina, e um menino e uma criança que morrera prematuramente. Christine de Pizan tornando-se viúva precocemente, com três filhos sob sua responsabilidade e tendo o encargo de saldar numerosas dívidas deixadas pelo marido, para soerguer-se não procura os meios convencionais destinados às mulheres da época, o matrimônio arranjado, o claustro ou um segundo matrimônio, ou a viudez resignada, mas ela decide sozinha viver de seus escritos:

A sua reputação literária, espalhada em França e na Europa, principalmente pelos senhores que ofereciam os livros dela a outros príncipes e princesas, quando os visitavam nas suas cortes, será confirmada pelo grande número de traduções que se fizeram, já naquela época, das suas obras (CRUZEIRO, 1987, p. 3).

Considerada uma protofeminista na literatura ocidental pelo fato de defender o seu sexo no âmbito social, Pizan reivindica em *A Cidade das Damas* o direito à igualdade dos sexos, defende a igualdade na diferença, não sobrepondo a mulher ao homem, mas determinando a mulher ao lado do homem na construção dos papéis sociais, visibilizando a mulher também como participante de uma sociedade sem arestas ou discriminações sexuais:

Christine não pode ser tomada como exemplo de feminista fanática e reivindicativa. Pelo contrário, a sua inegável propensão feminista proclama a valorização da Mulher, pela educação e pela aprendizagem, dentro dos limites do respeito e dos deveres morais e sociais, mas também pela emancipação da Mulher como ser humano, ocupando o seu lugar na vida, com uma dignidade igual à dos homens, a qual será conferida pelo seu valor pessoal, pela sua inteligência, assim como pelo desenvolvimento da sua cultura, o que não implicará a necessidade de imitar as actividades próprias dos homens ou violentar-se física e moralmente para defender uma pseudo-igualdade tão ridícula como antinatural (CRUZEIRO, 1987, p.3).

⁹ A língua francesa tem dois termos para designar aparentemente a mesma coisa: a “ética” (do grego *ethos*, hábito) e a moral (do latim *mores*, costumes). Efetivamente, ambos remetem ao conjunto de julgamentos relativos ao bem e ao mal para orientar a conduta dos homens (DORTIER, 2010, p. 187).

O fascínio literário de Christine de Pizan narrado em *A Cidade das Damas* tem como propósito pela narradora elaborar a personificação das suas personagens místicas em três *Damas*, Razão, Retidão e Justiça. *A Cidade das Damas* é uma obra utópica, através de símbolos e de representações que pretende denunciar a misoginia que hostilizava as mulheres no Medievo.

Ao colocar em cena uma *Cidade* edificada por três *Damas*: Razão, Justiça e Retidão, estas nobres *Damas* representam a dignidade da condição feminina, simbolizadas por virtudes universais, propositalmente femininas, e que são escritas pela narradora no gênero feminino. Estas *Damas* conselheiras convidam a narradora a construir com elas uma fortaleza para as mulheres onde elas possam estar livres dos ataques e injúrias dos misóginos. As *Damas* virtuosas são na verdade o grande tesouro d'*A Cidade das Damas*, que vão edificar uma *Cidade* iluminada pelas *Damas* místicas das alegorias christianas e enriquecer as mulheres de ensinamentos e belos exemplos:

A própria escolha das personagens, preponderância quase absoluta das “Damas” nesse mundo do sentido e do saber, são reveladoras das fascinações e dos sonhos do autor. E se Christine, no momento em que ela coloca em cena suas personificações, contando uma viagem ou descrevendo um edifício, recorre às figuras e às estruturas mais tradicionais, ela possui sua imaginação alegórica própria, que gravita em torno da Fortuna e da Razão, pólos emblemáticos de sua existência¹⁰.

O empenho de Christine de Pizan, ao tratar de forma inédita as questões de gênero na literatura, não reside na esfera do radicalismo fanático ou de um feminismo exacerbado, mas a autora quer garantir o espaço de igualdade das mulheres na mesma medida que os homens. As questões de gênero, a rigor, ainda não eram categorias de estudo, nem se discutiam com esse nome inserido em um movimento feminista, mas eram acenos distantes do que viriam a ser futuramente as questões de gênero na contemporaneidade. Pizan com sua voz antimisógina erige em *A Cidade das Damas*, o direito das mulheres à educação, ao conhecimento, às Letras, à ciência, com o poder das palavras, ela dá voz às mulheres. Sobre estas reivindicações foi o que o movimento feminista no século XX respaldou no tocante às mulheres e aos seus direitos:

O *direito ao saber*, não somente à educação, mas à instrução, é certamente a mais antiga, mais constante, a mais largamente compartilhada das reivindicações. Porque ela comanda tudo: a emancipação, a promoção, o trabalho, a criação, o prazer. Essa reivindicação se acompanha de um intenso esforço de apropriação; leitura, escritas, acesso à instrução. Com procedimentos um pouco diferentes (PERROT, 2013, p. 159).

A misoginia fora disseminada na literatura ocidental através das obras publicadas na Antiguidade e do Medievo. A narrativa de Pizan é uma construção no campo da alegoria¹¹ e da utopia mediante a narrativa da narradora-personagem ao denunciar poetas, filósofos, homens de Igreja, entre outros que difamaram a mulher nos seus escritos. Sua voz reúne-se às vozes das *Damas* alegóricas na construção do seu pensamento em prol das mulheres. Eis a resposta da narradora contra todos aqueles que se levantam contra as mulheres na literatura:

Que se calem! Que se calem a partir de agora, os clérigos que maldizem as mulheres, e todos aqueles aliados e cúmplices que as criticam em seus livros e poemas! Que baixem os olhos de vergonha de ter ousado mentir em seus escritos, quando vemos que a verdade contraria o que eles dizem (...) (PIZAN, 2012, p. 146).

¹⁰ *Le choix même des personnages, la prépondérance quase absolue des “dames” dans ce monde du sens et du savoir, sont révélateurs des fascinations et des rêves de l'auteur. Et si Christine, lorsqu'ell met em scènes ses personifications, em racontant un voyage ou en décrivant un édifice, recourt aux figures et aux structures le plus traditionelle, ele possède son imaginaire allégorique propre, qui gravite autor de Fortune et Raison, pôles emblemátiques de son existence.* (STRUVEL. 1997, p. 385) [Tradução nossa].

¹¹ Consultando o *Dicionário de Símbolos* (BECKER p. 15, 1999), alegoria consiste na conversão proposital de uma realidade conceitual numa representação figurada com significados determinados dos vários motivos figurados; especialmente como *personificação* (diversamente do símbolo), p. ex., representação da luta entre as virtudes e os vícios. Na arte grega do século III-II a.C. substituiu a mitologia antiga. Na Idade Média predominou a alegoria *teológica* (dogmática e moral) e *política* (virtudes de ordem do Estado). Na Renascença e no Barroco, a alegoria é de certo modo exagerada, muitas vezes com motivos mitológicos, estendida a toda a vida religiosa e profana.

A *Cidade das Damas* é uma alegoria literária que desconstrói a imagem da mulher caracterizada pelo pensamento misógino. As alegorias e as utopias medievais assumem um valor literário essencial para a construção da narrativa. O nexo entre elas reside também nas artes, por exemplo, *Divina comédia* de Dante Alighieri e em muitas pinturas medievais e renascentistas. Em *A Cidade das Damas*, a autora utiliza-se da representação alegórica para mistificar sua cidade utópica. De fato, a cidade edificada por Pizan foi retratada em várias iluminuras medievais, e sua obra a começar do ano de 1389 foi recebida com uma boa recepção na época:

Com efeito, a sua reputação literária é já bastante sólida em França e na Europa, nessa data, entre todos aqueles que lhe compravam os livros ou lhe encomendavam os escritos. A sua obra somou-se por textos que lhe eram solicitados com intenção didáctica ou comemorativa, além de outros que ela escreveu por inspiração criadora (CRUZEIRO, 1987, p. 2).

Em *A Cidade das Damas*, a narradora-personagem utiliza-se das personagens alegóricas que são apresentadas como “Damas” personificadas que assumem o papel de guiar a narradora na edificação da fortaleza para as mulheres que é a *Cidade das Damas*. Pizan no primeiro livro d’ *A Cidade das Damas* inicia sua epifania, dialogando a *Dama Razão*. A razão humana que fora tantas vezes negada e/ou empalidecida no sexo feminino mediante a literatura misógina na tradição literária e tantas vezes usada contra a condição feminina agora é um forte argumento na construção do pensamento antimisógino de Pizan.

Pizan ao deparar-se com a leitura do livro *Les Lamentations de Matheolus* de Jehan le Fèvre, apresenta-se veementemente indignada como era possível que tantos homens ilustres, cultos mantivessem uma opinião difamatória contra as mulheres na literatura ao longo da tradição livresca. “A leitura das *Lamentations de Mathéolus* deprimiu muito, ao que parece, a leitora que se perde num devaneio isolado ((RÉGINIER-BOHLER, 1990, p.529). Em *A Cidade das Damas* a narradora decide ir para a batalha no campo das Letras saído em defesa das mulheres:

Ela [Christine de Pizan] se descreve mergulhada melancolicamente na leitura de um tratado hostil às mulheres quando surpreendentemente três damas - Razão, Retidão e Justiça, lhe convidam para construir uma cidade fortificada na qual cada pedra será uma mulher dotada de talentos e de virtudes. O diálogo que ela instaura com as três damas é sustentado de exemplos tirados da Antiguidade, da história santa e de seu próprio mundo.¹²

Para Pizan, *A Cidade das Damas* opõe-se ao androcentrismo literário e à misoginia medieval edificada como uma fortaleza em defesa das mulheres lutando pela visibilidade da mulher na literatura e na sociedade. Podemos considerar *A Cidade das Damas*, como uma protoescrita sobre as questões de gênero¹³ no Medievo levantadas por Pizan. Neste sentido, Pizan exerce um papel civilizador na história das mulheres, uma vez que ela constrói sua obra edificada em elevados princípios, uma fortaleza utópica, salvaguardando a imagem das mulheres dos ataques misóginos na literatura e elevando a autoestima delas. Sobre essa concepção das utopias medievais consideramos que:

Enquanto as utopias posteriores ao século XV foram freqüentemente urbanas, com as da Idade Média ocorreu o inverso, fato compreensível numa sociedade fundamentalmente agrária. As utopias medievais modernas e contemporâneas geralmente preocuparam-se com o estabelecimento de um Estado feliz, vindo a felicidade dos indivíduos como decorrência disso. Ao contrário, a concepção antiga e medieval da Idade de Ouro centrava-se em primeiro lugar no homem, derivando de sua felicidade o bem-estar da coletividade. (HILÁRIO FRANCO 1992, p. 141-142).

¹² Ele s' y dépeint plongée mélancoliquement dans la lecture d' un traité hostile aux femmes quand surviennent trois dames – Raison, Droiture et Justice – qui l' invitent à construire une ville fortifiée dont chaque pierre serait une femme douée de talents et de vertus. Le dialogue qu' elle instaura avec les trois damas est étayé d' exemples tirés de l' Antiquité, de l' histoire sainte et de son propre monde (PELLÉGRIN, 2010, p.8). [Tradução nossa].

¹³ Gênero é a maneira como a cultura vê a mulher (e o homem) e como esta é construída culturalmente. O estudo de gênero não analisa biologicamente a mulher. Ou seja, o fato de a mulher ter seios e útero não faz parte dos estudos de gênero. Referindo-se à mulher como naturalmente passiva, tímida, intuitiva, chorona, dependente, sem iniciativa, a reduz automaticamente a uma série de papéis. São os tradicionais papéis femininos, os quais, construídos culturalmente, foram atribuídos a muitas gerações de mulheres. (BONNICI, 2007, p. 126).

Partimos da indagação: até que ponto a narrativa de Pizan é uma resposta não só à sociedade misógina medieval, mas também à nossa época contemporânea? Esta pergunta levanta outra questão: de que forma *A Cidade das Damas* lança luzes sobre as questões contemporâneas acerca dos estudos de gênero? Verificamos que na Renascença com o retorno às bases clássicas do pensamento greco-romano e com o surgimento do humanismo haverá uma abertura maior para as artes e para o homem como produtor de conhecimento e a visibilidade de mulheres escritoras na literatura. O registro de uma autora que parte precipuamente em defesa de seu sexo numa época extremamente machista nos faz afirmar que Pizan foi uma pioneira em discutir de forma mais preponderante a condição feminina através da literatura. O seu pensamento dá o folego inicial para se repensar o papel e o lugar social da mulher não somente naquela época, mas peremptoriamente na atualidade.

Pizan empreende uma técnica alegórica, usando silogismos e alegorias ao longo da sua narrativa uma vez que a autora busca desconstruir o discurso androcêntrico na história da literatura. Os silogismos residem na argumentação da narradora ao dialogar com Deus, uma vez que essa concepção teológica sobre a criação da mulher foi fossilizada ao longo da história, levaram a afirmações equivocadas do patriarcado em difamar e servilizar as mulheres. Podemos compreender estas considerações quando Pizan nos diz:

Ah, Deus! Como isso é possível? Como acreditar, sem cair no erro, que tua infinita sabedoria e perfeita bondade tinham podido criar alguma coisa que não fosse completamente boa? Não é verdade que criaste a mulher com um deliberado propósito? E, desde então, não lhe deste todas as inclinações que gostarias que ela tivesse? Pois, como seria possível teres decretos, julgamentos e condenações contra ela! Eu não consigo entender essa aversão. E, se é verdade, meu deus, que tantas abominações abundam entre as mulheres, como muitos o afirmam – e, como tu mesmo dizes que o testemunho de vários garante a credibilidade -, por que não deveria pensar que tudo isso seja verdade? (PIZAN, 2012, p. 60).

O silogismo utilizado por Pizan consiste em argumentar através de uma conclusão lógica: como Deus sendo boníssimo e perfeitíssimo poderia ter criado a mulher repleta de vícios? Dessa maneira, Pizan empreende sua crítica antimisógina em *A Cidade das Damas* desconstruindo a visão machista e sexista na literatura. “Completamente absorta por essas reflexões, fui inundada pelo desgosto e pela consternação, desprezando-me a mim mesma e a todo o sexo feminino, como se tivéssemos sido geradas monstros pela natureza” (PIZAN, 2012, p. 60). Eis a indignação da narradora que se sente motivada a defender a condição feminina da violência dos homens contra as mulheres.

A alegoria em *A Cidade das Damas* tem a função de um caráter didático e moralizante tendo como pano de fundo denunciar contra o pensamento misógino que é sustentado pela tradição patriarcal. As *Damas* alegóricas constituem um papel importante na tese de Pizan em refutar as considerações equivocadas e perniciosas contra as mulheres no cânone literário.

A alegoria é apresentada sob a forma da personificação das três *Damas* que serão os tesouros da cidade utópica edificada por mulheres nobres, santas, guerreiras e virtuosas. O estilo alegórico de Pizan nos leva a compreender que a sua propedéutica é conduzir o leitor a uma compreensão de que sua obra é destinada a exortar as mulheres. Elas possuem a mesma capacidade intelectual de escrever quanto os homens. O caráter pedagógico e didático que possui *A Cidade das Damas* põe-nos em contato com exemplos evocados pela narradora de mulheres das mais altas estirpes que obtiveram um lugar de destaque na história, na mitologia, e no mundo bíblico.

Assim, no classicismo a alegoria que é utilizada por Platão (c.427-348 ou 347 a. C.), por exemplo, em *A República*, tem como tônica defender uma cidade ideal, justa e harmonizada governada por homens sábios, que seriam filósofos. Em Pizan esta *Cidade* alegórica ganha um tom moralizante e pedagógico quando as virtuosas *Damas* nos narram a história das mulheres evidenciando assim os seus feitos e proezas que nos são contadas pela história, nas lendas e no mundo bíblico. Esta *Cidade* habitada por mulheres ilustres seria a fortaleza utópica e ideal de uma sociedade em prol do sexo feminino.

Mediante o discernimento da *Dama Razão* no inicio do livro, essa mesma Razão que fora atestada pelos homens de que as mulheres eram desprovidas, doravante a autora empreende a edificação da sua cidade alegórica. Na narrativa é a *Dama Razão* que conduz Pizan neste fascinante lugar que é uma *Cidade* edificada por mulheres, *A Cidade das Damas*:

Foi então que a primeira das três Damas [Razão], sorrindo, dirigiu-se a mim nestes termos: “Cara filha, não tenhas medo, não viemos aqui para te fazer mal, ou te

prejudicar, mas para te consolar. Ficamos muito comovidas com teu desespero e queremos retirar-te desta alienação; ela te cega a tal ponto de rejeitares o que tens convicção de saber, para acreditarem algo que só conheces através da pluralidade de opiniões alheias (PIZAN, 2012, p. 61-62).

Desse modo, podemos conceber em *A Cidade das Damas* a formação de uma consciência feminina que antecede as questões de gênero na literatura quando Pizan reivindica para as mulheres o direito da igualdade na diferença, quer seja o acesso das mulheres à educação e ao conhecimento. Pizan emerge de uma sociedade patriarcal onde o que imperava era o princípio masculino de que a mulher deveria ser subjugada ao homem, sendo esta uma categoria relegada pura e simplesmente à vida privada e anônima no meio social.

Considerando *A Cidade das Damas* como uma cidade utópica e alegórica no âmbito literário, tomamos de Milagros Rivera a característica do termo de uma ginecosociedade. Esta sociedade exclusivamente povoada por mulheres marca a consciência feminina de Christine de Pizan ao ser demarcada sua identidade de escritora e de mulher. Esta ginecosociedade é caracterizada na *Cidade das Damas* pelo surgimento da consciência feminina de Christine de Pizan enquanto narradora e mulher. Em *A Cidade das Damas* podemos compreender que:

O processo parece à primeira vista inconexo, mas, no entanto, culmina em uma obra que demarca com precisão um espaço simbólico exclusivamente feminino, uma ginecosociedade simbólica e quimérica, *La Cité des Dames* de Christine de Pizan. Uma inexpugnável cidade muito distinta e muito distante da que fora descrita mil anos antes por Agostinho de Hipona, uma cidade habitada exclusivamente por mulheres cujo casamento não separaria de suas antepassadas.¹⁴

Com efeito, *A cidade das Damas*, é uma cidade utópica edificada por mulheres e iluminadas pelas virtuosas *Damas*, místicas conselheiras da narrativa de Pizan e que tem como característica proteger o sexo feminino dos ataques misóginos.

Christine de Pizan extremamente esclarecida sobre sua condição feminina tem como intuito desconstruir essa imagem equivocada sobre a mulher que se fossilizou ao longo do tempo na tradição ocidental. Para tanto, reivindica para as mulheres a igualdade dos sexos, pois considera que homens e mulheres são iguais em sua dignidade, embora anatomicamente diferentes. O acesso à educação era permitido aos homens que tinham acesso ao domínio da linguagem escrita, logo que sabiam ler e escrever em latim:

As mulheres foram, durante muito tempo, deixadas na sombra da história. O desenvolvimento da antropologia e a ênfase dada à família, a afirmação da história das “mentalidades”, mais atenta ao quotidiano, ao privado e ao individual, contribuíram para as fazer sair dessa sombra. E mais ainda o movimento das próprias mulheres e as interrogações que suscitou. “Donde vimos? Para onde vamos?”, pensavam elas; e dentro e fora das universidades levaram a cabo investigações para encontrarem os vestígios das suas antepassadas e sobretudo para compreenderem as raízes da dominação que suportavam e as relações entre os sexos através do espaço e do tempo (DUBY e PERROT, 1990, p. 7).

Um dos poucos grupos femininos que conseguia escapar efetivamente deste controle e ao qual era permitido ter acesso a algum tipo de saber era o das religiosas que, dado o seu isolamento do mundo exterior, em geral geravam e consumiam elas mesmas esse saber. Uma das formas básicas para se ter acesso ao saber intelectual seria o domínio da linguagem escrita, o que, naquela época, significava ler, além da língua materna, pelo menos o latim. Ou seja, era necessário o domínio da palavra escrita.

Desse modo, *A Cidade das Damas*, é considerada uma obra pioneira nas questões protofeministas e nas abordagens de gênero no Medievo. As três *Damas* dão lugar hoje às mulheres contemporâneas que conseguiram seu lugar ao sol nas múltiplas esferas sociais ou que ainda lutam e reivindicam por seus direitos. Estudar uma obra renascentista do final da Idade Média nos dias de

¹⁴ El proceso parece, ya a primera vista, inconexo, pero, no obstante, culmina en una obra que demarca con precisión un espacio simbólico exclusivamente femenino, una ginecosociedad simbólica y quimérica, *La Cité des Dames* de Christine de Pizan. Una ciudad inexpugnable, muy distinta e muy distante de la que mil años antes había descrito Agustín de Hipona, una ciudad habitada exclusivamente por mujeres a las que el matrimonio no separaría de sus antepasadas (MILAGROS RIVERA, 1999, p. 28). [Tradução nossa].

hoje é um resgate histórico e literário da memória feminina de mulheres escritoras porque podemos analisar o que foi dito primeiramente sobre a condição feminina e em defesa da mulher. Com Pizan, esses estudos lançam luzes para novas discussões na literatura e sobre as questões de gênero como uma denúncia sobre as desigualdades sexuais e também das minorias sociais que se estendem até os dias de hoje.

Referências

- BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Paulus, 1999.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminina: conceitos e tendências**. Editora da universidade estadual de Maringá. , 2007. Maringá – PR.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.). **História das mulheres no Ocidente**. Coimbra: Afrontamento, 1990, v.2.
- _____. Les femmes et la famille. In: LE GOFF, Jacques. **L'homme médiéval**. Éditions du Seuil, 1989.
- CRUZEIRO, Maria Manuele (ed.). **O espelho de Cristina**. Lisboa: biblioteca Nacional, 1987.
- DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: DUBY; PERROT, M (org). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Coimbra: Afrontamento, 1990, v.2.
- DUBY; PERROT, M. (Org.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Coimbra: Afrontamento, 1990, v.2.
- FORCADES Y VILA, Teresa. « La “querelle des femmes” y el nacimiento de la modernidad ». In : **La teología feminina en la Historia**. Barcelona: Fragmenta Editorial, 2011, p. 41-50.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **As Utopias Medievais**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1962.
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.). **História das mulheres no Ocidente**. Coimbra: Afrontamento, 1990, v.2.
- _____. Les femmes et la famille. In: LE GOFF, Jacques. **L'homme médiéval**. Éditions du Seuil, 1989.
- LAGARDE, André ; MICHARD, Laurent. **Moyen Age. Les Grands Auteurs Français. Anthologie et histoire littéraire**. [SI] Bordas/VUEF, 2002. Collection littéraire Lagarde et Michard.
- OPTIZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.). **História das mulheres no Ocidente**. Coimbra: Afrontamento, 1990, v.2.
- PELLEGRIN, Nicole. **Écrits féministes de Chrissitne de Pizan à Simone de Beauvoir. Anthologie présentée par Nicole Pellegrin**. Éditions Flammarion, paris, 2010.
- PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade média**. Publicações Europa-América, LDA. Portugal, 1997.
- PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012. 352 p.
- MILAGROS RIVERA. **Textos y espacios de mujeres**. Icarai: Barcelona, 1990. p.28.
- STRUBEL, Armand. Le style allégorique de Chrissitne de Pizan. In : **Une femmes de lettres au Moyen Âge. Etudes autour de Christine de Pizan**, 1995, p. 357-372

VIENNOT, Éliane. Les intellectuelles de la renaissance: enjeux et conflits d'une émergence. In: **RACINE**, Nicole et **TREBITSCH**, Michel. **Intellectuelles du genre en histoire des intellectuels**. Éditions Complexe, 2004.

PATRIARCADO, MACHISMO E VIOLÊNCIA EM *THE PARTING GIFT E DARK HORSES*, DE CLAIRE KEEGAN

Débora Gil Pantaleão (PPGL/UFPB)
Joselayne Ferreira Batista (PPGL/UFPB)

Introdução

Rosa Montero inicia seu livro em *História das Mulheres* (2007) com uma introdução chamada "A vida invisível", onde apresenta, dentre outras coisas, tanto um questionamento sobre em momento teria surgido o patriarcado quanto faz um grande resumo das histórias das mulheres que irá rebuscar nos capítulos de seu livro. Ao investigar como e quando as hierarquias entre os dois sexos teriam se estabelecido, Montero (2007, p. 9) afirma que "na verdade, ainda não há uma resposta clara a essas perguntas". Entretanto, a autora lembra que Friedrich Engels (1820-1895) chegou a sustentar que a sujeição da mulher:

(...) se originou ao mesmo tempo que a propriedade privada e a família, quando os humanos deixaram de ser nômades e se assentaram em povoados de agricultores; o homem (...) precisava assegurar-se filhos próprios, aos quais pudesse transferir suas posses, e por isso controlava a mulher (MONTERO, 2007, p. 10).

Montero nos recorda que antes, quando nômades, os papéis pareciam possuir o mesmo valor para ambos os性os, apesar de homens e mulheres terem, cada um, funções definidas e diversificadas: "elas pariam, amamentavam, criavam; eles caçavam, defendiam" (MONTERO, 2007, p. 10), de modo que cada função tinha seu valor fundamental ao grupo. Já na vida agrícola, as mulheres também podiam cuidar da terra, talvez até melhor que os homens, considerando fertilidade feminina e visões que alguns teóricos-críticos possuem em relação ao aspecto "mágico" entre mulher e natureza (MONTERO, 2007). Monteiro (2007, p. 10) ainda corrobora que "talvez a ânsia de controle dos homens tenha nascido desse medo (e da vantagem de serem eles mais fortes fisicamente)".

O fato é que muito da história das mulheres, se perdeu. Mulheres sendo consideradas bruxas e sendo queimadas, como no século XV e começo de XVI, mulheres sendo apedrejadas por lutarem por seus direitos, a exemplo das famosas revolucionárias feministas Olympe de Gouges (1748-1793) e Théroigne de Méricourt (1762-1817), Olympe foi guilhotinada e Méricourt atacada por um grupo de cidadãs, levando pedradas na cabeça que a fez perder a razão e passar os últimos dias de vida em um manicômio (MONTERO, 2007). Mulheres que não podiam frequentar universidades, a saber, a irmã do romancista Henry James, Alice James, que era uma mulher criativa e gostava de escrever (MONTERO, 2007). A própria Virginia Woolf, que só podia ter acesso a bibliotecas se estivesse acompanhada de uma figura masculina, em determinada época. Dentre tantos outros casos de opressão patriarcal que vemos afetar as mulheres ainda hoje.

Pois bem, se como disse Virginia Woolf, "uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção" (2014, p. 12), a escritora irlandesa contemporânea Claire Keegan (1968) parece ter um teto suficientemente seu para criar suas ficções. A autora está ganhando espaço no meio literário, apesar de o meio se constituir como um ambiente ainda desigual entre homens e mulheres, o que podemos compreender como uma consequência da nossa história. Vejamos o que Virginia Woolf nos conta sobre as ocupações das mulheres em 1918, em *Um teto todo seu* (2014):

(...) eu ganhava dinheiro mendigando trabalhos ocasionais em jornais, escrevendo sobre um espetáculo aqui ou um casamento ali; ganhei algumas libras endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo flores artificiais, ensinando o á-bê-cê para crianças do jardim da infância (p. 57).

Nos contos de Claire Keegan, temos acesso a opressão feminina no contexto rural irlandês, que se apresenta muitas vezes como um lugar de denúncia de tais opressões. Essas mulheres - mães, tias,

adolescentes, dentre outras personagens - são vítimas (inclusive os próprios homens, em menor escala¹) do machismo, do patriarcado e da violência aparentemente silenciosa, como pretendemos investigar nos contos *The Parting Gift* e *Dark Horses*, publicados no seu segundo livro *Walk the blue fields* (2007).

Claire Keegan e o gênero conto

De acordo com o website de sua editora², Claire Keegan nasceu em 1968, no Condado de Wicklow, Irlanda. Vinda de família católica, Keegan viaja aos dezessete anos para New Orleans, Estados Unidos, onde estuda “English and Political Science” (Inglês e Ciência Política) na Loyola University. Em 1992, a escritora retorna à Irlanda, se mudando, em seguida, para Cardiff, capital do País de Gales, com o intuito de fazer mestrado em escrita criativa e dar aulas na University of Wales.

Keegan ganhou diversos prêmios, dentre eles o “Davy Byrnes Irish Writing Award 2009” que premiou seu mais novo livro, *Foster* (2010). Suas publicações anteriores são os dois livros de contos *Antarctica* (1999) e *Walk the blue fields* (2007). De acordo com entrevista concedida ao *The Guardian* (jornal britânico fundado em 1821), Keegan não considera *Foster* nem novela nem um romance, mas sim uma *long short story* (conto longo)³, que por decisão da editora, a conhecida *Faber & Faber*, foi lançado individualmente.



Figura 1 - Claire Keegan⁴

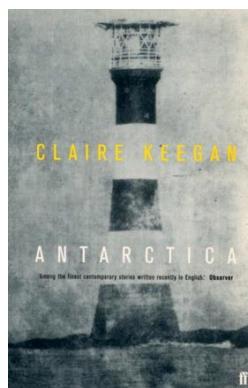


Figura 2- Capa
Antarctica (1999)



Figura 3- Capa
Walk the blue fieds (2007)

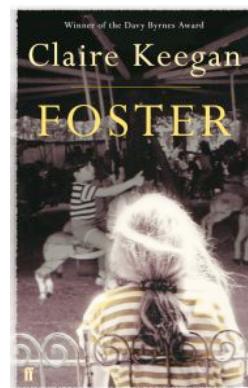


Figura 4 - Capa
Foster (2010)

Os livros de Keegan abordam diversos temas relacionados à mulher irlandesa, especialmente, a do universo rural. A estrutura familiar, em crise, também parece se encontrar em um momento de transição, assim como a Irlanda conservadora que sofre as mudanças que surgem com o mundo moderno.

Em *Teoria do conto* (1995), Nádia Battella Gotlib investiga, dentre outras coisas, o estudo que Julio Cortázar fez sobre Poe. Para Cortázar, há três acepções do termo *conto*, a saber, "1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para divertí-las" (1995, p. 11). Segundo a autora, todas as acepções possuem um ponto em comum, visto que todas são modos de contar alguma coisa. Vejamos:

De fato, toda narrativa apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: "e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos

¹ Levando em consideração que estamos tratando de homens, brancos, héteros, de classe média.

² <http://www.faber.co.uk/>

³ "Foster certamente não é uma novela, pois não tem o ritmo de uma" (KEEGAN; tradução nossa).

Entrevista: <http://www.theguardian.com/books/2010/sep/05/claire-keegan-short-story-interview> <Acesso em 28 de Junho de 2015>.

⁴ As imagens da escritora e das capas dos seus livros foram retiradas da página da Editora <http://www.faber.co.uk/>

tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada"; 3. e tudo "na unidade de uma mesma ação". No entanto, há vários modos de se construir esta "unidade de uma mesma ação", neste "projeto humano" com uma "sucessão de acontecimentos" (GOTLIB, 1995, p. 11-12).

Ricardo Piglia, em seu livro *Formas Breves* (2004), nos apresenta duas teses sobre o conto: Tese 1. um conto sempre conta duas histórias (p. 89). Tese 2. a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes (p. 91). A primeira tese, demonstra o caráter duplo da forma do conto, que nos contaria uma história querendo contar também outra mais importante. A segunda tese, nos indica que ao ter acesso a essa história secreta, os caminhos para compreensão do conto estariam bem mais abertos, a exemplo de entendermos os aspectos sociais, morais, históricos, dentre tantos outros que estão envolvidos na trama.

Assim "o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta" (PIGLIA, 2004, p. 94) e é justamente isso que acontece ao lemos os contos *The Parting Gift* e *Dark horses*, de Claire Keegan. Compreendemos a história secreta de anos de opressão patriarcal, que muitas vezes culminaram em machismo e violência.

Em *The lonely Voice: A Study of the Short Story* (1976), Frank O'Connor corrobora que o conto trata de histórias sobre "the submerged group"⁵, a saber, grupos que se encontram à margem da sociedade, a exemplo de negros, homossexuais, mulheres, dentre outros. Nos contos *The Parting Gift* e *Dark Horses* Claire Keegan põe em foco principalmente as mulheres, mas também personagens masculinos que aparecem como vítimas da própria sociedade patriarcal, como veremos na seção da análise dos contos mais à frente.

Concepções sobre patriarcado, machismo e violência

Nesta seção, traremos contribuições históricas e teóricas sobre patriarcado, machismo e violência, afim de compreender um pouco mais acerca destes assuntos que vêm perpetuando através dos séculos, se fazendo presentes ainda nos dias atuais. Este apanhando servirá de suporte para a nossa análise na seção posterior no que diz respeito à presença de tais contextos nos contos de Claire Keegan.

Patriarcado

Um dos livros mais conhecidos e mais influentes para a grande massa ocidental, a Bíblia, que traz alegorias e mitos acerca da criação humana. A origem da espécie humana é marcada por traços patriarciais, como afirma César Aparecido Nunes, em *Desvendando a Sexualidade* (1987). A palavra patriarcado derivada do grego ἄρχω (árχω), que significa 'mandar', e πατέρ (patér), que significa 'pai'. Na ideologia patriarcal, o homem é a autoridade maior, o possuidor do poder.

Desde as primeiras narrações do Gênesis, uma posição política sexual é exercida sobre cada sentença: a idealização da figura de Deus é masculina (ser todo-poderoso criador de todas as coisas, Eva foi criada a partir de Adão (o que seria um símbolo de sua dependência de tal homem)). Fato é que, este modelo hierárquico destitui a mulher do seu lugar na sociedade, tornando o sujeito homem único detentor do poder. Nunes (1987, p. 63) corrobora que a ideologia religiosa inverte a realidade, "pois é o homem que "sai" da mulher e não esta que "sai" do homem, como relata o mito adâmico". Para o autor, compreender as bases históricas da criação de valores e crenças é essencial para determinarmos a extensão do patriarcalismo atual no que se refere ao papel social, sexual dos indivíduos.

Nunes (1987, p. 68) diz que "as três fontes fundamentais deste patriarcalismo ocidental são (...) a tradição religiosa e moral hebraica, a cosmovisão e estrutura social greco-romana e as instituições familiares bárbaras medievais". Sobre os hebreus, conhece-se através da Bíblia como fonte histórica. Para esse povo, Deus é um homem, primeiro patriarca. A mulher, é apenas uma figura menor e,

⁵ Tradução nossa: "grupo de população submerso".

portanto, propriedade do homem – como se revela aa base jurídico-religiosa dos hebreus, os 10 mandamentos, assim como todo o Antigo Testamento. O autor corrobora que:

O matrimônio em Israel (...) é um contrato familiar entre senhores, e a mulher possuía um preço, que posteriormente se transformou em dote. Tudo se arranjava sem ouvir a moça, era entre os pais, negócio entre homens. Depois que o homem pagava o "preço da noiva" ela era sua propriedade e ele o seu dono. O marido devia sustentar a esposa e o fim imediato do casamento era gerar filhos, que eram tidos como bênção de Deus e sinais de riqueza e abundância (NUNES, 1987, p. 68).

A tradição judaica muito influenciou e ainda exerce tal poder sobre a cultura ocidental com suas concepções sobre o homem e a mulher.

Na civilização grega, também modelo para toda a história da civilização ocidental, as relações maritais muito se assemelhavam com a dos hebreus, onde a união era um contrato entre famílias e as esposas eram submissas aos maridos. A estas também estava conferida apenas a participação na esfera privada, porém os homens participavam dos jogos e festas, e estavam nos ambientes administrativos e carreira militar. Nunes afirma sobre o casamento na Grécia:

De modo algum existia exigência de fidelidade conjugal. O casamento, e as relações sexuais com a esposa eram um dever social, regulado por normas e prescrições. A mulher pertencia ao marido e estava proibida de outras relações sexuais, mas o marido era livre e senhor de sua conduta, não havia sanções sociais que o impedissem de ter outras relações hétero e homossexuais fora da sua casa. O casamento era fim econômico e instância de legitimação dos herdeiros e com estes o nome, o status e a propriedade (1987, p. 71).

A nossa tradição marital, no que diz respeito à submissão da mulher, têm suas raízes também fincadas na tradição grega. A própria liberdade do homem fora do casamento monogâmico ainda é concebido com algo 'normal' nos dias de hoje por alguns.

Um terceiro grande modelo sobre valores morais e sexuais, teve início na era Cristã. O Cristianismo, para Nunes (1987, p. 79), passa ao longo dos séculos por um processo de modificação e "perde cada vez mais seu peso político e passa a ser uma ideologia universalista e moralista, a supra-estrutura híbrida que construirá o imaginário social medieval". O "patriarcalismo hebraico e o falocentrismo grego se fundem no clericalismo cristão feudal" (NUNES, 1987, p.79), há ainda a desvalorização da mulher, submissão desta ao marido, repressão sexual, propagação do modelo patriarcal – com exaltação do homem como detentor do poder, idealização da virgindade e celibato, a mulher como pecadora – o pecado cometido pela mulher que leva à queda de Adão e de toda a humanidade.

Sem dúvida, em todas as três fontes deste patriarcalismo ocidental retratam a figura da mulher inferior à figura do homem. Este ao longo dos anos e em diversas sociedades foi exaltado e possuidor o poder de dominação em detrimento e subjugação da mulher. Michelle Perrot (2003), em *Os silêncios do corpo da mulher*, afirma que "há muito que as mulheres são as esquecidas, as sem-voz da História. O silêncio que as envolve é impressionante" – resultado de marcas do patriarcado. Acreditamos ainda, que as marcas desse patriarcado (opressor, dominador e autoritário) se estendem além das mulheres, atingindo todos os grupos de população submersa, como poderíamos relacionar com o termo utilizado por O'Connor ao falar do conto.

Machismo

De acordo com o dicionário Michaelis⁶, **ma.chis.mo** se refere à (1) atitude ou comportamento de quem não admite a igualdade de direitos para o homem e a mulher, sendo, pois, contrário ao feminismo; (2) qualidade, ação ou modos de macho; macheza, machidão. Como mencionamos no tópico anterior, foi enraizada ao longo da história da cultura ocidental a percepção do masculino como sujeito da sexualidade, figura central empossado de relevância social superior, agente do poder, entre outras

⁶Ver referências.

formas de domínio, enquanto o feminino limita-se ao lugar inferior em todos esses âmbitos. Maria Cecília de Souza Minayo (2005), corrobora que:

Na visão arraigada no patriarcalismo, o masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o “impensado” e o “naturalizado” dos valores tradicionais de gênero (MINAYO, 2005, p. 23).

O feminismo, movimento filosófico, social e político, surgiu para ir de encontro a tal ideologia da figura da mulher, esteve por um longo período à margem na sociedade, propondo em seu objetivo central a igualdade e direitos iguais entre todos. O movimento defende o empoderamento feminino no que tange a libertação dos domínios patriarcais. Duas historiadoras do feminismo, Maggie Humm e Rebecca Walker, sugerem que o movimento tenha vivido três ‘ondas’, sendo:

A primeira teria ocorrido no século XIX e início do século XX, focando principalmente em obter direitos legais, poder político e no sufrágio feminino. A segunda veio nas décadas de 1960 e 1970, encorajando as mulheres a entender os aspectos de suas vidas pessoais, e preocupada em grande escala com a questão da igualdade, focando no fim da descriminação da mulher na sociedade, na educação e no trabalho. Por fim, a terceira teria sido da década de 1990 até a atualidade, e veio como uma resposta positiva, preenchendo de forma mais forte as propostas da segunda “onda” (SANTOS, 2013, p. 2).

O feminismo, sem dúvida, vem trazendo grandes mudanças várias áreas da sociedade ocidental. A garantia de direitos legais às mulheres, à autonomia do seu próprio corpo e proteção contra violência é certamente um grande avanço na conquista de uma vivência humana igualitária. Essas mudanças se fazem necessárias e urgentes na sociedade ocidental como um todo, pois as cicatrizes e feridas abertas do machismo estão por toda parte. Recentemente, mais precisamente no dia 29 de maio deste ano, na Nigéria foi aprovada a lei que proíbe a mutilação dos órgãos genitais femininos (procedimento em que grande parte dos órgãos, genitais externos, ou todo, são removidas cirurgicamente e muitas vezes em situações higiênicas precárias). Esta prática já foi cometida contra mais de 125 milhões de meninas e mulheres no mundo, segundo dados da Unicef na matéria do portal online R7⁷. Entretanto, o portal, em outra matéria, afirma que apesar dessa prática ter sido proibida no Egito em 2008, ela ainda é realizada na zona rural.

No contexto atual da sociedade brasileira, entre tantas pautas da luta contra o machismo está o combate contra o silêncio do estupro (outra forma violenta de expressão do machismo). Recente campanha da Revista Superinteressante, divulgada virtualmente em na rede social Facebook⁸, problematiza a questão da culpabilização da vítima por grande parte da sociedade. A seguir, duas imagens fortes e questionadoras sobre o problema, divulgadas pela Revista.

⁷ Ver referências.

⁸ Ver referências.



Figura 5 - Capa Revista Superinteressante- Junho 2015



Figura 6 - Campanha contra o estupro na página do Facebook da Revista Superinteressante

O machismo além de ser expressado violentamente (sobre violência veremos trataremos no próximo tópico) pode ser silencioso, não aparente, mas carregado de muita ideologia. A criação dos filhos num sistema patriarcal e machista delimita tarefas, atividades, comportamentos que podem ser exercidas apenas por meninos e apenas por meninas. A própria noção do que é ser menino ou menina é determinado nesse sistema ideológico, que também prega a crença da existência apenas do binarismo de gênero, suprimindo cada vez mais a possibilidade de crescimento humano como sujeito de sua própria ação. As marcas do machismo podem e atingem todos grupos marginalizados que não encontram no poder ou que, de alguma forma, ameaçam as crenças dos reprodutores desse machismo. Poderíamos aqui exemplificar com a comunidade LGBT, que também recentemente teve o casamento entre pessoas do mesmo sexo em todo o território dos Estados Unidos (junho de 2015), na Irlanda (maio de 2015, através de um referendo onde mais de 60% da população aprovou o casamento), e no Brasil, essa aprovação é de 2013, entretanto tal aprovação ainda é ferozmente condenada por aqueles que carregam as atitudes e comportamentos oriundos do machismo arraigados em seus discursos e práticas que ferem fisicamente e emocionalmente.

O machismo precisa ser, como dissemos anteriormente, urgentemente e cada vez mais desnudado e discutido. A literatura de autoras como Claire Keegan promovem essa reflexão social e cultural acerca da história de sociedade ocidental e suas práticas atrasadas ainda presente nos dias em que vivemos. O machismo é uma forma de violência contra o humano, seja ela física, emocional ou mesmo sexual.

Violência

Para Heleith I.B. Saffioti (2001), a violência pode acontecer em várias vias, do homem para com a mulher, da mulher para com o homem, como também entre os mesmos sexos, apenas para citar algumas. Entretanto, algo que faz a diferença é que "as mulheres como categoria social não têm, contudo, um projeto de dominação-exploração dos homens" (SAFFIOTI, 2001, p. 116). Observemos o que Saffioti nos diz a respeito do exercício da função patriarcal:

No exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio. Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrita pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência (2001, p. 115).

Saffioti (2001) nos chama a atenção ao afirmar que nem sempre o agente de violência é o próprio patriarca, havendo aqueles "agentes subalternos" que operam em torno do que chama de máquina patriarcal. Aponta ainda que "esta violência de gênero praticada diretamente pelo patriarca ou

por seus prepostos pode recair sobre outro homem. Nada impede também que uma mulher perpetre este tipo de violência contra um homem ou contra outra mulher" (2001, p. 117). Para Saffioti (2001), há três hierarquias ou contradições presentes na sociedade humana: de gênero, de etnia, e de classe. Ao contrário de diversos críticos-teóricos, a autora prefere compreender o conceito de exploração-dominação como um processo único, que possuem duas dimensões que se complementam, ao invés de entendê-los separadamente.

Investiguemos melhor o campo da dominação simbólica:

A força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa de justificação: a visão androcêntrica se impõe como neutra e não tem necessidade de se enunciar, visando sua legitimação. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica, tendendo a ratificar a dominação masculina na qual se funda: é a divisão social do trabalho, distribuição muito restrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu lugar, seu momento, seus instrumentos... (BOURDIEU *apud* SAFFIOTI, 2001, p. 118).⁹

Saffioti (2001) comprehende que, nesse sentido, a própria dominação já se constitui como violência. E cita mais um trecho de Bourdieu¹⁰:

A violência simbólica institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação, mostram esta relação como natural; ou, em outros termos, que os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto (BOURDIEU *apud* SAFFIOTI, 2001, p. 118).

Ao estudar o livro *Gênero, Patriarcado, Violência* (2004) de Saffioti, Fabrícia F. Pimenta (2006), afirma que:

(...) a ruptura dos diferentes tipos de integridade, quais sejam, a física, a sexual, a emocional, a moral, faz com que se estabeleça a "ordem social das bicadas", na qual o consentimento social para a conversão da agressividade masculina em agressão contra as mulheres, não é um fator que prejudica apenas as vítimas, mas também seus agressores e toda a teia social que convive ou é forçada, por inúmeros motivos, a suportar tal sujeição (2006, p. 192).

Desta maneira, uma violência pode se apresentar por meio de atos agressivos, de dominação financeira (onde o patriarca, pode fazer os membros da família passar por humilhações), de controle sobre comportamentos e atitudes das outras pessoas (por exemplo, proibições do uso de certos tipos de vestimentas ou ida a lugares públicos), entre tantas outras formas de expressão de autoridade e poder.

As contribuições teóricas trazidas aqui nesta seção nos possibilitam uma visão panorâmica para entendermos como tais manifestações de controle de um certo grupo em detrimento de outros sempre estiveram atreladas às origens da sociedade ocidental. Na próxima seção, a análise deste trabalho nos permitirá observar como essas formas de domínio são reveladas nos contos *The Parting Gift* e *Dark Horses*, da escritora irlandesa Claire Keegan.

The Parting Gift e Dark Horses: uma análise

Os contos de Claire Keegan aqui estudados não especificam em que década estão situados, restando-nos entender que as narrativas ocorreram em algum momento a partir dos anos 60. Fato é que ambos os contos retratam famílias e suas dinâmicas, expondo o contexto patriarcal e machista em que estas estavam inseridas em algum momento na Irlanda.

⁹ Saffioti deixa claro, em artigo "Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero" (2001), que não está de acordo com muitas das ideias de Bourdieu, embora admita seu conceito de dominação simbólica.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Saint-Amand-Montrond, Éditions du Seuil, 1998, p.41.

Tal contexto é formado nas raízes das crenças e ideais da cultura e sociedade irlandesa não coincidentemente cristã. Como vimos anteriormente, os pressupostos religiosos cristãos muito foram empregados na base da construção social, política e moral ocidental. Segundo Mary Ryan, um modelo idealizado era posto sobre as mulheres em geral e irlandesas, limitando-as tanto a uma imagem pura e imaculada quanto à figura de procriação. Ryan diz:

A sociedade irlandesa permitia duas opções muito **limitadas** para os papéis das mulheres: a imagem da Virgem Maria foi considerada como o modelo ideal para as mulheres, enquanto a imagem da mãe foi considerada o protótipo de mulheres irlandesas (RYAN, 2011, p. 112, tradução e grifo nossos).

A autora traz considerações de Myrtle Hill acerca deste tema. Hill diz que essa visão santificada da mulher a limitava na esfera privada, muitas não possuíam emprego, ou quando o tinha (em geral, profissões relacionadas à educação, como ser professora) era logo abandonado após o casamento (HILL apud RYAN, 2011, p. 113). A possibilidade de fazer parte da esfera pública, assim como os homens, era bem menos para as mulheres, que dependiam da companhia ou autorização destes para frequentar tais espaços. Hill ainda contribui para a discussão do casamento no contexto patriarcal e machista irlandês afirmando que “as causas mais comuns, mas menos discutidos, de infelicidade conjugal, e de fato de problemas de relacionamento em geral, foi o abuso, mental ou físico, geralmente causado por homens nas suas parceiras do sexo feminino” (HILL apud RYAN, 2011, p. 148) (tradução nossa). Tal poder dos homens sobre as mulheres foi durante muitos anos resguardado por lei na Irlanda. O artigo 41.2 da Constituição Irlandesa de 1937¹¹, segundo Siobhán Mullally, encorajava a submissão da mulher e direcionava os papéis esperados serem exercidos por elas.

Estes papéis podem ser apreendidos nos contos de Claire Keegan. Em *The Parting Gift*, a narrativa é contada sob o ponto de vista de uma adolescente que está de partida para os Estados Unidos. Enquanto espera por seu irmão, que a deixará no aeroporto, fatos da sua infância, a saber, violência sexual e emocional, são rememorados. A mãe da adolescente, sua irmã mais velha (que temos acesso apenas por meio do narrador), e seu irmão Eugene também aparecem como vítimas da sociedade patriarcal. Mãe e filha (a protagonista) cuidam dos afazeres domésticos: “Downstairs, your mother stands over the gas cooker waiting for the pot to boil”¹² (2007, p. 24) (tradução nossa), enquanto Eugene, seu irmão, cuida da fazenda. O pai, o patriarca, administra e dar as ordens em casa.

Quando a mãe não está disponível, a filha, protagonista que não leva nome, assume o seu posto: “Inside, three eggs knock against each other. One is cracker, a ribbon streaming white. You turn down the gas”¹³ (2007, p. 24-25). É interessante ver como o narrador nos leva a conhecer a rotina maçante a qual vivem esses personagens, uma mãe que espera a água ferver no fogo, uma filha que observa três ovos se baterem uns contra os outros até que sejam cozidos. A rotina e a opressão presente nessa casa está no próprio Eugene, que “comes down wearing his Sunday clothes. He looks tired. He looks much the same as he always does”¹⁴ (2007, p. 25). Entendemos, como mencionado anteriormente, que os homens também podem ser vítimas da sociedade patriarcal. O patriarca da família não permitiu que Eugene estudasse quando completou quatorze, deixando a fazenda sob seus cuidados (2007, p. 26). Não sabemos ao certo a opinião do personagem sobre isso, embora tenhamos acesso a sua vontade de também ir embora no momento em que se despede da sua irmã.

A família inteira (mãe, filha, Eugene) sentem medo do pai, como podemos perceber no seguinte trecho “sometimes they came back for a bankholiday weekend. They brought gifts and an optimism that quickly waned. You could see them remembering everything, the existence, turning rigid when your father's shadow crossed the floor”¹⁵ (2007, p. 26). O pai também é quem toma as decisões financeiras. Em nenhum momento ele sai do seu quarto para despedir-se de sua filha. Ela que vai até ele, tentando

¹¹ Article 41.2.1 states that: ‘in particular, the States recognizes that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved,’ adding in 41.2.2 that ‘the State shall, therefore, endeavour to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home.

¹² Tradução nossa: “No térreo, sua mãe está sobre o fogão a gás esperando para a panela ferver”.

¹³ Tradução nossa: “No seu interior, três ovos batem uns contra os outros. Um deles se quebra, uma fita mostrando o branco. Você desliga o gás”.

¹⁴ Tradução nossa: “desce vestindo suas roupas de domingo. Ele parece cansado. Ele parece muito como sempre está”.

¹⁵ Tradução nossa: “às vezes eles vinham para um fim de semana do feriado. Eles traziam presentes e um otimismo que rapidamente diminuía. Você pode vê-los lembrar de tudo, a existência, tornando-se rígida quando a sombra de seu pai cruzava o chão.”

lembra de algum motivo que a faça se sentir triste ou melancólica por estar partindo, mas não o encontra. Lembra de quando a sua mãe a enviava para fazer sexo com o próprio pai. Lembra que sua vida se resumiu a esses abusos até que teve sua primeira menstruação. Provavelmente, o pai deixa de manter relações sexuais com a filha por ter se tornado mulher e correr o risco de terem filhos incestuosos.

O próximo conto, *Dark Horses*, nos apresenta ao personagem Brady, que deseja ter sua ex-esposa de volta, após ter sido abandonado por ela. Um dos aspectos bastante interessantes no conto é o fato de a personagem de que mais se fala, a ex-esposa de Brady, não aparecer em nenhum momento no conto, exceto por meio de sua fala quando finalmente decide contar ao amigo o que estava acontecendo.

Como dissemos anteriormente, as mulheres não costumavam trabalhar em espaços públicos, porém o trabalho de professora lhes eram permitido ou algum outro em que elas se posicionassem a serviço de outros. Em ambos os contos há a presença de personagens ligadas ao trabalho com educação. Em *The Parting Gift*, a irmã mais velha da protagonista foi enviada para uma escola preparatória na Irlanda e se tornou professora (2007, p. 26), apesar de seu pai considerar a educação algo desnecessário.

Em *Dark Horses*, a esposa de Leyden, amigo de Brady, além de uma dona de casa perfeita que deixa a casa limpa e imaculada, é professora (2007, p. 62). E no mesmo conto, há a garota de um bar frequentado por Brady. Ela não recebe nome, assim como a esposa de Leyden, e suas ações e poucas falas são mencionadas pelo narrador entre os diálogos de Brady e Leyden no conto, como uma figura desfocada ao fundo em uma imagem. Outra personagem, ainda em *Dark Horses*, que representa essa servidão feminina é a tia de Brady: "His aunt brought up marmalade last week but there's hardly a lick in the jar"¹⁶ (2007, p. 61). A dependência de Brady pelos cuidados femininos é possível de ser observada também na passagem "(...) when she left he took no mind, and the garden turned wild"¹⁷ (2007, p. 61). Ou seja, o personagem principal de *Dark Horses* é servido pela garçonete, tia, e ex-esposa. Embora essas três personagens não tenham uma voz no conto, podemos entender que é justamente o universo machista que as emudece, fazendo com que se tornem figurantes e não mais donas da própria ação.

Os contos permitem ao leitor, de maneira muito sensível e algumas vezes subjetiva, aproximar-se um pouco mais da vivência de seus personagens, seja num nível mais individual (experiências pessoas dos personagens) ou coletivo (em contexto mais social, envolvendo a todos os personagens). Em *Dark Horses*, esse acesso é através de Brady e do narrador. Em *The Parting Gift*, é por meio da narradora protagonista, que sensivelmente dirige-se diretamente ao leitor durante toda a narrativa com "you", você em inglês, (como se fosse nossa história), talvez como uma forma de desabafo ou até mesmo um pedido por empatia e cumplicidade: "You go back up stairs, stop outside his room. You haven't gone through this door since the blood started, since you were twelve"¹⁸ (2007, p. 28). Podemos considerar que os contos levam o leitor a outros níveis de subjetividade, não apenas fazendo-o tomar conhecimento das situações nas narrativas, mas o envolvendo de forma mais direta (*The Parting Gift*) ou indireta (*Dark Horses*) em relatos de um meio patriarcal, machista e violento que servir como espelhos refletindo uma realidade diariamente enfrentada e sofrida por muitas pessoas fora da ficção. Como sugere Piglia em suas teses, o conto sempre conta mais de uma história. É como se lêssemos uma história e essa mesma nos devolvesse outra. Compreender o que esta segunda história quer dizer é a chave para entender o que estes reflexos de espelhos significam.

Conclusão

Analizando os contos *The Parting Gift* e *Dark Horses* de Claire Keegan, percebemos que ambos retomam um momento histórico e social da sociedade irlandesa, onde um grande número de suas personagens se veem limitadas ao universo doméstico rural, muitas vezes sem perspectiva de futuro, mostrando a condição de opressão e de luta por liberdade de determinadas personagens. Além disso, ambos os contos de Keegan desnudam literariamente representações de um passado na Irlanda, onde a mulher começa a perceber questões de desigualdade entre homens e mulheres e a questionar as diferenças de tratamento e papéis entre esses gêneros. São textos que sugerem reflexões sobre

¹⁶ Tradução nossa: 'Sua tia trouxe marmelada semana passada, mas não há quase um pingo no pote'.

¹⁷ Tradução nossa: '(...) quando ela foi embora, ele não se importou, e o jardim cresceu'.

¹⁸ Tradução nossa: 'Você sobe as escadas, para fora do quarto. Você não passa por esta porta desde que o sangue começou, desde que você tinha doze'.

possíveis cicatrizes que ainda residem no presente da sociedade irlandesa, como também da sociedade de maneira geral, a exemplo da nossa sociedade brasileira, onde: a violência contra a mulher tem índices altíssimos; são as mulheres ainda a receber os menores salários em boa parte das profissões; os papéis permanecem divididos entre esfera privada/doméstica (mulher) e esfera pública (homem) em diversos ambientes, ou quando a mulher participa da esfera pública também acumula sozinha os afazeres domésticos (sabemos que esse aspecto depende da questão de classe, entretanto, mesmo quando uma mulher pode pagar uma diarista ou secretária do lar, ainda assim são outras mulheres, de classe inferior, que assumem esses papéis); dentre tantos outros aspectos.

Referências

- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- KEEGAN, Claire. *Walk the blue fields*. London: Faber & faber, 2008.
- O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1976.
- MINAYO, M. C. S. *Laços perigosos entre machismo e violência*. Ciência & Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, v. 10, n.1, p. 23-26, 2005.
- MONTERO, Rosa. *História das Mulheres*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- MULLALLY, Siobhán. *Gender, Culture and Human Rights: Reclaiming Universalism*. Oregon: Hart Publishing, 2006.
- NUNES, C. A. *Desvendando a sexualidade*. 1. ed. Campinas: PAPIRUS, 1987. v. 1. 101p.
- PERROT, Michelle. *Os silêncios do corpo da mulher*. In: Matos, Izilda S de & Soihet, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo, Editora UNESP, 2003, p. 13-27.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PIMENTA, Fabrícia F. *Resenha do livro Gênero, Patriarcado, Violência, de Helelith Saffioti*. In: *Em Tempo de Histórias*, n. 10, pp. 190-193. 2006.
- RYAN, Mary. *Then and Now: Memories of a Patriarchal Ireland in the Work of Marian Keyes*. Electronic journal of theory of literature and comparative literature, n. 4, pp. 110-130, 2011. <Disponível em <http://www.452f.com/index.php/en/maryryan.html> > Acesso em: 09 de junho de 2015.
- SAFFIOTI, Helelith I.B. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. In: *Cadernos Pagu*, v. 16, pp. 115-136. 2001.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Referências Online

- Dicionário Michaelis <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=machismo> Acesso em 04 de Junho de 2015.
- Portal R7 <http://noticias.r7.com/internacional/nigeria-avanca-e-proibe-mutilacao-genital-feminina-29052015> Acesso em 01 de Julho de 2015.
- Revista Superinteressante <https://www.facebook.com/Superinteressante/posts/10153700343187580> Acesso em 01 de Julho de 2015.

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA LÍRICA CASTELLANA MEDIEVAL¹

Débora Olegário de Lima Silva² (UFPB)

Introducción

En cada una de estas etapas, sea del Medioevo o del Renacimiento, existen ciertos pensamientos y actitudes que van a caracterizar el modo de vida de la sociedad. Estos rasgos colectivos, dejarán sus huellas en el modo de escribir, sean las canciones, la política, la religión vigente en cada época, los cuales son productos culturales que, por medio de las escrituras, van a propagarse en el rol social a través de la literatura, materializándose como formas literarias, como por ejemplo, la épica, entre otros.

Estos escritos son productos de una civilización que desea propugnar entre los suyos ideologías con algún objetivo frente al rol social en el cual viven, pues “toda creación literaria es un producto histórico, producido en una sociedad específica, por cierto individuo insertado en ella a través de múltiples apropiaciones³” (FACINA, 2004, p. 10, traducción nuestra). En este trabajo, analizaremos la voz de los autores (del sexo masculino) en lo que dice respecto a la figura de la mujer en la España de la Edad Media, imagen(es) que están interconectadas con la manera de vivir en esta época, es decir, un quehacer literario desarrollado en este periodo por un conjunto de personas con un objetivo frente a la sociedad: propugnar la moral cristiana, sobre todo acerca de la feminidad.

La sociedad medieval: mujer y marco social

La Edad Media tuvo inicio en Occidente, con la caída del Imperio Romano en el siglo V. El cual se organiza social y políticamente como un sistema cerrado, llamado *feudalismo*, con una división político-social, desencadenó una jerarquía social dividida en tres clases o estados: la nobleza, el clero y el pueblo llano. Esta jerarquía social, característica predominante en la Edad Media, y que la Iglesia procura defenderla o justificarla por medio de la llamada *teoría descendiente*. Según esta teoría si alguien nace en una determinada posición social “lo es por derecho divino” (AGUIANA; PUÉRTOLA; ZAVALA, 2000, p. 53).

Siendo así, la jerarquía social, o mejor dicho, la *teoría descendiente*, que ya citamos antes, dictada por la iglesia afectará a toda la sociedad y claro está al pacto familiar y al papel que la mujer desempeña en estos dos ámbitos: la sociedad en general y la familia en particular.

La mujer medieval poseerá una determinada función frente a la sociedad que “clasifican a las mujeres sobre la base del lugar que ocupan, o deben ocupar, en la sociedad” (CASAGRANDE, In: DUBY Y PERROT, 2000, p. 112). Como ejemplo es importante subrayar la posición ocupada por las princesas, reinas y damas de corte, las cuales poseen este elevado grado social por causa de los designios Divinos que les fueron concedidos y, que por eso, además tienen la obligación de honrar las reglas de carácter moral. Así lo observa Casagrande:

Reinas, princesas y damas tienen, a ojos de los predicadores y los moralistas, la posibilidad de convertirse en ejemplo concreto y en modelo vivo para todas las mujeres, porque la posición de superioridad social que Dios les ha concedido las obliga, como dice Humberto de Romans⁴, a un respeto más riguroso de las normas morales. (CASAGRANDE, IN.: (In: DUBY Y PERROT, 2000, p. 115)

¹ Este artículo es un recorte de mi Trabajo de Conclusión de Curso presentado en 13 de Febrero de 2015, orientada por el Profº Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión López.

² Graduada en Licenciatura Plena en Letras Español, por la Universidade Federal da Paraíba, Campus I, por el Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, en 2015.1.

³ Del original: [...] toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos (FACINA, 2004, p. 10). La traducción de este texto es de nuestra total responsabilidad.

⁴ Humberto de Romans (1200-1277), nacido en Romans, Dauphiné(Francia) en el año de 1193; fue un dominico que dio un gran impulso a la Orden de los Predicadores, y muy pronto ingresó en el convento. Tuvo gran desarrollo en los cargos religiosos, entre ellos, fue elegido provincial responsable por todos los conventos de Francia. Disponible en <<http://www.elalmanaque.com/santoral/julio/2-7-humberto.htm>>.

<http://www.cademeusanto.com.br/beato_humberto_romans.htm>. Acceso en el 13 de Mayo de 2014, a las 16h22min46s. (Definición por mi puño y letra).

Siendo así, valiéndose de la sagrada escritura, sobre todo por medio de la Reforma Gregoriana, iniciada en la segunda mitad del siglo X, la cual instaló una serie de normas que pretendían rescatar la santidad de la Iglesia y de sus componentes, además de cambiar el mundo por medio de la exhortación a los hombres. Para lograr este efecto, los predicadores exponen su visión sobre el sexo femenino, es decir, el peligro que este sexo puede traer a un hombre.

A estas imágenes sociológicas de femineidad, de la incitadora, de la reina del cielo y de la transgresora redimida, se refieren a su vez, a una fémina que, separando a la que se ha devotado a Dios por totalidad, posee cierta distinción en el rol social, así podremos exponer tres subclases tipológicas de mujeres:

- 1) las viudas
- 2) las solteras o las vírgenes
- 3) las casadas

Sean las mujeres un reflejo de Eva, es decir, de incitadoras del hombre al pecado, de desobediente a las órdenes del modelo patriarcal, o sean un reflejo de la reina del cielo o la pecadora redimida, siendo viuda, soltera (vírgenes) o casada, ellas tenían una vida cotidiana de acuerdo con su status en la sociedad, es decir, de acuerdo con la *teoría descendiente* y por sus deberes asignados en la *economía divina*: La dama, la campesina y la monja, cada una con una determinada función previa.

Ahora que ya conocemos algunos aspectos generales de la mujer en la sociedad del Medioevo, observemos a seguir algunas de las tipologías de femineidad presentes en la Edad Media.

Mujer y espiritualidad

La iglesia tenía dos imágenes de la mujer, la primera: la de Eva, que fue creada de la costilla de Adán y la responsable por la expulsión de ambos del Jardín del Edén, por haber desobedecido las órdenes de Dios, cuando comió del fruto del conocimiento. La segunda: la imagen de la Virgen María, con su virginidad, la mujer que abnegó su vida en consideración a su papel de esposa y madre dedicada. Por lo tanto, tenemos en este periodo dos imágenes de femineidad: una, la imagen la primera, de la mujer real (Eva), es decir, la mujer que es humana, que comete errores, pecados. Y dos, la segunda: la imagen de la Virgen María. Imagen de mujer pura, benigna.

Además de estas imágenes mencionadas encima, a lo largo del Medioevo, la Iglesia ofrecía una nueva tipología de la mujer: la pecadora redimida, es decir, Magdalena. La pecadora redimida que al llorar a los pies de Jesucristo tuvo todos sus pecados y crímenes cometidos contra la moral divina perdonados y, a partir de este momento fue valiosa a los ojos de Jesús por abandonar la vida pecaminosa.

Mujer y matrimonio

Por mucho tiempo la Iglesia no veía el matrimonio como algo bueno para la humanidad, por existir en él la relación sexual, pero, es por ello que la humanidad existe. Así nos observa Valdés, que la Clerecía:

De una parte reconocía en las relaciones sexuales el pecado de la concupiscencia, pero de otro era indudable que sólo mediante este medio la humanidad podía seguir existiendo. Por ello, el matrimonio se concebía sobre todo como una manera de ordenar las relaciones sexuales y por ello, también su único fin y razón al igual que el de la mujer, era la procreación. (VALDÉS, 2009, p. 11).

Con el paso del tiempo la concepción religiosa frente al matrimonio fue perfeccionándose, alegando que uno de los pasos para la salvación del hombre es el casamiento.

Las mujeres casadas, en el siglo XIII, son vistas a los ojos de los eclesiásticos como un modelo para una buena construcción social, los cuales definen el matrimonio como una ordenanza Divina. Pero, la relación matrimonial era una unión más socio-económica y política que amorosa en la jerarquía social. El acierto matrimonial entre personas de niveles inferiores se basaba en el pago de deudas, es decir, se daban las hijas e hijos en matrimonio para quitar las deudas contraídas entre las familias. Pero, entre los linajes nobles, el matrimonio estaba a

servicio de la riqueza y del poder entre las familias. En este sistema matrimonial, el hombre tenía todo el poder sobre su esposa. La mujer, por el simple hecho de haber nacido mujer era sometida a su padre y/o a sus hermanos, y cuando ésta se casaba, pasaba a ser sometida a su esposo, así “el matrimonio y la imagen que de él trataba de imponer la iglesia eran esenciales para definir el lugar de la mujer” (L'HERMITTE-LECLERCQ In: DUBY Y PERROT, 2000, p. 293).

Ahora bien, si en el caso de que la esposa cometiera adulterio, ella podía ser punida por el marido; la Iglesia, la cual veía el adulterio como un hecho de corrupción de las órdenes de Dios, dictaba que la esposa infiel podría incluso sufrir la pena de muerte.

Mujer y educación

La cuestión educativa en la Edad Media es una de las áreas en que la mujer posee cierto espacio, pues era ella la encargada de transmitir a los hijos, sobre todo a las hijas, todo el conocimiento que poseía.

La educación en este período, posee dos aspectos: de un lado, la educación o formación intelectual femenina, sea de las mujeres de clase baja o de la nobleza, estaba dirigida a los quehaceres del hogar y de la religión. De otro lado, la formación intelectual de los nobles, sobre todo la de los hombres se encuentra destinada a la cuestión de aprendizaje de las lenguas clásicas, como por ejemplo el latín y los estudios retóricos.

Así podemos observar de modo general, que la educación para las mujeres, en Europa medieval, según nos observa Ana Molina Reguilón (2010), era altamente segregada:

De cualquier forma y a pesar de los conocimientos que tuvieron o su clase social, las instruían en la religión y las⁵ enseñaban a organizar un hogar. A las niñas plebeyas las iniciarán en la costura, el hilado y las tareas del huerto y el ganado y si tenían un negocio familiar, a las labores que debían desempeñar. A las nobles se las mostraba cómo dirigir al servicio así como buenos modales y el saber estar⁶.

Mujer y trabajo

La Dama de corte disfrutaba de cierta libertad de control en lo que se refiere a la economía familiar, como por ejemplo, la mayoría de ellas ejercieron la función de terratenientes⁷, actuaba con cierto poder, sin embargo estaba frecuentemente detenida a sus feudos.

La mujer campesina poseía deberes muy distintos a los de las damas de la nobleza. Sus deberes no incluían la inspección ni la regencia de grandes posesiones. Y si eran solas o casadas, sus quehaceres no eran pocos, desempeñaban una función semejante a la de los varones de su rol social: tenían que presentarse para ser asalariadas, trabajar para mantener y auxiliar en la economía del hogar.

Mujer y estética

A lo largo del Medievo, el concepto de belleza fue algo que tuvo una considerada atención por medio de la Clerecía y de los demás hombres medievales, así que, para los primeros, la excesiva belleza femenina era un peligro para el alma, sea para el alma de los hombres cuanto para la propias mujeres. Así nos observa Zavala:

La belleza en el mundo medieval no fue un tema aislado, por el contrario, fue preocupación de muchos teólogos y filósofos que tenían una visión estética del universo, cuya realidad aparecía imbuida de belleza. No obstante, esta inclinación hacia lo bello presenta la dualidad, pues por un lado designa aquellas cosas materiales agradables a los sentidos, así como también

⁵ El ‘laísmo’, según el DRAE (Diccionario de la Real Academia), significa “empleo irregular de las formas *la* y *las* del pronombre *ella* para el complemento indirecto”, presente en el texto, se remite al texto original (REGUILÓN, 2010). *La Mujer en la Edad Media*. Disponible en: <<http://www.arteguias.com/mujeredadmedia.htm>>. Entrado en: 06 de agosto de 2013. A las 21h29min10s..

⁶REGUILÓN, Ana Molina. *La mujer en la Edad Media*. Disponible en: <<http://www.arteguias.com/mujeredadmedia.htm>>. Entrado en: 06 de agosto de 2013. A las 21h29min10s..

⁷ Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia), significa persona que posee tierras, especialmente la que es dueña de grandes extensiones agrícolas.

aquella belleza espiritual e intangible que viene dada por las gracias divinas. (ZAVALA, 2011, p. 76).

Además, el concepto de belleza femenina está interconectado, es esta época, con las imágenes de *Eva* y de la *Virgen María*, es decir, la primera es la belleza encarnada de pecado y la segunda, la belleza cargada de pureza.

Con todo, podemos observar que el pensamiento de las personas del Medioevo, en la vida cotidiana, articula estos estereotipos que a su modo, propagarán imágenes de femineidad que estarán reflejadas en la literatura que veremos con más detalle en el próximo capítulo. Siendo así, se puede decir que en lo que se refiere a la mujer y los estereotipos hay imágenes de mujer seductora, carnal —las que utilizan su belleza para corromper el corazón del hombre—, y los estereotipos de mujer pura, sacra —las mujeres que son objetos de alabanza por su comportamiento moral, por su belleza virginal y espiritual.

El aspecto tipológico femenino a través de la lírica castellana medieval

Ahora que ya hemos observado algunos aspectos generales de la mujer presentes en la sociedad y en la literatura de la Edad Media, observaremos abajo — siguiendo el orden del capítulo dos — algunas de las tipologías femininas presentes en la sociedad española del Medioevo y que se refleja en la lírica castellana medieval.

Mujer y espiritualidad

Para mejor exemplificación de este aspecto en la literatura, veamos abajo el fragmento de la cantiga 60⁸ de Alfonso X el Sabio⁹ (s. XIII), en la cual podemos observar rasgos de una literatura medieval de carácter exhortativo para el buen camino basado en dos imágenes: la de Eva (la mujer que desvía los pasos del hombre del buen camino) y la de Ave María (la mujer que nació para redimir los pecados del mundo que Eva ha traído consigo a partir del momento en que comió del fruto prohibido y se lo dio a Adán):

"Entre Av' e Eva"

Entre Ave y Eva
hay una gran diferencia.

Pues si Eva nos arrebató
el Paraíso y a Dios,
con el Ave (María) nos lo dio;
[...].

Por medio de una comparación entre "Ave" y "Eva", podemos ver la distancia representativa que una presenta en relación a la otra. Si una hizo con que el hombre fuese desterrado del Paraíso, y "[...] nos echó en la prisión del demonio [...]", la otra es capaz de llevarle al Paraíso y sacarle del infierno, así nos observa Taborda: "[...] por la oposición entre María y Eva resulta que exaltar a María equivale a rebajar a la mujer como grupo. El resplandor de la figura de María eclipsa las demás figuras femeninas y oculta otros modelos posibles de mujer [...]" (TABORDA, 1992, p. 3).

Además de las imágenes de la Virgen María y de Eva, no podemos olvidarnos de la imagen de la pecadora redimida: Magdalena. Imagen diseminada en la sociedad medieval para exponer el ícono mujer pecadora y seductora. Así nos observa Santo Domingo de Silos¹⁰ (s. XI):

Primerament los va tentando;
después, los va abracando.
E luego s' va con ellos echando,

⁸Ave María, Eva y la memoria colectiva. Disponible en: <<http://ave-eva.weebly.com/eva-pecadora---ave-salvadora.html>>. Entrado en el: 11 de agosto de 2014. A las 15h11min22s.

⁹[1] (1221-1284) A pesar de encontrarse en el rango de autores de poesía galaico portuguesa, por la importancia y por la contemporaneidad de sus escritos, le consideramos como un poeta 'limítrofe', es decir, a autores como Gonzalo de Berceo (1198?-1264?) que escribe sus obras en 'román paladino', ambos están encuadrados en un periodo de tiempo en el que ya se puede hablar de una precoz Lírica castellana.

¹⁰Nació a principios del siglo XI, en la región de la Rioja. Se tornó eremita, prior y clérigo del Monasterio de San Millán de la Cogolla.

agrant sabor los va besando.
 Non abia hi tan ensenyado
 siquier mancebo siquier cano,
 non hi fue tan casto
 que con ella non fiziesse pecado.
 Ninguno non se pudo tener,
 tant' fue cortesa de su mester. (*Vida*, vv. 369-78)¹¹

Podemos observar en este poema, se nos presenta la faz de una mujer tentadora y pecadora. Mujer que por medio de sus manos a los hombres “[...] los va tentando; / después, los va abraçando [...]”, y no había “[...] siquier mancebo siquier cano, /non hi fue tan casto /que con ella non fiziesse pecado [...]”, es decir, no había ningún joven casto que no cayera en pecado por causa de la seducción. Pero, María Magdalena reconoce sus pecados, el error que había cometido a lo largo de su vida, y se arrepiente de estos errores.

Mujer y matrimonio

La imagen de la mujer en el matrimonio en la sociedad medieval, es una imagen de mujer sumisa, obediente, que honra a la familia y es una fiel reproductora. Siendo así, podemos observar estas características próximas líneas, por medio del análisis textual lirico castellano medieval.

Romance de Doña Alda (Autor anónimo, s. XV)

En Paría está doña Alda
 la esposa de don Roldán,
 trescientas damas con ella
 para la acompañar;
 [...].

En este párrafo del dicho poema, podemos inferir el comportamiento de una mujer sumisa, que no tiene voz, al analizar el siguiente verso: “[...] la esposa de don Roldán, /trescientas damas con ella [...]”, siendo así, vemos que, por estar en un estado marital, ella tiene que está rodeada de otras mujeres, hecho aceptable y requerido por la sociedad del Medioevo, en la cual la mujer no podía salir sola de su casa, por eso ella tenía que aceptar el hecho de salir acompañada sin decir ninguna palabra al contrario. Así nos observa Vecchio que, “[...] la figura del marido es la figura central; la obligación de la esposa de rendirle reverencia, [...] y, sobre todo, prestarle obediencia, no se discute, ni tan siquiera se ve mitigada [...].” (VECCHIO, In.: DUBY Y PERROT, 2000, p. 177).

Pero, no podemos olvidarnos del adulterio a través de la mujer, esto era algo imperdonable delante la sociedad. Leamos el corpus textual abajo:

La esposa infiel
 [...] estaba una señorita,
 sentadita en su balcón,
 [...]. Al pasar el caballero,
 [...] con la bandurria en la mano,
 esta canción le cantó:
 «Dormiré contigo, Luna;
 Dormiré contigo, Sol.»
 La joven le contestó:
 «Venga usted una noche o dos;
 mi marido está cazando
 en los montes de León.»
 [...].

Pero, tiempo después su esposo llegó:

[...] «Ábreme la puerta, Luna,
 ábreme la puerta, Sol
 [...] ¿De quién es ese sombrero

¹¹ In.: SCARBOROUGH, Connie L. Santa María de Egipto: la vitalidad de la leyenda en castellano. (1995, p. 307). Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_1_035.pdf>. Entrado en: 10 de diciembre de 2014. A las 15h51min08s.

que en mi percha veo yo?»
 [...] El joven ya con sospechas,
 a la cama se acercó.
 « ¿Quién es este caballero,
 que en mi cama veo yo?»
 « ¡Mátame, marido mío,
 que te he jugado traición!»
 [...]
 Él con ira la amenaza
 y al campo se la llevó.
 Le ha dado una puñalada
 que el corazón le enfrió.
 A la una murió ella,
 [...].¹²

Este poema relata la conducta de la esposa infiel. Ella se encuentra sentada “[...] en su balcón [...]”, y “[...] al pasar el caballero [...]” le canta una canción que la invita a acostarse con él. Ella acepta el convite del caballero, y le dice el día para que se acuesten en la ausencia de su marido: “[...] Venga usted una noche o dos; /mi marido está cazando /en los montes de León [...]”. Pero el marido engañado se acerca a la cama matrimonial y ve al hombre que su esposa intentara esconder, viendo esto, la esposa reconoce su error y le pide a su esposo que la mate: “[...] «¡Mátame, marido mío, /que te he jugado traición!» [...]”, es decir, la mujer que trae a su compañero, reconoce que tal error cometido es reparado con un castigo, en este hecho la esposa es castigada con la muerte: “[...] Él con ira la amenaza /y al campo se la llevó. /Le ha dado una puñalada /que el corazón le enfrió. /A la una murió ella, [...]”.

También podemos observar en la *Serranilla IX* (*García de Pedraza*), del Marqués de Santillana, el concepto de matrimonio como una seguridad de bienestar femenino, es decir, un matrimonio por conveniencia:

“«[...]
 yofaré que vos casedes
 con fijo de Mingo Oveja.
 Creed que gran bien sería
 que lo fuésemos lamar, car más vales su solar
 que de otros gran valían».

(MS; Serranillas, versos b, c, d, e, f, g, h).

Mujer y educación

En el medioevo, como vimos anteriormente, la mujer poseía una educación fijada en los moldes del hogar y de la religión, además como la perpetuadora de la tradición, es decir, como mujer responsable por la educación moral y de las buenas costumbres que su familia posee. Estas características las podemos observar en la siguiente poesía de autoría anónima (s. XV) :

Romance de Abenámar

— ¡Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
 el día que tú naciste grandes señales había!
 Estaba la mar en calma, la luna estaba crecida,
 moro que en tal signo nace no debe decir mentira.
 Allí respondiera el moro, bien oiréis lo que diría:
 —Yo te lo diré, señor, aunque me cueste la vida,
 porque soy hijo de un moro y una cristiana cautiva;
 siendo yo niño y muchacho mi madre me lo decía
 que mentira no dijese, que era grande villanía [...].

En esta poesía podemos observar algo muy interesante: primero: el día del nacimiento de Abenámar, es decir, la pareja, sobre todo la mujer en esta época, son los responsables de tener o no la capacidad de paridad de un varón, además, el día de su nacimiento—determinado por la fecundación —, determinará si este varón será de buena costumbre, como podemos observaren los cuatro primeros versos:

¹² Autor anónimo. Siglo XIV. Disponible en:<<http://amediaovoz.com/romancero.htm#LA ESPOSA INFIEL>>. Entrado en: 11 de diciembre de 2014. A las 16h18min22s.

—¡Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
el día que tú naciste grandes señales había!
Estaba la mar en calma, la luna estaba crecida,
moro que en tal signo nace no debe decir mentira.[...].

Por lo tanto, podemos reiterar cómo nos observa Vecchio (In: DUBY Y PERROT, 2000, p. 177) que la mujer casada tiene, sobre todo “[...] la función pedagógica [...]” “[...] en relación con los hijos”.

Mujer y trabajo

Como ejemplo de la mujer campesina, tenemos la *Serranilla VIII (La mozuela lepuziana)*:

[...]
Entre Gaona e Salvatierra,
en ese valle arbolado
donde s'aparta la sierra,
la vi guardando ganado,
tal como el albor del día,
en un hargante de grana,
cual tod'hombre la querría,
[...].

[MS, estrofa 2, versos a, b, c, d, e, f, g].

En estos versos observamos características de una mujer trabajadora del campo: “[...] donde s'aparta la sierra, /la vi guardando ganado, [...]”, además, que se despierta temprano “[...] tal como el albor del día, [...]” en un sitio de trabajo corporal: “[...] en un hargante de grana [...].” Y, a éste tipo de mujer agrada a todos los hombres: “[...] cual tod'hombre la querría, [...].” Para reiterar el trabajo corporal de la mujer, continuamos a observar a Marqués de Santillana, en la *Serranilla X*, que nos apunta el cuidado que ella tiene con los animales del corral:

[...]
Al pie d'esa grand montaña,
la que dicen de Berzosa,
vi guardar muy grand cabaña
de vacas moza fermoza.
[...].

[MS, segunda estrofa, versos a, b, c, d]

A éste hecho Piponnier (2000) nos observa que:

[...] la actividad femenina [...] aparece [...] en los cuidados de [...] animales domésticos, dando de comer a los cerdos y a las aves del corral, vigilando los corderos, esquilándolos con tijeras de hierro. Es también ella quien se ocupa de las vaquerías; durante el ordeño, recoge la leche en cubos de madera o en escudillas. (p. 417).

Además, podemos subrayar la característica de la mujer responsable por cozer las vestimentas, es decir, de las tareas del hogar, en el “*Romance de Álora la bien cercada*”, del Romancero Viejo:

[...]
Las moras llevaban ropa,
Los moros, harina y trigo.
[...].

[RV, versos 9 y 10]

En esta estrofa podemos inferir la distinción de las obligaciones laboral entre el hombre y la mujer: el hombre se encarga de las tareas externas al hogar: lugar de trabajo por donde trae el sustento para la familia; la segunda, es responsable por el trabajo en el interior del hogar, que podemos identificarlo por su oficio: “[...] llevaben ropas [...]”.

Mujer y estética

A lo largo de la Edad Media, el concepto de estética se torna sinónimo de ‘ideal’¹³, femenino, es decir, la existencia de una belleza ideal asignada a todas las mujeres. Así nos observa Rosa Mª Moreno Rodrigues (2013):

[...] el ideal de mujer medieval tenía los siguientes rasgos: piel blanca, cabellera rubia y larga (aunque a veces aparece recogido), ojos vivos y risueños, nariz pequeña y aguda, labios rosados, cuello alto, silueta esbelta y caderas flexibles.

Con base en estas descripciones de la ‘belleza ideal’¹⁴, podemos observarlas en el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, en *Consejos de Don Amor*, en el cual nos expone las condiciones que debe tener una mujer para ser bella:

Busca mujer hermosa, atractiva y lozana,
que no sea muy alta pero tampoco enana;
si pudieras, no quieras amar mujer villana,
pues de amor nada sabe, palurda y chabacana.
Busca mujer esbelta, de cabeza pequeña,
cabellos amarillo no teñidos de alheña;
las cejas apartadas, largas, altas, en peña;
ancheta de caderas, ésta es talla de dueña.
Ojos grandes, hermosos, expresivos, lucientes
y con largas pestañas, bien claras y rientes;
las orejas pequeñas, delgadas; para mientes
si tiene el cuello alto, así gusta a las gentes.
[...].

(Coplas 431- 435)

A través de éstas estrofas podemos analizar detalladamente rasgos pertenecientes al ideario de feminidad que los hombres tenían: la mujer tiene que ser bella, estatura mediana, tiene que tener atractivos, además no se debe amar a una mujer “[...] villana [...]”, es decir, el estereotipo de que no se debe amar a una mujer de clase inferior, pues se la considera “[...] palurda y chabacana [...]”, o sea, grotesca y de mal gusto. También, ella debe ser “[...] esbelta, de cabeza pequeña, / cabellos amarillos [...]” original, de nacencia y “[...] no teñidos de alheña¹⁵ [...].” Incluso, el tipo de mujer ideal, debe tener “[...] ojos grandes [...], expresivos [...] y [...] largas pestañas[...]; “[...] orejas pequeñas[...], “[...] cuello alto [...]”, de éste modo, según el consejo de Don Amor al Arcipreste, “[...] así gusta a las gentes [...]”, es decir, a todos les gusta éste arquetipo femenino.

También podemos observar otra característica de femineidad expuesta por el Marqués de Santillana, la Serranilla VII, nos trae la imagen de una mujer bella, la cual, él nunca había visto “[...] en la frontera [...]”, y que por medio de una única mirada es capaz de embauchar a cualquier hombre:

Serranilla VII
La vaquera de la Finojosa
Mozá tan fermosa
Non vi en la frontera
Com'una vaquera
De la Finojosa.
[...]
Vencido del sueño,
Por tierra fraguosa
Perdí la carrera,
Do vi la vaquera
De la Finojosa.
[...].

¹³Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia), significa 1.adj.: perteneciente o relativo a la idea. 2. adj.: que no existe. Sino en el pensamiento. 3. adj.: que se acopla perfectamente a una forma de arquetipo.

¹⁴Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia), significa “principalmente entre los platónicos, prototipo, modelo o ejemplar de belleza, que sirve de norma al artista en sus creaciones.”

¹⁵Según el DRAE (Diccionario de la Real Academia), significa polvo a que se reducen las hojas de la alheña (arbusto de la familia de las Oleáceas), cogidas en la primavera y secadas después al aire libre. Sirve para teñir.

Siendo así, vemos que la imagen estética que estos poetas poseen de la mujer, es un rasgo característico de la sociedad y de la visión que éstos tienen de ella. Estos conceptos que son expuestos acerca del sexo femenino, son propugnados y estereotipados de tal manera que se fijan en el imaginario e ideario masculino e incluso en el del femenino.

Últimas Consideraciones

Con ese estudio, podemos decir que la(s) mujer(es) sufrió(-eron) dificultad(es) frente a la sociedad medieval. Estas dificultades surgieron simplemente por el hecho de su estado: por haber nacido mujer.

El presente estudio, como vimos, tuvo el objetivo de exponer las características de la mujer en el rol social del Medioevo, además de cómo éstos rasgos influyeron en la visión de las personas, sobre todo de los hombres y de cómo se reflejan en la lírica castellana medieval.

Con base en el análisis de algunos ejemplos de la lírica castellana medieval, escritos por el patriarcado, vimos que a las mujeres les son asignadas ciertas tipologías que las definen. Para lograr el desarrollo de este estudio, nos apoyamos en fuentes históricas que nos ofrecieron varias visiones sobre el tema trabajado, pero al consultar las fuentes de carácter poético enfrentamos dificultades, ya que hasta el momento no hemos encontrado estudios similares al que aquí presentamos.

No ha sido fácil desarrollar el tema acerca de la mujer y de sus tipologías reflejadas en la lírica castellana medieval, pero, mi visión y vida como mujer, me dieron fuerzas y ganas para desarrollarlo. El presente estudio sobre literatura y sociedad, y el reflejo en la lírica castellana medieval, sirva como introducción para abrir nuevos espacios de investigación literaria, en los cuales sea tangible exponer rasgos sociales que perduran hasta hoy.

Fuentes

CASAGRANDE, Carla. La mujer custodiada, In: DUBY Y PERROT. **Historia de las mujeres. 2. La Edad Media**. Madrid, Editorial Taurus, 2000. pp. 105-145.

REGUILÓN, Ana Molina. **La mujer en la Edad Media**. 2010. Disponible en: <<http://www.arteguias.com/mujeredadmedia.htm>>. Entrado en el: 06/08/2013.

VECCHIO, Silvana. La buena esposa, In: DUBY Y PERROT. **Historia de las mujeres. 2. La Edad Media**. Madrid, Editorial Taurus, 2000. pp. 147-183.

Referencias

AGUINAGA, C. B.; PUÉRTOLAS, J. R.; ZAVALA, I. **Historia social de la literatura española: en lengua castellana**. v. 1. 3. ed. Madrid, Akal ediciones, 2000.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedad**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004.

L'HERMITTE-LECLERCQ, Paulette. Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII), In: DUBY Y PERROT. **Historia de las mujeres. 2. La Edad Media**. Madrid, Editorial Taurus, 2000. pp. 262-318.

TABORDA, Francisco. **Desafíos actuales a la mariología**. 1992. Disponible en: <http://www.seleccionesdeteología.net/selecciones/lilib/vol33/130/130_taborda.pdf>. Entrado en el: 16/08/2014.

VALDÉS, Carmen F. Blanco. **La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿Un reflejo de una sociedad Misógina?** Disponible en: <<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5979/La%20mujer%20en%20la%20Edad%20Media.%20Misoginia.pdf?sequence=1>>. Entrado en el: 06/08/2013.

ZAVALA, Constanza Rojas. **'De forma et virtute' Una aproximación al concepto de belleza en la doncella medieval durante los siglos XII**. 2011. Disponible en: <<http://www.orbitarrarum.cl>>. Entrado en el: 17/11/2014.

REPRESENTAÇÃO FEMININA E LITERATURA DE RESISTÊNCIA EM *ROSALINDA, A NENHUMA DE MIA COUTO*

Edilma Cavalcante (UFPE)¹

Considerações Iniciais

Os estudos sobre a mulher e os estudos pós-coloniais nasceram de uma preocupação comum: dar voz a sujeitos marginalizados, sem representação social e silenciados historicamente. Ambos repensam as estruturas de poder sobre as quais estão fundados os valores regimentados pela lógica discursiva dominante.

O pós-colonialismo, em seu projeto inicial, pretende nos alertar sobre “o perigo de uma história única”, ou seja, aquela transmitida e interpretada a partir de um único ponto de vista. De um lugar privilegiado, o homem branco europeu foi o historicamente responsável por veicular esse único ponto de vista e o responsável por formar discursivamente a imagem do que ele mesmo convencionou chamar de “terceiro mundo”, numa relação não de alteridade, mas de *outridade*.

O discurso homogêneo também é preocupação central da Crítica Feminista, formulado e transmitido pelas estruturas patriarcais de poder, esses discursos são responsáveis por escamotear a mulher do protagonismo social e pessoal. A Crítica Feminista está, portanto, preocupada em tecer uma visão feminina de mundo, ou “contar femininamente uma história” como afirma Ana Cristina César (1993).

Ambos estão comprometidos, neste sentido, em fazer com que o indivíduo passe à condição de sujeito. E que este sujeito seja atuante e tenha o direito de falar de si e do lugar que ocupa não por meio dos essencialismos prefigurados pelo discurso totalizante, mas através da própria experiência como sujeito que vive e sente no mundo.

Essa aproximação entre as duas áreas de estudo nos permite enxergar a Mulher como metáfora da colônia, afinal, o patriarcal e o colonial seguem a mesma lógica de dominação e, portanto, a Mulher e a Terra podem buscar estratégias de libertação conjunta. (CANTARIN, 2010, p.03).

Feminismos e pós-colonialismo são, portanto, discursos dos que falam nas/das margens e a partir desse elo comum fundaram sua aliança. Os dois campos de estudo se uniram para falar das mulheres que não se sentem representadas pelo feminismo eurocentrado. Esta corrente do feminismo não se ateve às particularidades da dominação e opressão da mulher negra, da mulher do “terceiro mundo”, nem às especificidades do lugar de onde elas falavam e da sua peculiar história de indivíduo triplamente marginalizado: mulher, negra e colonizada.

No universo da literatura, a pós-colonialidade e os feminismos estão unidos também no projeto de pós-colonialidade literária, ou seja, estudos de textos literários pós-coloniais que reivindicam a representação discursiva, social e política das mulheres inseridas nesse contexto a partir de uma visão crítica e descentralizada, que leia o mundo fora do ponto de vista totalizador, centralizando a discussão de gênero e unindo-a com as questões de raça, classe, geografia, etc. “O tema do feminismo e/no pós-colonialismo está totalmente ligado ao projeto de pós-colonialidade literária e suas relações com a leitura crítica e a interpretação de textos coloniais e pós-coloniais.” (BAHRI, 2013, p.06).

Para a Crítica Feminista o gênero não é diferença sexual e está ligado à performatividade, ou seja, se constrói na (auto)representação, nas posturas assumidas pelo sujeito em suas relações sociais e tal representação é sua própria construção. Assim, o feminismo vê o sujeito enquanto ser “engendrado”, ou seja, composto por marcas de gênero. No entanto, não é só de marcadores de gênero que um sujeito, em toda sua complexidade, é constituído. As relações étnicas, raciais e de classe também devem ser levadas em consideração para se compreender as relações de poder instauradas na dominação. Esse sujeito engendrado é, também, plural e deve ser entendido como

Um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (LAURETIS, 1994, p.208).

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Membro do grupo de pesquisa GETED – Grupo de Estudos em Teorias do Discurso. Atua nas áreas de Teoria da Literatura, Crítica Literária, Estudos Culturais/Pós-coloniais e Estudos de Gênero.

A proposta da Crítica Feminista é entender o sujeito como constituído de múltiplos discursos, um sujeito em constante transformação. Os discursos que são produzidos em torno do gênero e que relegam à mulher e outras minorias o papel do “outro” são veiculados em diversas esferas sociais de poder mediante os interesses do dominador e traduzidos como “verdades”, a esse respeito, Foucault em *Microfísica do poder*, afirma

(...) A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2005, p.12)

Os discursos “produtores de verdades” dentro das esferas de poder de que fala Foucault, são veiculados na sociedade por meio de tecnologias políticas que reafirmam esses discursos, para o filósofo, a sexualidade é, justamente, o que as tecnologias políticas fazem dela e como esses discursos atuam sobre os corpos dos indivíduos. Apropriando-se do termo “tecnologia”, Teresa de Lauretis irá desenvolver o conceito de “tecnologias de gênero”, afirmando que o gênero também é produto de tais tecnologias “o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (p.208).

Neste sentido, as tecnologias sociais que produzem os discursos em torno do gênero podem afirmar uma visão homogeneizante, mas podem também desautorizar tais discursos. A Literatura é, portanto, uma dessas tecnologias, ela atua como um dispositivo de resistência na medida em que nela são representadas posições discursivas divergentes do modelo dominante. É um instrumento que, na pós-colonialidade, é utilizado por um sujeito que anseia por se expressar e se ver representado. Assim, nas palavras de Deepika Bahri (2013, p.07) “Uma perspectiva feminista pós-colonial exige que se aprenda a ler representações literárias de mulheres levando em conta tanto o sujeito quanto o meio de representação”.

Isso significa dizer que, para a Crítica Feminista, o sujeito do feminismo é um sujeito múltiplo, contraditório e plural. O lugar de onde se fala é importante, a representação é uma das principais bandeiras do feminismo e tal representação deve levar em conta as intersecções de gênero, raça, sexualidade e classe.

Análise dos Dados

Em sua grande maioria, os países africanos de língua portuguesa obtiveram sua independência em 1975, é o caso da República Popular de Moçambique, que após quatro séculos de dominação portuguesa hoje luta por afirmação identitária e valorização cultural. A literatura de Mia Couto é representativa dessa luta. Seu universo diegético procura resgatar os valores da tradição moçambicana e reafirmar seu protagonismo cultural. No entanto, a literatura de Mia Couto não é apenas de cunho nacionalista, nela percebemos uma preocupação com a identidade do sujeito em si, particular, contraditório e múltiplo, como afirma Maria Fernanda Afonso em seu livro *O conto moçambicano* (2004)

No conjunto dos contos moçambicanos que representam a África devastada pela ideologia colonial, o projecto literário delineia-se a partir da interrogação sobre a identidade do africano, seguindo um percurso que pressupõe a dialéctica entre uma percepção de si próprio e um modo de entendimento da alteridade.” (p.325)

A figura feminina é central dentro do universo do autor. No livro *Cada homem é uma raça* (2013), cinco, dos onze contos da obra tem uma mulher como protagonista, dentre eles, *Rosalinda, a nenhuma*, o conto escolhido em nossa análise.

As mulheres dos contos são investigadas sob outro olhar, um olhar de individualidade. Esse tratamento dado às mulheres dialoga com o título do livro que evoca a substância do sujeito particular: cada conto faz um mergulho na alma humana, e cada homem carrega dentro de si um mundo, seu mundo, sua raça própria.

Ana Mafalda Leite aponta para a importância dos nomes na obra de Mia Couto, para a autora, eles possuem uma dimensão significativa e uma função narrativa peculiar nas obras do moçambicano “acrescentando aos atos das personagens uma mais valia de sentidos, carregando em si a narração implícita [por eles] proporcionada” (LEITE, 2003, p.70).

No conto em questão, Rosalinda é uma mulher que tem sua vida justificada pelo outro, esse outro é o masculino, seu marido Jacinto, que lhe diz “-Teu nome, Rosalinda, são duas mentiras. Afinal, nem rosa, nem linda. (p.55). Não nos são oferecidas características físicas de Rosalinda a não ser o fato de ela ser gorda, “Sofria de tanto volume que se sentava no próprio peso, superlativa” (p.51). Essa característica é suficiente para Jacinto situar a personagem em contradição com seu nome. O nome Rosalinda é, portanto, usado ironicamente para acentuar as humilhações proferidas pelo marido.

Jacinto só “dava despesas” ao coração de Rosalinda. Saía com outras mulheres, chegava em casa bêbado e a espancava. A esposa, resignada, aceitava sua condição. E essa condição é de total submissão “-Você vai ter com as mulheres, assim escangalhado? Deixa que eu lhe arrumo bonito” (p.53). A relação é de dependência com o opressor. A figura feminina, no decorrer dos séculos, é miticamente relacionada à figura da natureza. O *locus* da terra, também é o *locus* do feminino. Assim, sob uma perspectiva de feminismo e pós-colonialidade, essa relação de dependência de Rosalinda para com Jacinto, pode ser entendida também como uma metáfora da dependência da colonial para com a metrópole, mais especificamente, da dominação de Moçambique por Portugal.

Rosalinda é uma mulher, essencialmente, solitária. Após a morte de Jacinto, “ela se desentreteu, esquecida de ser” (p.51). Não foi feliz com o marido, mas depois de sua morte, pôde, enfim, ser sua esposa, mesmo que póstuma “Depois dos améns, ela se descobriu apaixonada, por estreia na esteira da vida” (p.54). A morte do marido significou uma pequena libertação, ela pôde enfim se admitir ao amor, sentir que era amada, que tinha um marido “só agora ela dispunha totalmente de Jacinto, só agora ele lhe pertencia inteiro, exclusivo” (p.54).

Assim, passou a visitar todos os dias a campa do marido, conversando com ele, acariciando a areia, sentindo saudades. A vaidade, que antes não tinha razão de ser na sua vida, retorna e “ela agora se bonitava, lustrando seu recente matrimônio” (p.55), como recém-casada, como namorada enamorada, ainda feliz de núpcias.

As visitas, feitas diariamente, revelaram a presença de uma outra mulher que também visitava a campa de Jacinto. Rosalinda sabia que ela devia ser sua última amante. Rosalinda então, resolve transladar os restos mortais do marido, transferindo-os para outra campa, assim a outra mulher, exergada como inimiga na ótica do patriarcado, visitaria a campa errada, e Rosalinda poderia, enfim, ter Jacinto de novo só para ela “Agora só eu sei qual é a sua verdadeira tabuleta, malandro. [...] Porque aqueles olhos de Jacinto, aqueles olhos que a terra se abstinha de comer, só a ela, Rosa e Linda, estavam destinados” (p.56). Só agora, após a morte de Jacinto, Rosalinda podia, enfim, ser Rosa e Linda.

Rosalinda entende, no ato de trocar as campas do marido, um ato vitorioso, no qual ela enfim triunfava, a complacência e a passividade da protagonista são quebrados por um instante “-Em vida me enganaram. Agora, é o meu troco” (p.57). Rosalinda, num ímpeto, parece tomar consciência de sua condição “antes eu sempre consegui. Sempre fui nada. Mas agora eu sinto meus poderes” (p.57).

O poder que Rosalinda diz sentir não é em nada equivalente ao sistema de poder que rege sua condição. Nada, além do opressor, lhe fincava à vida. Rosalinda amou Jacinto depois de morto, e quando ele era vivo, era ela quem era a morta. Sua existência é justificada pela presença do masculino, quando Jacinto morre, ela morre também, pela segunda vez, segunda morte em vida. Por fim, enlouquece, bebia e delirava à beira da campa do marido “E levaram a gorda mulher, aquela que foi viúva antes de ter sido esposa. Levaram-lhe para um lugar sombrio onde ela se converteu em ausência. Rosada, por fim, se promoveu a nenhuma” (p.57).

O lugar sombrio para o qual foi levado Rosalinda, coincide com o lado onde sempre esteve na vida: o lugar da margem, do silenciamento e da escuridão. Agora ela é só ausência. Rosalinda tão pouco foi na vida que “nenhuma” para ela é uma “promoção”.

O nome pessoal, como afirma Jean Chevalier em seu *Dicionário de símbolos*, “é bem mais do que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo.(...) O nome será coisa viva.” (CHEVALIER, 1990, p. 641). Como vimos, o nome da personagem ao invés de ser uma dimensão do indivíduo, é contraditório a ele, “Afinal, nem rosa, nem linda” (p.55). No entanto, seu cognome, *nenhuma*, pode ser inserido na definição de Chevalier. *Nenhuma* pode ser aqui entendido como uma extensão de Rosalinda, como algo que a adjetiva, justificando, assim, sua presença no título. Apesar

de cruel, o título traz em si a denúncia da condição de pequenez da mulher, subjugada e apagada, promovida a nada no sistema patriarcal de dominação.

Considerações Finais

Como afirmamos anteriormente, a literatura de Mia Couto não é essencialmente nacionalista, a investigação acerca da identidade do sujeito tem lugar especial em sua obra. O interessante é observarmos como, por meio desse mergulho no interior da figura feminina de Rosalinda, o autor traz uma denúncia que atende a uma das principais bandeiras do movimento feminista “o pessoal é político”. Ao expor literariamente o universo de opressão que as mulheres sofrem no sistema patriarcal, Mia Couto faz da literatura uma tecnologia de gênero e promove, segundo a ideia de Gayatri Spivak de repetição e ruptura “repetir conceitos para romper valores”, uma desautorização do discurso patriarcal e, compreendendo a mulher como metáfora da terra, a desautorização do discurso capitalista/colonial.

A aliança entre pós-colonialidade e feminismo é frutífera, mas as duas áreas de estudo, atendendo a suas especificidades e recortes também possuem suas divergências. A esse respeito Bahri comenta

Os estudos feministas e os estudos pós-coloniais às vezes se encontram em uma relação mutuamente investigativa e interativa entre si, especialmente quando se tornam muito específicos, por exemplo, quando as perspectivas feministas fecham os olhos a assuntos pertencentes ao colonialismo e à divisão internacional do trabalho e quando os estudos pós-coloniais ignoram a questão do gênero em sua análise. (BAHRI, 2013, p.10).

Neste sentido, Mia Couto parece unir os pontos divergentes entre feminismos e pós-colonialismos, ao representar, na obra, o problema da mulher, mas sobretudo, o problema da mulher no contexto pós-colonial de dominação. Assim, a literatura do autor preocupa-se com essa dupla questão, tão cara ao estudos feministas pós-coloniais e inaugura uma outra perspectiva de olhar a mulher africana.

A descolonização não resolveu o problema da mulher africana, ela ainda é duplamente marginalizada sendo mulher e negra, e isso faz diferença, as questões de raça e classe não podem ser desconsideradas, elas são importantes para compreender os vários tipos de opressão que marcam os corpos da mulher de África e a literatura pode ser sim, uma tecnologia de gênero que atua em resistência.

Ler uma narrativa pós-colonial pela ótica da Crítica Feminista é uma tentativa de romper com a subjugação. Sabe-se que a descolonização não foi igual entre os gêneros, a mulher continua sendo oprimida pelo homem africano, a descolonização não significa apenas independência política e econômica, mas de todas as formas de dominação cultural. A opressão da mulher persiste no sistema pós-colonial porque é uma opressão histórica e social, como afirma o escritor queniano Ngugi Wa Thiongo, “nenhuma libertação cultural [ocorre] sem a libertação feminina” (THIONGO, apud BONNICI, 2002, p. 92).

Referências Bibliográficas

- AFONSO, Maria Fernanda. *O conto moçambicano – escritas pós-coloniais*. Lisboa: Caminho, 2004
- BAHRI, Deepika. *Feminismo e/no pós-colonialismo*. Revista Estudos Feministas, 2013.
- BONNICI, Thomas. Representação feminina na literatura da África do Sul. *Mimesis*, v.23, nº2. Bauru: Edusc, 2002
- CANTARIN, Márcio Matiassi. Mia Couto: por uma nova identidade de gênero, por uma nova identificação do humano, *Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Ana Mafalda de. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

SPIVAK, Gayatri. *Quem reivindica alteridade?* In: SHOWALTER, Elaine. *O Feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMOEROTISMO PÓS-MODERNO: CENSURA E DEVASSIDÃO

Eduardo Souza Falcão, UFPB¹
 Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, UFPB

Introdução

A representação sobre a homossexualidade está presente, em dias remotos e atuais, sendo discutido, questionado e evidenciado e, vem abarcando todas as épocas da literatura no que compreende os resquícios desde a era grego-latina, quando se cultuava o belo e o jovem, até as incursões devassas presente na obra de Sade e, já a partir do século XIX, o trato vem se presensificando em narrativas que nos é apresentada com as intenções de autores que desencadeiam possíveis discussões do dito homoerotismo.

Na sociedade atual o quesito homossexual é gerador de questões que perpassam por temas como a discriminação, o preconceito e repressão quanto aos valores tido como éticos históricos e sociais representados por uma classe heterossexual dominante em agravio às minorias homossexuais. Neste trabalho propõe a análise da vida de dois personagens, Eduardo e Alexandre, retratados do romance *Um estranho em mim* (2008), de Marcos Lacerda, bem como a composição de vida é fruto para reflexão evidenciando, nas sociedades, a legitimidade das identidades sexuais se compõe em conformidade a orientação sexual para que se tenha um campo de aceitabilidade para o personagem principal.

Partiremos para a observação do autor, Marcos Lacerda, sobre seu romance, que permitirá repensar atitudes, conceitos e julgamentos acerca do imaginário homossexual. Sobre o que concerne a história proposta, faremos um recorte do que o autor nos sugere ao falar de seu trabalho

Este romance arrebatador nos conta a história de Eduardo, bem-sucedido médico de meia-idade, e de seu amor por Alexandre, adolescente de 17 anos. Ousado e sem os moralismos tradicionais, *Um estranho em mim* fala das vivências profundas do ser humano – homossexual ou não -, da solidão e do medo que todos experimentamos ao longo da vida. É, em suma, um mergulho na alegria, no desespero, no abandono e na dor de quem já experimentou o que é amar – e perder. (LACERDA, 2008).

Um percurso no homoerotismo: a reflexão identitária

Os pequenos passos que a literatura e o homoerotismo visam galgando e alcançando no circuito acadêmico brasileiro, de diversos trabalhos, pesquisas e discussões que permeiam o arcabouço literário põe em voga a intenção de inclinar-se sobre incursões históricas, teóricas e literárias imbricadas nas práticas discursivas que visam pautar diálogos nos últimos tempos.

É posto, por questões diversas, que se faz necessário atentar o campo para algumas discussões contidas em algumas publicações que enfocam questões individuais, familiares e sociais, que se sobrepõe em tributos junto ao amalgama de pesquisas consistentes capazes de suprir, mobilizar e corroborar com pesquisadores de inúmeras instituições e diferentes formações, visando a projetos de interesses comunitários. Uma intenção presente é notada devido ao atual conflito de padrões no que concernem. Atuais estudos no que tange a literatura homoerótica (comumente designada como literatura de expressão gay), ou mesmo literatura comum. O que ocorre mais facilmente é negar as discussões sobre os reais conflitos que se suscitam como possíveis propostas que, muitas vezes, distanciam o real do suposto imaginário que aparecem como aporte, do qual podem ser abordados nos territórios literários.

O interesse pelo mercado da literatura tida como marginal, vem buscando seu espaço por razões diversas da qual muitas vezes mexe com o imaginário coletivo do público em geral. Visando suscitar discussões familiares ou mesmo acadêmicas, as vivências dos novos casais é sempre um motivo para se compreender como as mudanças afetam os enlaces modernos atuais. São tais questões que movem muitos autores a embarcarem no mundo obscuro da homossexualidade para abrir caminho para que se discuta como se constituem a vida cotidiana, os conflitos internos e externos, a presença do olhar social sobre a constituição familiar moderna. Os casais homoeróticos

¹ Graduando em Licenciatura em Letras – Português – UFPB, atualmente integrante do grupo de pesquisa LIGEPSI (Literatura, gênero e psicanálise), participando do projeto de iniciação científica PIBIC, intitulado: A análise da construção das identidades homoeróticas nos romances contemporâneos.

de certa forma invadem nossas casas, seja pela televisão, pelos jornais, ou mesmo pela literatura, buscando atentar para a concepção de uma nova realidade que possa ser respeitada e aceita pela maioria social.

O conceito de identidade é algo complexo quando partimos da visão de que mesmo no campo acadêmico não se consegue algo que seja conciso, pois o indivíduo nunca se constitui do mesmo modo considerando que suas opiniões tendem a divergir sobre algo recente em sua vida. A representação da identidade homoerótica construída pelo outro, por vezes é caracterizada pelo viés da marginalidade. Identidades não se fecham. É móvel ao passo que circula por diversos âmbitos da personalidade humana. O indivíduo é mutável, sobretudo quando se encontra em um conflito que possa impulsioná-lo para atravessar as nuances de sua vida perpassando por seus conflitos e anseios.

Para uma compreensão sobre a posição identitária do sujeito, utilizaremos como suporte adicional o conceito de identidade na concepção proposta por Stuart Hall, em seu estudo a respeito da “noção de sujeito sociológico” (HALL, p. 10, 2014), inferindo o pensamento de que o sujeito não se insere no mundo de forma única, mas parte do princípio de interação com o outro. Tanto em um diálogo com o outro, ou mesmo em seu entorno social, o indivíduo transcorre em interação, ou seja, “A identidade nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”- entre o mundo pessoal e o mundo público”. (HALL, p. 11, 2014).

Já nos meados do século XVII, segundo Foucault (2014), era cabível aos indivíduos que não procurassem, em suas práticas sexuais, o segredo, pois as coisas eram ditas e praticadas sem que fossem maquiadas ou mesmo escondidas em meio aos discursos familiares. Segundo o autor “eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX”. (Foucault, 2014, p. 7). Os costumes da época eram todos lícitos e suportáveis aos olhos familiares de forma de não agredia aos sujeitos o fato de viver uma vida sem as regras convencionais que cercariam os séculos posteriores. Mas com o passar dos tempos, as famílias seguem um novo discurso. O que era exposto aos olhos passa a ser reprimido em seus íntimos enlaces. Como nos narra Foucault:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. (FOUCAULT, 2014, p. 7)

Numa busca de se condensar um desejo que por muitas vezes pode estar ocupando um imaginário desejado, e ao mesmo tempo ainda em face de construção e pré-concebido por um desejo que ainda está por vir, Freud (2011), em seu livro *O mal-estar na civilização* sugestiona que em geral as pessoas idealizam almejar coisas que ainda pode não estar preparadas para dominarem, ou mesmo não estarem preparadas para terem. Freud reconhece que muitos ignoram tais diferenças de ideais ao inferir o pensamento de que “a coisa pode não ser tão simples, devido à incongruência entre ideias e os atos das pessoas e à diversidade dos seus desejos”. (FREUD, p. 7, 2011). Ao almejar algo novo, o indivíduo por vezes tenciona abarcar o que nem sempre está preparado para lidar em sua vida. O novo pode surpreender de forma a aniquilar expectativas antes concretizadas no imaginário do indivíduo.

A identidade homossexual, para alguns, não surge como um fator crítico em suas opções, em suas conjecturas de vida ou intenção. Podemos supor que uma educação pautada numa livre expressão, numa escolha sem conflitos que seja contrário, a uma repressão, ou mesmo uma facilidade em tecer diálogos naturais em como lidar com os apreços do mundo, pode sugerir uma satisfação de se sobrepor às incertezas, possibilitando estar mais a vontade com o seu destino e ter um maior desejo em se expressar no ambiente social, familiar e individual. O sujeito poderia estar preparado facilmente para lidar com as questões homossexuais com uma maior naturalidade, maior conforto e segurança, precisão com as palavras. Uma autoconfiança sobre suas ansiedades, articulação de ideias, troca de experiências. Mas nem sempre o pensamento individual comprehende tais suposições, podendo infringir determinados acordos com o seu modo de ser e buscar satisfazer-se com outras experiências que possam evocar um lado ainda não percorrido por si.

No que tange a produção de conhecimento acerca da “homossexualidade” podemos inferir uma passagem de Foucault (2014) sobre a especificação dos indivíduos. Segundo o autor,

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é,

no fim das contas, escapa à sua sexualidade [...] agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2014, p. 48-49)

Nos meandros de sua existência, a homossexualidade surgiu como uma das figuras da sexualidade ao ser transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior. Em sua concepção existencial o ser humano é partido em classes normativas quanto à sua sexualidade que a dualiza em heterossexualidade e homossexualidade. Tais classes não passam de supostas identidades socioculturais que condicionam o modo de viver das pessoas, bem como o que pensam, como agem, como amam ou sofrem. Não há uma lei universal da diferença de sexos. O homossexual não é um sujeito que existe ou existiu independente do hábito cultural e descriptivo.

O sujeito homossexual deveria aceitar a manifestação de suas práticas homoeróticas como algo natural a si, no entanto, não é concebido desta forma. O que comumente ocorre é que a sociedade identifica os homossexuais, os apontam e intimidam. Com isso, o indivíduo se sente ameaçado por si próprio, pois carrega, ao longo dos anos, uma cultura de valores acima de seus desejos. A sociedade estabelece um limite que os expulsam por estarem conspurcando as ditas normas dos heterossexuais, pois o que prevalece são as regras estabelecidas pelas convenções sociais.

Um estranho em mim: uma breve contextualização

O autor Marcos Lacerda nasceu em João Pessoa, em 28 de dezembro de 1968, desenvolvendo, desde cedo, um peculiar gosto pela leitura. Em poucas leituras encontradas sobre sua vida o autor conta que desde cedo mantinha uma relação com os livros, atentando para uma estante que havia na casa de seus pais que lhe permitiu fazer da leitura brincadeiras infantis. Tal ato, de divertir-se com os livros, o apresentou a diversas obras, tanto mundiais quanto brasileiras, como diz Lacerda:

Esse foi, segundo o autor, o despertar do gosto pela literatura em sua vida. Esse fascínio por narrativas continuou vida afora, não tanto sob a forma da escrita, mas principalmente sob a da escuta, motivo pelo qual se tornou psicólogo clínico e especializou-se em teoria psicanalítica. (AMIGOS DO LIVRO)

Podemos entender que Lacerda buscou, na literatura, um modo de expressar os sentimentos obtidos, em sua jornada literária, como apporte para a escrita de seus romances intuindo passar para o público o que também alcançou como psicólogo.

O livro é o recorte de uma vida. O personagem principal, vivido por Eduardo, deixa uma carta ao seu, até então, desconhecido irmão Guilherme. Os irmãos não chegam a se conhecer, pois Eduardo morre vítima de complicações de saúde. A carta tem a intenção de revelar um passado escondido, mas que foi vivido com intensa paixão com Alexandre, um rapaz jovem, bonito e cheio de vigor pela vida. Eduardo, ao deixar evocar seus sentimentos mais profundos, como o medo, e partilhar ao seu irmão, busca uma sinceridade que poucos possuem ao falar de si, mesmo sendo por intermédio de uma carta como podemos observar em uma passagem, onde diz:

Sei o que estou lhe dizendo porque um dia também vivi isso com outro homem. De um modo diferente, é certo, do que sinto por você. Mas, igualmente, minha vida passou a ter um sentido que antes não experimentara. Você entenderá o que acabei de escrever à medida que eu lhe for contando o que se passou. Tudo começa com uma cena. Tudo termina nessa cena. O que você vai ler, a partir de agora, foi escrito desordenadamente há muito tempo. Eu precisava escrever para não enlouquecer, para extirpar do coração uma espécie de dor que eu não conhecia e não suportava mais sentir daquela forma. (LACERDA, 2008, p. 10)

Neste primeiro momento o personagem busca rememorar, por meio de uma espécie de testamento, transpor seus sentimentos num mergulho em sua própria vida que possa dar sentido ao que viveu em seus últimos anos. O romance inicia-se em meio aos pensamentos perdidos de Eduardo, um médico bem sucedido em seu trabalho, mas pouco feliz com a vida pessoal que lhe abraçava dia após dia. Era casado, sem filhos e vivia uma vida feliz ao lado de sua esposa, Virgínia. Por uma tragédia do destino, Eduardo fica viúvo e passa a viver somente para o trabalho de médico em um hospital. Mas, com o passar dos tempos, a vida lhe reserva outro caminho. O romance, ambientado na cidade de João Pessoa/PB, aborda questões relacionadas a âmbitos de pessoas comuns. É narrado em primeira pessoa, em que segue apresentando uma história de amor e desejo entre dois homens através do qual o personagem-narrador se sente atraído pelo outro no primeiro

momento em que cruza o olhar ao de Alexandre. No decorrer da obra, o personagem irá passar por vivências profundas entre a solidão, o medo e a angústia de uma vida repleta de surpresas.

Antes de Alexandre, Eduardo havia vivido um breve relacionamento homossexual. Após a perda de sua esposa e a mudança para uma nova cidade, Eduardo chega a ter uma experiência que evocaria sentimentos guardados por tantos anos. Por estar se sentindo solitário e ao mesmo tempo livre para viver uma vida antes acobertada pela culpa, Eduardo aposta que estaria pronto para uma nova aventura. Tal experiência fora vivida num quarto de hotel logo após uma noite intensa envolta de muita conversa e bebida. O desejo pelo mesmo sexo elevaria pensamentos antes mantidos em segredo pelo personagem que, ao ver-se nu diante de outro homem, narra o real sentimento que estaria vivenciando:

Por mais que tentasse negar, eu sempre sentira a ausência do masculino em minha vida e, de forma especial, sempre desejara ver homens nus. A nudez masculina, sempre tão bem ocultada, em contraposição aos corpos femininos, sempre tão vulgarmente expostos, inspirava-me um segredo possuído pelos homens que, no entanto, eu não reconhecia em mim mesmo. (LACERDA, 2008, p. 21)

Ao relatar o ocorrido, Eduardo acentua de subjetividade a história, fazendo com que percebemos o envolvimento afetivo e sexual de ambos. Notamos que o processo de identificação é vivenciado tanto no plano do prazer quanto no sexual, que permite ao personagem viver suas secretas fantasias. Nesse momento, Eduardo se vê livre de preconceitos que envolvem pessoas do mesmo sexo, mas não esperava que tal liberdade pudesse despertar também o pensamento de qual era o seu papel na relação, como podemos notar a seguir:

Ele entrou em mim com violência, e, naquela dor, encontrei um misto de alegria e terror. Era uma imensa confusão de sentimentos e sensações; eu me sentia forte, mas também humilhado – e, sem suor, sem forças para reagir, desejava matá-lo. Seu hálito quente, sua pele, seu suor, seu cheiro, tudo se misturava em mim, e eu já não sabia o que era masculino e feminino; quem era ele ou eu; o que era dor ou prazer; o que era vida ou morte. (LACERDA, 2008, p. 22)

Observamos, pela descrição erótica narrada pelo personagem que, mesmo envolvo nessa relação homoerótica de desejo e atração sexual, Eduardo possui um preconceito internalizado que se correlaciona em meio as suas dificuldades de viver uma relação homoerótica em sua plenitude não tendo o desejo como forma de pertencimento de um para com o outro. O personagem torna-se é um sujeito fragmentado de si, pois vive as suas inquietudes num embate com o outro. Tal convivência lhe permite partir para o campo do autoconhecimento, das novas experiências, dos limites de seu próprio corpo que acarretam sempre em estar buscando partilhar de algo não vivido e inesperado, intuindo uma avaliação da própria imagem de si.

Na contramão do desejo: os impulsos de Eros

No romance, *Um estranho em mim*, os personagens Eduardo e Alexandre se conheceram ao acaso. Alexandre fora apresentado a Eduardo por intermédio de Beatriz uma amiga e confidente que servia como sua consciência em alguns aspectos de sua vida. Mas tal encontro foi ao mesmo tempo o ápice do desejo reprimido de Eduardo em querer viver uma vida que pudesse transpor sua antiga relação no tempo em que vivia ao lado de uma mulher (Virgínia), um relacionamento até então com atos de ternura e amor. O primeiro encontro foi surpreendente e constrangedor devido à jovialidade de Alexandre ante a meia idade de Eduardo, como narra o próprio personagem:

(...) o garoto, apesar da pouca idade, já era um homem fisicamente amadurecido e extraordinariamente belo. Sentindo-me atraído e vendo minha irritação esvanecer diante da masculinidade juvenil daquele rapaz, pus-me a observá-lo mais atentamente. (LACERDA, 2008, p. 57)

Mas o que é o amor? O amor nem sempre é um sentimento de escolhas naturais. Pode surgir de um apelo involuntário seguido de um desejo sexual reprimido. Numa abordagem sobre o amor, o autor Nicola Abel-Hirsch (2010) aborda o tema de Eros sob a ótica freudiana partindo de uma reflexão sobre o ideário do amor. Para o autor,

No que se refere à sexualidade, amor e pensamento, há uma diferença entre, por um lado, ver a relação entre si - -próprio e o outro como se gostaria que ela fosse, e, por outro lado, descobrir o que ela realmente é. (ABEL-HIRSCH, 2010, p. 37)

O primeiro olhar pode despertar para o amor idealizado num primeiro momento, bem como um desejo distorcido daquilo que se espera do ideário primeiro. Ao mesmo tempo, pode despertar a idealização real de alguém que começa a encontrar o outro enquanto pessoa.

Num processo por escolhas naturais, as diferentes experiências humanas vivenciadas em pessoas distintas são tão comuns como suas semelhanças. A posição sexual é mantida em uma experiência complexa e percebida num momento diferente para cada pessoa que a experimenta. Vazia ou preenchida para seus sujeitos, e por vezes, em contraposição aos percalços de sua correta definição.

A história transcorre em meio ao convívio dos personagens centrais na busca do conhecimento um do outro, e, em um passeio planejado surge o primeiro ato sexual, desejado pelos dois corpos. Eduardo narra tal fato em singela harmonia aos seus desejos pelo belo jovem:

Foi com alegria que acolhi todo o peso de Alexandre sobre mim, e, ao sentir seu peito apertar-me contra o meu, tive a sensação quase física de que nossos corpos se diluiriam e se misturariam em um só para sempre. Abraçamo-nos ainda mais fortemente, e não tardou muito até que eu visse o clarão de fotos de artifício que começavam a explodir dentro de minha cabeça. Naquele instante, comprehendi finalmente a diferença entre o sexo e um ato de amor. (LACERDA, 2008, p. 82)

A sexualidade pode ser vivida no medo, na incerteza, e mudando dramaticamente ao longo de seu percurso, deixando marcas infinitamente profundas. Passa por fases de euforia e pode culminar em completo tédio. Pode nascer no armário e terminar atrelada, emocionalmente, dentro de um relacionamento distante, distorcendo os anseios previstos e acarretando feridas, mágoas, dissabores para toda uma vida.

Toda experiência quando vivida de forma a se concretizar, mesmo desconfiando que tudo possa vir a sair de forma contrária ao planejado, é filtrada pela premissa da reflexão e da auto-reflexão, não se permitindo nos ser dado em estado bruto advindos do mundo empírico a experiência de descobrir-se homossexual. Mas em outros momentos, pode ser um acréscimo impensado de um fulgor adormecido que segue transformando o sujeito e remodelando sua visão acerca daquilo que fora somente percebido como algo racional.

Como explicar o medo e a hostilidade? Como explicar a distância e a atração? Uma parte secundária da vida na busca da constituição psicológica e emocional é proposta pelo personagem como uma fuga do emocional que vai de encontro a sua razão de estar presente na vida do outro.

A sobrevivência depende da auto-ocultação. O controle da sublimação, de esconder seus reais sentimentos. Mas contrapõe-se a enganação e autodesprezo que nunca deixa sua consciência. O que lhe dá sentido para a vida é justamente o que mais pode vir a destruí-lo, tanto seu interior de um homem de meia-idade apaixonado em meio aos seus sentimentos, quanto aos olhos dos outros, estando alheios.

A condição básica para sobreviver em certas situações é subjugar a si mesmo diante das observações pouco animadoras e enriquecedoras para transcorrê-lo de tais sentimentos. O personagem acredita em suas emoções e convicções para o seu desenvolvimento, o seu caminhar para a liberdade do seu corpo, de ter domínio sobre seus desejos; ir ao encontro àquilo que lhe é fator favorável de aproximação, de pele, suor e gozo.

A vida dos personagens segue em plena harmonia. Eduardo está em êxtase por estar vivendo ao lado de Alexandre que é o seu alimento para a vida. A paixão pelo surfista segue a toda a prova. A relação é vivida como sempre sonhara seguindo os padrões de uma vida a dois. Mas nem tudo é cabível a ambos. Alexandre quer algo além. Sua liberdade. Até então é o médico quem custeia sua vida e isso se torna um impasse na vida do casal. A partir do momento em que Alexandre começa a trabalhar, Eduardo sente que está perdendo seu companheiro aos poucos, pois não concebe a ideia de não estar mais no controle da relação, abrindo espaço para possíveis desconfianças. O ciúme vai preenchendo a cabeça de Eduardo ao ponto de desconfiar da fidelidade de Alexandre.

Em seu novo trabalho ocorre o inesperado por Eduardo, pois Alexandre conhece e se sente atraído por uma garota, o que culmina num conflito e angústia narrado pelo personagem:

Ficamos alguns minutos em silêncio e, calado, eu sentia uma onda de mal-estar se avolumando dentro de mim. Durante um momento minha garganta se fechou e um peso comprimiu meu estômago, quase me impedindo de respirar. Embora estivesse tentando bancar o homem equilibrado, que a tudo comprehende, no fundo eu estava

tomado pela mágoa e pela revolta. Minha preocupação naquele momento era evitar a cena de ciúme que eu temia fugisse ao meu controle. (LACERDA, 2008, p. 92)

Todo homem se constitui pela presença do outro, pois parte do princípio de se estar e comportar-se no mundo. A invisibilidade do homem passou por patamares que encobriam seus desejos e aspirações, para tornar-se visível nos anseios de como se projeta aos dias atuais. Os sentimentos refletem sua capacidade de gerar e projetar sentidos por mecanismos de seu desejo central para desenvolver-se e produzir rupturas em seu entorno.

Alexandre estava buscando viver algo novo em sua vida pautada em relações para ele naturais de um homem. Queria viver algo ainda não experimentado. Eduardo não aceitava tal pensamento e atitude, pois sua relação de poder estava buscando um exercer uma maior influência sobre seu companheiro. Segundo Fávero (2012), sobre as relações de gênero e desenvolvimento das relações interpessoais, que abarcam os sentimentos emocionais,

Podemos nos referir ao poder como a capacidade de se ter o que se quer, de se alcançar nossos próprios objetivos. O exercício do poder diz respeito à manutenção ou aquisição daquilo que tem valor para nós, [...] para estabelecer e sustentar as relações de dominação. (FÁVERO, 2012, p. 136)

Os sujeitos tornam-se críticos de sua própria vida e oportunam exercitarem e partir de encontro aos seus pensamentos primários, buscando produzir novos sentidos que possam responder seus questionamentos internos acerca de como se inserir na sociedade de forma a não se sentirem excluídos. Tais modificações de sentimentos contribuem para modificar pensamentos próprios e alterar os espaços sociais onde comumente atuam. Sendo assim, no limiar de sua capacidade e contribuição pensante, o sujeito se constitui no exercício de sua capacidade central de caráter processual de sua subjetividade, e naquilo que uma sociedade culturalmente impôs ao longo dos séculos.

Partindo ainda da contribuição de Freud acerca da constituição de sujeito, podemos inferir um potencial pensamento que possa conjecturar intenções a respeito da formação do sujeito. Segundo o autor, muitos são os reflexos que atribuem inquietudes para o homem atual, como aspectos religiosos, sociais e familiares, que foram por décadas internalizadas do psíquico individual, e que em dias atuais corroboram para a dificuldade de se vivenciar o que pode vir a ser aceito como normal ou adequado em relacionamentos novos. Segundo Freud,

A patologia nos apresenta um grande número de estados em que a delimitação do Eu ante o mundo externo se torna problemática, ou os limites são traçados incorretamente; casos em que partes do próprio corpo, e componentes da própria vida psíquica, percepções, pensamentos, afetos, nos surgem como alheios e não pertencentes ao Eu; outros em que se atribui ao mundo externo o que evidentemente surgiu no Eu e deveria ser reconhecido por ele. Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes. (FREUD, 2011, p. 9-10).

Podemos entender que, segundo Freud, o sentimento do Eu que um adulto se apropria ao constituir-se como sujeito pode não estar com conformidade com o mesmo sentimento desde o princípio. Ou seja, na correlação com o mundo, nas dimensões marcadas pelo convívio com o outro, nas convicções e pressupostos que demarque sua história de vida, o sujeito pode não ter plena compreensão do quanto evoluiu como pessoa, mas que pode ter um parâmetro que como pode vir a estar no futuro. A abordagem subjetiva pode correlacionar dimensões possíveis de vida que faz com que o indivíduo atente para o modo de se ater e se posicionar diante das questões que resgatem as opiniões passadas, sejam de seus conflitos acerca do que pensa no mundo, e que o permite pensar acerca do que lhe é imposto no dia atual. O homem se constitui no princípio de sua reflexibilidade ao longo de sua trajetória de vida num processo atuante de seu pensamento em meio a situações que provoquem sua linha de emoção. Em tal perspectiva, o propósito de seu pensamento, do indivíduo, vai se criando junto a sua linguagem numa relação que complementa, por vezes contraditoriamente, em uma via que se propaga, ou não, se reduz, ou não, ao outro.

Ao longo da história do romance *Um estranho em mim*, os personagens atravessam por diversos conflitos, tanto de mobilidade sexual quanto emocional. O estranho no personagem de Eduardo evoca conflitos que perpassam por diversos campos de sua significação de sujeito. De inquietudes que lhe permite fazer uma análise de sua vida junto ao outro. De rememorar o que foi e o que buscou ser em sua plenitude sexual. A história não termina como desejava. Os casais se

separam em meio às vicissitudes de um relacionamento conturbado. No fim, o personagem se vê sozinho consigo mesmo fazendo um reflexo de sua existência no mundo.

Podemos compreender que o sujeito tenciona abarcar o seu mundo histórico-cultural manifestado na dialética entre o momento social atual e o individual. Tal contexto reflete um sujeito em concomitância e reflexão permanente com suas práticas sociais junto aos seus sentidos subjetivos de vida que lhe permite manifestar seus desejos e fantasias, bem como a exploração íntima também da sexualidade reprimida, da aceitação conflitante de sua completude masculina num âmbito dual, ou seja, numa convivência interacional com o outro; de diálogo e comunicação. O modo como nos permitimos partilhar o mundo o qual habitamos e nos fazemos presente, em concomitância ao conjunto das relações humanas e suas confluências, nos faz pensar e repensar os sentidos e sentimentos que, por vezes, nos influenciam e até mesmo nos perturbam, mas que fazem parte da construção do imaginário e do ideário de vida. Com tudo isso, as suposições de vida podem vir a singularizar as atitudes que o sujeito se apodera para se posicionar diante de conflitos internos para a constituição de sua identidade e que agregue sentido para sua concepção de regularidades que possam intervir e acomodar pensamentos que surgem em meio às divagações sobre o transcorrer da vida do indivíduo.

O trajeto individual retoma as experiências passadas, objetivando e subjetivando para a construção do indivíduo por intermédio de si e do mundo. Compõe formas por vezes irregulares de se aprender e de se estar num ambiente conflituoso, no sentido de estar em discordância com aquilo que pode estar correto, ou não, acerca dos cumprimentos que regem o mundo no qual nos sujeitamos viver e conviver, num âmbito social e nunca individual, num sentido composto por formas variadas de relações entre aspectos individuais, sociais, etc.

Considerações finais

A possibilidade de se ler um romance pode vir a gerar e a galgar um lugar nos grandes estudos, possibilitando um amálgama de questionamentos que provoquem o imaginário individual ou coletivo, permitindo, se não a compreensão, mas ao menos suscitando uma busca por questões atuais a serem discutidas. Compreendendo como um processo, o leitor pode se permitir uma maior compreensão, um novo enfoque, um olhar, ou até mesmo um pensamento do qual seja capaz de entender as vicissitudes do ser humano em meio a seus conflitos, seja de ordem individual ou em sociedade, bem como seu posicionamento para enfrentar os desafios sugeridos.

Segundo a análise do romance *Um estranho em mim*, Marcos Lacerda em seus escritos aborda, no percurso narrativo, a questão da sexualidade e do relacionamento pessoal com o contexto identitário, cultural e social contribuindo, com seu romance, para abrir espaço da discussão homoerótica tanto na esfera literária quanto no público social.

Lacerda ressalta que os personagens de seu romance representam grupos minoritários marginalizados da sociedade sendo por vezes interpretados como transgressores das regras sociais e morais impostas por seus conservadores. O recorte deste trabalho fecunda numa identidade homossexual ainda persistente pelo desrespeito e violência quanto à negação de políticas para reverter tal quadro.

Referências bibliográficas

ABEL-HIRSCH, Nicola. **Conceitos de psicanálise – Eros**. Tradução de Miguel Serras Pereira. – Portugal: G.C – Gráfica de Coimbra, Lta, 2010.

AMIGOS DO LIVRO. Disponível em:
http://www.amigosdolivro.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=5291. Acesso em: 25 de maio 2015.

FÁVERO, Maria Helena. **Psicologia do gênero:** psicobiografia, sociocultura e transformações / Maria Helena Fávero. – Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – 1ª ed. – São Paulo, Paz e Terra, 2014. Do original francês: *Histoire de la Sexualité 1: La volonté de savoir*.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LACERDA, Marcos. **Um estranho em mim**. – São Paulo: GLS, 2008.

A ESCRITA INDIANISTA DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO

Elis Regina Guedes de Souza¹
Marcelo Medeiros Silva²

Introdução

Durante muito tempo, escrita e saber estiveram – e ainda, talvez, continuem – relacionados ao poder e foram usados como formas de dominação e de exclusão de determinadas vozes que tentassem ecoar algum som em meio ao silêncio que era imposto para que se mantivesse a ordem social em uma sociedade de base falocêntrica, patriarcal, machista e sexista. Mesmo assim, o discurso hegemônico do patriarcalismo não conseguiu abafar determinadas vozes, principalmente de algumas mulheres que não estavam contentes em serem rotuladas de o segundo sexo e que, por isso, se negaram à subordinação. Por causa, dentre outros fatores, das tentativas de subversão à ordem do pai, a integração de mulheres/escritoras ao universo da escrita foi marcada por uma trajetória bastante dolorosa, principalmente porque escrita e saber, além de serem usados como forma de dominação, “ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até mesmo sentimentos esperados em determinadas situações” (TELLES, 2002, p. 402), eram tidas como ferramentas exclusivas do espaço masculino. Por isso, durante muito tempo, foram negadas às mulheres a autonomia e a subjetividade necessárias à criação.

Dentro do cenário literário, a escrita produzida por mulheres teve – e continua tendo – de conviver com uma política de ocultamento que trouxe consequências quase que irreparáveis. Muitas foram as mulheres que, embora com a pena em riste, não puderam se expressar e tiveram sua obra, sua intelectualidade assujeitadas ao Outro, o sujeito masculino. Por isso, persiste a necessidade de estudos que possam, segundo Schneider (2000), reconstruir a história literária produzida por mulheres, pondo em evidência o percurso, as dificuldades, os temores, as estratégias para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização dessa literatura que no passado não recebeu devida atenção.

Os escritos femininos, soterrados por uma tradição patriarcal, podem dizer muito das mulheres que não se mantiveram inertes na busca por reconhecimento em espaços restritos apenas aos homens. Os textos produzidos por elas trazem indícios do início da trajetória de mulheres que procuraram adentrar em um espaço onde a participação feminina não era bem vista, revelando, portanto, os primeiros esforços dessas pioneiras no duro processo de se apresentarem como escritoras em um país cuja tradição literária era escrita com a pena masculina, o que fez com que a produção literária feminina e seus temas fossem vistos como inferiores, indignos, portanto, de circularem em nossas vitrines literárias. Todavia, conforme vários pesquisadores e pesquisadoras vêm reiterando, tais textos, a partir de temas aparentemente amenos, são imprescindíveis não só à compreensão da presença feminina em nossa literatura, mas, sobretudo, revelam as contribuições das mulheres à cultura brasileira, razão por que devem figurar como objeto de estudo.

A partir disso, considerando-se também a relevância que a figura do índio assume nos escritos que proliferaram ao longo do século XIX, principalmente a partir da pena dos escritores românticos, o presente artigo procura estudar a representação do índio em textos não canônicos da literatura brasileira, mais especificamente, ensejamos analisar o indianismo a partir da óptica feminina. Para tanto, voltamos, aqui, nossa atenção para *D. Narcisa de Villar* (1859), romance de Ana Luísa de Azevedo Castro a partir de cuja leitura esperamos contribuir para os estudos sobre a figura do índio na literatura brasileira, e, ao mesmo tempo, para os estudos acerca da produção literária de autoria feminina, uma vez que os escritos produzidos por mulheres de tempos pretéritos também contribuíram para a construção da identidade nacional e, por conseguinte, para a compreensão da cultura de nosso país, razão por que são dignos de estudo, como vêm mostrando vários trabalhos (artigos, dissertações e teses) desenvolvidos em nossas universidades, sobretudo, sob a égide da crítica literária de cunho feminista.

A representação da figura do índio atinge seu auge durante o Romantismo no século XIX, pois é neste período que surge a temática de “valorização” do indígena. Assim, o indianismo passa a tratar o índio, que até então aparecia na literatura como figura secundária, de forma a dar-lhe o lugar

¹ Aluna de Iniciação Científica – UEPB/CCHE – Licenciatura em Letras/Espanhol.

² Professor – UEPB/CCHE. – Doutor em Literatura e Cultura.

de protagonista e herói literário. O índio foi alçado à condição de símbolo nacional não por acaso, mas porque representava para os escritores românticos um indivíduo dotado de toda a liberdade, ainda que tenha sido escravizado, o que não aceitou com resignação, já que “fora ele [o índio] o adversário do português colonizador – ele que, dono da terra, e livre nessa terra, opusera-se ao domínio luso, lutara contra ele, e fora derrotado combatendo” (SODRÉ, 1982, p. 278, acréscimo nosso). Essas palavras de Sodré (1982) acerca da figura do índio podem ser aplicadas ao modo como este aparece representado ao longo do romance *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, *corpus* do presente artigo.

Segundo Muzart (2000) pouco se sabe sobre a vida e a obra de Ana Luísa de Azevedo Castro, e as raras informações a que se tem acesso são oriundas das investigações de J. Galante de Sousa (1979 *apud* MUZART, 2000, p. 05). O ano do nascimento da escritora parece não ter uma data precisa nos registros, “embora na *Encyclopédia de literatura brasileira* (Coutinho & Sousa, 1990, p. 408) e em *Ensaístas brasileiras* (Hollanda & Araújo, 1993) aparezca 1823 como ano de nascimento de Ana Luísa, não se tem certeza disso”. Para o estudioso “Ana Luísa de Azevedo Castro nasceu em São Francisco do Sul, SC, e morreu no Rio de Janeiro em 22 de janeiro de 1869, com “cerca de 46 anos”. (MUZART, 2000, p. 05).

Ainda de acordo com Muzart (2000), segundo informações de Jerônimo Simões, Ana Luísa além de professora e diretora do colégio, era membro da *Sociedade Ensaios Literários*, e em 16 de abril de 1866, recebera dessa organização o título de sócia honorária. Fato este raríssimo para a época, visto que não era comum se conceder uma homenagem desse tipo a uma mulher. Muzart (2000, p. 06), destaca que “Ana Luísa foi uma mulher bastante evoluída para sua época”, afirmação esta que pode ser confirmada com a leitura de um “Discurso” que a autora assinara como D. Ana Castro, na *Revista Mensal* da agremiação, no qual, para Muzart (2000, p.06), a escritora demonstra ser “uma intelectual com opiniões próprias sobre a posição da mulher no mundo, advogando o acesso à educação para as moças. No texto é a preceptor a quem fala com um tom indignado”:

Senhores,
No banquete das inteligências não há sexo. A mulher pode também achar nele o seu lugar, se tem forças para penetrar os seus pórticos.
Assim, eu, senhores protegida por essa verdade, afrontando a timidez do meu sexo, os uso de minha pátria, venho aqui misturar convosco minha débil voz no sublime festim de que sois convivas [...] Do humilde estado de mãe família, de preceptora, percorro a vista pelo jardim florido da mocidade de meu sexo, e vejo, com dor, que a sua educação ainda não completa os meus desejos. *Quantas Inteligências, quantos talentos não se amesquinham na vida monótona que entre nós leva a família?* (CASTRO, 1866 *apud* MUZART, 2000, p. 06, itálico nosso).

Nota-se assim, nas palavras de Ana Luísa, destacadas no trecho acima citado, um tom de protesto e crítica ao isolamento a que estavam submetidas muitas mulheres de talento, que não tinham um espaço dentro da sociedade de seu tempo. Ainda de acordo com Muzart (2000, p. 254), além desse discurso, a autora também escreveu uma “Alegoria ao Sete de Setembro que foi lida na sessão de 7 de setembro de 1866, na *Sociedade Ensaios Literários*, além disso, publicou poemas em no jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, em 1860”.

Segundo Muzart (2000) o pequeno romance *D. Narcisa de Villar*, foi publicado pela primeira vez em folhetim no ano de 1858, no Jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, e no ano seguinte (1859) foi lançado como livro por Paula Brito. E assim, como muitas outras escritoras do século XIX, Ana Luísa ocultou-se sob o pseudônimo de Indygena do Ypiranga. O romance se configura como indianista, pois tem em sua trama a temática autóctone, além de apresentar personagens indígenas, fazendo uma censura à colonização portuguesa, a qual é mostrada pela perspectiva do índio, além de assinalar a preocupação e simpatia da autora pela questão indígena, conforme afirma Muzart (2000) a obra pode ser considerada como indianista, “pelo tema e pelo enfoque das personagens. Nota-se a nítida preferência pelos índios – ‘povo infante, gente de coração sensível’ – e o desprezo pelos conquistadores, déspotas, bárbaros, tiranos, cruéis”. (MUZART, 2000, p. 08).

A narrativa se inicia em primeira pessoa, com uma narradora que faz remissão a uma ilhota localizada no arquipélago da barra de São Francisco Xavier, chamada *Ilha do Mel*, um lugar inabitado, cheio de mistérios, onde “ninguém se aproxima [...] à noite, porque dizem que a ilha é mal-assombrada, e muitos afirmam terem ali visto visões medonhas, capazes de matar de susto a uma dúzia daqueles bons lavradores.” (CASTRO, 2000, p. 23). Tal descrição nos remete às descrições feitas pelos primeiros colonizadores que chegaram às terras americanas e segundo os quais elas eram habitadas por seres fantásticos. Na sequência, a narradora do romance em epígrafe relata a presença de duas índias velhas, tia Simôa e mãe Micaela, que costumavam lhe contar histórias

enquanto se aqueciam na fogueira nas noites frias de Ponta Grossa. Entre essas histórias, mãe Micaela descreve a lenda da *Ilha do Mel*, narrativa que constitui, portanto, o cerne da diegese do romance e que nos é contada pela narradora ao seu modo: “Mãe Micaela começou a sua história do modo por que a vamos expor; porém como nos é impossível referi-la com o tom e termos característicos com que ela me contou, perdoe-nos o leitor que a substituamos pela nossa linguagem, guardando todavia certas expressões que pertencem inteiramente à narradora [mãe Micaela].” (CASTRO, 2000, p. 25). Em outras palavras, a narradora culta passa a contar aquilo que ouviu através da tradição da oralidade. Sobre esse aspecto, o do aspecto oral do romance, Muzart (2000) considera que a obra em pauta apresenta dois níveis de narração: o de origem e o da transcrição – a “narradora culta transcreve a história da narradora de casos, mãe Micaela. Esta, puxando pela memória, vai trazendo o fio que desenrola as tradições do lugar, e a narradora culta, a *Taim*, vai consubstanciar em língua escrita esse relato oral.” (MUZART, 2000, p. 11).

Em sua narração do relato oral colhido da velha índia, após situar o local da narrativa, Ponta Grossa, na Vila de São Francisco Xavier, a narradora faz a descrição dos colonizadores representados nas figuras dos Senhores de Villar – D. Martim, D. Luís e D. José, fidalgos portugueses, que exerciam “um poder despótico, os únicos sentimentos que despertavam nesses espíritos tão impressionáveis que podiam fazer voltarem ao bem, eram os de aversão e vingança” (CASTRO, 2000, p. 28). Temos, assim, a imagem dos colonizadores lusitanos a partir de cuja descrição se pode notar, desde o início do romance, um traço reiterado em toda a narrativa – a dura crítica à colonização portuguesa e a ênfase à opressão e à tirania cometidas contra os índios. Como personificação do colonizador que procurou apagar todo e qualquer sinal de alteridade, tem-se D. Martim de Villar, que “era um dos tiranos mandados ao Brasil em quem recaíra a má escolha do governo português. O bárbaro tratamento e despotismo que ele exercia sobre [...] essa gente de coração tão sensível e a quem eles chamavam selvagens”. (CASTRO, 2000, p. 28).

Ainda na descrição daquele que será o vilão do romance, D. Martim de Villar, observamos uma denúncia ao perverso tratamento dado aos indígenas, vistos pelos fidalgos portugueses como “selvagens”, os quais, na percepção da narradora, no entanto, eram considerados como uma “gente de coração tão sensível”. Como se sabe, a romancista não é a primeira a considerar o índio um bom selvagem. A descrição da bondade e da pureza indígenas já era mencionada, por exemplo, no relato de Caminha (2008, p. 115), tanto que, para ele, “a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior, com respeito ao pudor”. Se a representação valorativa do índio é um traço da narrativa de Ana Luísa de Azevedo Castro, outra marca de seu romance é a exaltação da mulher/herói – D. Narcisa de Villar. Esta é, bem ao gosto romântico, descrita de forma minuciosa como portadora de traços sublimes de rainha, que fascinava a todos:

Seu pescoço alvo e longo como o da gaivota de nossas margens, era ornado de colares de diamantes, cujos laços lhe cobriam o alvo colo; seus cabelos pretos e lustrosos como as asas da jacutinga, eram suspensos no alto da fronte por flores de pedras de muito custo. Seu talhe fino e esbelto como o do beija-flor, era desenhado pelas longas e profundas pregas de seu vestido de cabaia azul com flores de prata; seus pés calçavam uns sapatinhos de cetim branco, de salto, que tornavam ainda mais majestoso o andar de rainha. Ah! que era a mais bela virgem de todo o *bairro!* (CASTRO, 2000, p. 32).

Pela descrição da protagonista, a autora procura dar um destaque relevante à mulher representada em Narcisa, dotando-a de ares de superioridade, tanto de coração como de beleza física. Ainda com relação à apresentação da protagonista, notamos nela, a estrangeira, espelhar-se, de certa forma, uma identidade nacional, uma vez que tal personagem é descrita a partir da comparação com elementos locais, recurso esse entendido por nós como uma forma de valorização da fauna brasileira, à qual se reportaram os escritores românticos em seu afã nacionalista. Além disso, a descrição da protagonista visa mostrá-la em sua delicadeza e pureza em oposição à força bruta e alma corrupta dos irmãos dela. Na descrição de D. Narcisa, a presença de cores como azul e branco, no vestido e no sapato, respectivamente, confere à protagonista os traços que remetem à imagem da Virgem Maria, idealizado em Narcisa como exemplo de virtude e santidade que, dentro do ideário romântico, a mulher/herói precisava possuir. Narcisa era, pois, uma menina dócil e sofrida, que, devido à falta de interesse e paciência dos irmãos, fora entregue aos cuidados dos criados/escravos que serviam a casa:

Havia entre as Índias que a serviam uma que se fazia notável pelo seu caráter. Chamava-se ela Efigênia e tinha um filho de nome Leonardo. [...] Tal era a bondade da Índia, que chama a atenção, além disso, Efigênia era inteligente e afável, e

amava extremosamente seu filho, e de tal modo se afeiçoou à menina, que não podia um momento afastar-se dela sem tristeza. (CASTRO, 2000, p. 30).

A descrição acima mostra o que será uma das tópicas do romance – apresentar o elemento indígena como um ser dotado de força e bondade, caráter e pureza, o que acentua, mais e mais, o traço indianista da prosa de Ana Luísa de Azevedo Castro, visto que nela percebemos a intenção de mostrar o índio a partir “da nobreza dos sentimentos e da beleza dos gestos. [...] O estado de pureza, a que aspira, apenas o selvagem o conhece. [...] Cumpre elevá-lo à condição de herói. (QUEIROZ, 1962, p. 56). Nesse sentido, a representação do índio que a Indygena do Ypiranga, pseudônimo que assumiu a escritora em estudo, traz em sua prosa é afim ao que apregoava o discurso indianista romântico. Em outras palavras, o “indianismo correspondeu a um desejo de exaltação do aborígene, dando forma [...] a um sentimento nacional. [...] A vontade de encontrar nos índios virtudes de que o povo brasileiro se pudesse orgulhar, ou melhor, que não devesse aos portugueses” (SODRÉ, 1982, p. 254). Todavia, cumpre registramos que a representação do índio aos moldes do romantismo foi, de fato, uma expressão puramente literária segundo a qual, reiteremos, o índio era um ser dotado de grandes qualidades, como a generosidade e a bondade. Essa representação, se elevava a figura do nativo local, afastava-o da imagem negativa que tinha dele o colonizador.

Voltando à figura da protagonista, lembremos que a “pobre” órfã Narcisa havia sido esquecida pelos irmãos e contava apenas com carinho de Efigênia e Leonardo, os indígenas doutrinados. Com tão harmoniosa convivência, estes se tornam uma espécie de família. Como Narcisa queria demonstrar mais claramente a “sua gratidão à Índia, tomou a si o trabalho da educação de Leonardo; ensinou-lhe a ler; e instruiu-o tanto quanto pode na religião católica, fazendo o discípulo admiráveis progressos com aquela mestra inspirada” (CASTRO, 2000, p. 30). Com isso, Narcisa passa a se ocupar em ensinar Leonardo os costumes e tradições dos brancos, inserindo-o na ordem do discurso “civilizado”. A doutrina da fé cristã era uma preocupação desde o início da colonização da América e para esse trabalho foram incumbidos os padres jesuítas cujos esforços na catequização indígena tinham como objetivo incutir no índio a cultura europeia como uma forma de civilizá-lo e educá-lo para a doutrina cristã, processo esse que consistiu no apagamento da cultura, das tradições e da identidade do elemento aborígene. A partir das aulas com Narcisa, Leonardo, o índio a ser cristianizado, nos é apresentado com “sua docura, humildade e obediência [que] o tornavam tão digno aos olhos de sua ama [Narcisa], que cada dia ela se ocupava com mais ardor da tarefa de o educar.” Tão grande era a sua devoção por Narcisa que “ele reconhecia nela essa linguagem do céu que tinha aprendido no Evangelho. Ela era para ele aquele Deus, em quem lhe ensinava a crer.” (CASTRO, 2000, p. 30).

Tal veneração parecer ser uma característica inerente ao romance indianista. Porque, no romance *O Guarani* (1975) de José de Alencar, o índio Peri também tinha por Cecília essa veneração, que o levava a se colocar na posição de um escravo fiel, capaz de mil proezas para que ela não padecesse, conforme verificamos no trecho: “a dedicação sobrepuja tudo: viver para sua senhora [Ceci], criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida; sacrificaria o mundo se possível fosse, [...]” (ALENCAR, 1975, p. 119). Desse modo, é possível ressaltar que desde o início da narrativa “Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como a sua *Iara*, ‘senhora’ [...]” (BASTOS, 2012, p. 59).

Com o passar do tempo, Leonardo já se tornara um homem em cujo perfil não se percebe mais os traços indígenas, mas, sim, os de um distinto cavalheiro civilizado: “não andava vestido como seus companheiros de escravidão; suas roupas eram elegantes e seus modos distintos.” (CASTRO, 2000, p. 31). Notemos que, se antes da doutrinação, Leonardo era um “bom selvagem”, após as aulas de civilização com Narcisa, aos seus traços de “bom selvagem” somaram-se os atributos e valores nobres dos brancos. Nesse aspecto, o do aculturamento indígena, a autora de *D. Narcisa de Villar* não foge ao código ideológico da época. Dito de outra maneira, os modos de narrar e de descrever o indígena ao longo da diegese narrativa deixam entrever a clara intenção de enaltecer, elevando-o a um patamar nobre, possuidor de superioridade de caráter e de uma generosidade distintas da dos colonizadores. Delegando-lhe o papel de representante de uma nação diferenciada da europeia, a nação americana, o nativo é, na prosa de Ana Luísa de Azevedo Castro, em consonância com os códigos do romantismo brasileiro, aclamado o herói nacional literário e sinônimo de “[...] o homem perfeito” (QUEIROZ, 1962, p. 15).

Marca essa, também presente na escrita indianista de Alencar, principalmente na obra *O Guarani* (1975), observado quando D. Antônio atribui a Peri qualidades de um fidalgo: “– Peri, disse ele, o que fizeste é digno de ti: o que fazes agora é de um fidalgo. Teu nobre coração pode bater sem envergonhar-se sobre o coração de um cavalheiro português. [...]” (ALENCAR, 1975, p. 104). Nota-se desse modo, que há nas descrições de Leonardo e Peri, a caracterização do indígena com

atributos e valores nobres dos brancos, confirmando assim, o mito do “bom selvagem”. Mito este enfatizado pelos relatos do “descobrimento”, e confirmado por muitos dos cronistas e europeus, entre eles Colombo, que “ofereceu à Europa a confirmação de lendas e sonhos fabulosos, além do originalíssimo depoimento para a criação de um novo mito: o do “bom selvagem” [...]” (QUEIROZ, 1962, p. 15). E Ana Luísa não foge a regra da época, nesse aspecto, conferindo ao índio de seu romance traços do homem europeu, porém com a bondade e a inocência do homem perfeito, personificado no indígena, dotado de qualidades físicas excepcionais e sentimentos de extrema grandeza.

A educação oferecida por Narcisa trouxera para Leonardo mais do que os rudimentos de civilização. O índio se percebera enamorado, mas “sentia a distância que o separava dessa rica e nobre herdeira, ele, pobre filho de uma *administradora!* [...]” (CASTRO, 2000, p. 36, itálico da autora). O jovem tomara consciência do impedimento e da divisão social que havia entre eles. Narcisa também amava Leonardo e sabia dos obstáculos que impediam a realização desse amor. Em um meio marcado pela divisão de classes, como a sociedade colonial em que se passam os eventos narrados, era impossível o relacionamento entre Narcisa e Leonardo, sujeitos pertencentes à estamentos tão antípodas. Além disso, como boa parte das mulheres brasileiras de tempos idos por cujos corpos circulavam os bens da família, Narcisa não tinha domínio de sua própria vida e não era, por isso, senhora de seus desejos e ações. Por ser mulher, era considerada um “ser inferior”, o segundo sexo. Logo, deveria se sujeitar às vontades dos irmãos, verdadeiros donos do poder e dos corpos e vontades de todos os que viviam em torno deles e de seus favores dependiam.

Representantes de uma sociedade em que o masculino era tomado como referência e exigia obediência, causa estranheza a D. Martim a recusa da irmã em casar-se com o coronel Pedro Paulo. Se para Narcisa o casamento deveria ser guiado pelas demandas do coração, para o irmão dela, o importante era manter, pelo matrimônio, a fortuna da família. De certa forma, ao tratar o casamento como um contrato marcado por interesses materiais e econômicos, Ana Luísa de Azevedo Castro está antecipando um tema que será recorrente na prosa de grandes escritores oitocentistas, como José de Alencar e Machado de Assis, ou seja, assim como nos romances desses escritores, o da escritora em epígrafe trata do casamento como um contrato social e coloca o dinheiro como um dos aspectos centrais da trama de *D. Narcisa de Villar*. Na súplica da protagonista, entrevê-se um evidente protesto contra os casamentos arranjados à revelia dos próprios nubentes:

– Senhor, não trate desse modo o destino da mulher; não queira roubar o único bem que esse ente sensível pode achar no sacrifício da liberdade de sua vida inteira. [...]

–Ah! exclamou a moça exaltando-se: não me consultaram; sou eu a única que tudo ignoro de um fato que sabê-lo-á até o mais obscuro dos criados que me servem, porque dispuseram de mim como um fardo, que se mercadeja!... Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofo que ajustou pelo preço que se chama *dote!* Ah! e querem, depois de toda esta profanação ao mais sagrado de todos os atos da vida da mulher, que haja casamentos felizes?... Irrisão!... (CASTRO, 2000, p. 69-70).

Nas palavras da protagonista, nota-se a indignação contra “o destino de mulher” – o casamento, em primeiro lugar, e a maternidade, em segundo lugar, condição de que, praticamente nenhuma mulher poderia escapar sem pagar um preço muito alto caso ousasse transgredir com os códigos comportamentais impostos ao feminino, preço esse que D. Narcisa pagará com a própria vida. Em outras palavras, entre a aparente amenidade do que é narrado, o romance de Ana Luísa de Azevedo Castro toca em um tema permitido e de aceitação social – o indianismo – e, na fímbria do discurso sobre a figura do índio – fala do encarceramento social da mulher brasileira anterior aos oitocentos.

Presa a um sistema social regido por rígidos códigos patriarciais, embora sem entender bem o que se passava, a pobre órfã se viu obrigada a assinar os papéis de seu casamento: “a donzela cheia de pavor obedeceu a tudo sem hesitar sem indagar mesmo o motivo” (CASTRO, 2000, p. 42). Além disso, D. Martim julgava a irmã como propriedade dele e, por isso, ela devia-lhe obediência como os índios-escravos dele. No dia do casamento, enquanto chorava em seu quarto, pensando em tirar a própria vida, Leonardo apareceu “veloz, como o veado, tinha saltado para dentro do quarto; a coitadinha estorcendo-se na sua agonia [...] nem tinha sentido junto de si um mancebo que [...] a contemplava com a alma repassada de consternação” (CASTRO, 2000, p. 78). Após muito argumentar, ele consegue convencer Narcisa a fugir, “e pegando no seu corpo, saltou pela mesma janela por onde entrara, correu sem parar para o porto onde os esperava uma canoa: pousar a moça dentro dela, saltar ligeiro à proa, e fazê-la sair da terra, foi obra de um instante!” (CASTRO, 2000, p.

82). É possível notar, mais uma vez, a idealização que é emprestada à figura do índio por meio de descrições que lhe acentuam os aspectos positivos, tais como a inteligência e a força física. Enfim, Leonardo não era um simples índio/escravo, mas um homem com atributos extraordinários, um espécie de super-homem do período colonial.

A fuga das moças com o homem amado é um traço usual no Romantismo do século de XIX, pois muitas das moças, “já não se sujeitando, com a docura de outrora, à escolha de marido pela família, fugiam romanticamente com os namorados, [...] homens de situação inferior à sua e até de cor escura, [...]” (SODRÉ, 1982, p. 234). Nas palavras de Sodré, uma explicação para um evento social que foi plasmado literariamente por Ana Luísa de Azevedo Castro no episódio do rapto de D. Narcisa por Leonardo. Assim como no plano real, no universo ficcional os transgressores não sairão ilesos pela afronta aos códigos estabelecidos e pagarão, por isso, um alto preço.

Cheios de cólera e desejo de vingança, os irmãos da jovem e o coronel Pedro Paulo, seu pretenso marido arranjado, almejavam acabar com a vida de Narcisa pela desonra que ela fizera ao nome dos senhores de Villar. D. Martim era o mais enfurecido, principalmente ao reconhecer no índio seu escravo o raptor da irmã, mas “Leonardo olhava para o irmão de sua noiva, com olhar seguro e impassível. Esse jovem não se parecia com os seus companheiros de infortúnio, e os Villares mal o conheciam.” (CASTRO, 2000, p. 104). Mesmo em meio à cólera dos irmãos de Narcisa, o indígena estava resoluto “a defender a donzela de Villar, nem um instante o medo lhe aterrou o ânimo. Suas faces estavam tintas de ligeiro encarnado, os anéis de cabelos deitavam-se ainda pesados de água sobre seus ombros, de uma beleza sublime, tinham a expressão da coragem que dá a mocidade em toda a sua força, e o amor puro e supremo. (CASTRO, 2000, p. 108). Enfrentando o ódio dos irmãos de Narcisa, o jovem índio fazia jus aos atributos de herói e demonstrava, na luta contra os vilões, toda a sua coragem e valentia em defesa da vida da amada. Leonardo impede que os irmãos façam algum mal a Narcisa, alegando que ela era sua esposa e que eles já não tinham nenhum direito sobre a irmã. Devido à sua condição de índio, ou melhor, “semi-selvagem”, Leonardo era considerado pelos senhores de Villar indigno de Narcisa. A distância social que havia entre os protagonistas era impossível de ser transpassada não só porque Leonardo não possuía os qualificativos para ser um membro da família (era um servo, não descendia de família nobre tampouco tinha fortuna), mas também porque tinham de ir de encontro a algo muito maior do que qualquer interdito social – a ambição e o orgulho dos irmãos da donzela.

Em meio ao embate que não poderia vencer, visto que a sua condição de mulher pesava mais contra si mesma do que a favor, a jovem donzela abre mão de seus laços de família com os senhores de Villar, afirmindo que, mesmo sendo uma “fidalga, fez-se plebeia, a nobre filha do poderoso Sr. de Villar perdeu seus foros e não é mais do que a humilde e pobre noiva de um homem obscuro” (CASTRO, 2000, p. 112). A donzela, em seu último gesto de rebeldia, procura mostrar que não eram apenas o ouro e o poder que deveriam interessar a uma pessoa/mulher, mas também a felicidade da alma e do coração. As afinidades deste foram que a uniram ao índio Leonardo, deixando de lado a condição de “inferioridade” que ele ocupava, já que, maior do que os laços sociais, o que unia os protagonistas era, bem ao gosto romântico, as afinidades eletivas do coração. Após as árduas palavras proferidas pela senhora de Villar, os irmãos, afrontados, começaram a insultá-la: “Mulher infame, que barateaste pelo vil preço da desonra o nome ilustre de teus pais! eu te acompanharei, mas será para fazer do teu indigno cadáver o pasto dos abutres” (CASTRO, 2000, p. 113).

A defesa da mulher amada a qualquer preço, também é observada em Alencar (1975), na descrição que o índio Peri enfrentou sozinho toda a tribo de guerreiros Aimorés, para salvar Ceci e sua família de um ataque: “Era Peri. Altivo, nobre, radiante de coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança.” (ALENCAR, 1975, p. 166). Além de enfrentar a tribo de índios Aimorés, para salvar Ceci, Peri acaba aceitando ser batizado por D. Antônio, apagando totalmente qualquer traço de sua cultura em nome de uma devoção desmedida e às vezes até insana. “— Peri quer ser cristão! exclamou ele. D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento. [...] Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos na cabeça.” (ALENCAR, 1975, p. 202). E curvando-se ante o fidalgo, Peri renuncia a sua crença. Acaba sucumbindo aos acontecimentos e entregando-se submisso a fé cristã.

No entanto, mesmo ante a ameaça proferida pelo irmão, Narcisa em nada recuava e confirmava o que dissera antes: “os laços que me prendiam ao círculo em que nasci, estão quebrados para sempre...” (CASTRO, 2000, p. 113). A jovem, tomada de coragem, enfrentava os irmãos para compartilhar a mesma sorte reservada ao índio Leonardo: a morte inevitável em nome de algo bem maior que os interesses dos irmãos – poder viver na morte o amor interditado em vida. A partir disso, começa uma luta horrenda e desigual dos quatro homens contra Leonardo. Durante

algum tempo o jovem índio resistia “sem armas, somente guiado pela sua natural coragem, e pelo desejo de viver para o amparo do anjo que adorava, não podia por muito tempo vencer os golpes de mãos adestradas ao jogo das armas.” (CASTRO, 2000, p. 114). E num momento de descuido do índio, os quatro homens “lançaram-se a ele e o derrubaram com quatro cutiladas que o traspassaram de um lado a outro” (CASTRO, 2000, p. 114). Quase morto, Leonardo ainda encontrou forças para acertar uma pedra no crânio do coronel Pedro Paulo, e em seguida os dois corpos caíram no chão sem vida. Ao final da narrativa, os irmãos de Narcisa, após matarem Leonardo, assassinam-na também: “com as próprias tranças de seus negros cabelos a sufocam... Sem muito esforço dos malvados, a donzela caiu sem vida, como a tenra avezinha é esmagada pelas patas do quadrúpede!” (CASTRO, 2000, p. 121). A morte dos protagonistas pode ser lida como metáfora de um traço da cultura brasileira, o qual pode ser resumido a partir das seguintes palavras de Graça (1998):

nem mesmo no plano imaginário a sociedade brasileira parece disposta a construir uma nação mais plural. O mito da democracia racial sai arranhado quando se chama para o debate outro elemento, o patriarcalismo. Dito de maneira rude, nossa pátria racial é capaz de aceitar o caldeamento entre brancos e índias, jamais entre brancas e índios. (GRAÇA, 1998, p. 34).

Em outras palavras, o duplo assassinato com que se encerra a narrativa de *D. Narcisa de Villar* aponta para o fracasso do “projeto colonial [que], não podendo unir nobres portugueses e indígenas, deve ser consumido [...] pelo sangue.” Assim, é possível constatar que “o romance indianista brasileiro tende a reservar um fado cruel aos personagens indígenas, sejam eles de que gênero forem, épicos, trágicos [...], a morte parece o único destino possível para o herói indígena.” (GRAÇA, 1998, p. 146).

Nessa perspectiva, notamos também que ao término da obra *O Guarani* (1975), os índios Aimorés acabaram recebendo a grande crítica do escritor, visto que, são eles os maiores assassinos do romance, e responsáveis pela destruição da família de Mariz, ao incendiarem a casa com toda a família dentro, com exceção de Ceci, que novamente Peri salvava. Verificamos no trecho a seguir, a descrição da atitude dos Aimorés no momento do incêndio: “Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais.” (ALENCAR, 2000, p. 203). Assim é possível observar a ambígua posição de Alencar, que descrevera Peri como um herói excepcional, enquanto seus irmãos, índios de outra tribo, eram apresentados como “figuras sinistras” que se assemelham a “espíritos diabólicos”. Para Alencar índio/herói é somente o índio/amigo do colonizador, aqueles que se opõem aos planos da colonização representam o “mal” e devem ser castigados.

Considerações Finais

No entanto, mesmo que o índio Leonardo pague com a própria vida a ousadia de amar uma mulher branca e “bem nascida” – e nem mesmo todo o seu heroísmo e bravura serem suficientes para salvá-lo das mãos tirânicas dos fidalgos –, a autora não deixa impune o crime dos senhores de Villar, e, ao seu modo, cada um dos vilões recebe o merecido castigo, morrendo tragicamente:

D. Martim de Villar morreu de uma moléstia desconhecida. Um verme que se criou no nariz desse ambicioso, o matou cheio de sofrimentos [...]. Seu irmão, D. José de Villar, foi acometido de melancolia. Um dia viram-no deixar a casa taciturno e pálido, e nunca mais a ela voltou. [...] D. Luís [teve] um ataque apoplético [...] e quando esperavam que sua saúde ia restabelecer-se foi atacado de alienação, [...] e depois de muito trabalho o encontraram morto, inteiramente desfigurado, com corpo cheio de dentadas de animais. (CASTRO, 2000, p. 123-124).

A punição dos vilões pode ser entendida, a nosso ver, como uma forma de a autora fazer justiça aos sujeitos subalternos, no caso os índios, representados por Leonardo e a Efigênia, e o feminino, representado por Narcisa, sofreram todos os desmandos possíveis, e também reprovar, em um tom de lição moral, a conduta dos irmãos da protagonista, mantenedores dos preconceitos raciais, sociais e de classe. Nesse gesto punitivo aplicado aos vilões, percebemos a adesão da voz narrativa ao casal apaixonado que permanece junto mesmo que em outro plano. À morte do casal protagonista, podemos aplicar as seguintes palavras referentes a outro casal, Tristão e Isolda, que, impossibilitados de viverem o amor que os consumia, encontraram na morte o grande lenitivo:

Transportados, entusiasmados, endeusados pela paixão, drogados de si e do outro, o que eles amam é o próprio ato de amar, o amor em si, e tudo o que se opõe a isso

o exalta ao infinito (no instante do obstáculo absoluto que é a morte). Os amantes, sem o saber, sem o querer, não desejaram outra coisa senão a transfiguração da morte como vingança contra a paixão despertada pelo filtro involuntário (a morte prolonga a paixão, eterniza a paixão, supera o limite que a mata, põe fim ao fim). (GANDILAC, 1990, p. 200).

Dialogando com certa tradição segundo a qual o amor no Ocidente vive da impossibilidade de realização, Ana Luísa de Azevedo Castro, ainda em consonância com os códigos de tal tradição, vale-se do recurso à morte dos protagonistas como uma forma de enaltecer da paixão em detrimento de determinada ordem social na qual as relações conjugais eram consideradas transações comerciais dentro das quais as mulheres apareciam como mero instrumento de comercialização. Falando do índio a partir da perspectiva romântica do indianismo, já que o romance pode ser considerado indianista pelo tema e pelo enfoque das personagens na temática indígena.

Essa visão pode ser confirmada pelo fato de que, com exceção de D. Narcisa, todos os demais portugueses do romance são tidos como tiranos, ambiciosos e opressores, e sempre são retratados com aspectos de maldade e absolutismo, reforçando a imagem que a escritora desejava passar sobre a colonização e a situação dos índios. Enquanto no romance de Alencar, *O Guarani* (1975) é relatado à amizade entre o nobre fidalgo português e Peri, um nativo. Porém, cabe ressaltar também, que na família de D. Antônio de Mariz somente ele e sua filha Cecília, que no início tinha certa repugnância pelo indígena, nutriam alguma simpatia pelo índio Peri. Os cavalheiros que serviam o fidalgo e os demais membros da família odiavam o silvícola, principalmente D. Lauriana, sua mulher, que fazia de tudo para tirar Peri da sua fazenda, chamava-o de “bugre endemoninhado”, “cão tinhoso” (ALENCAR, 1975, p. 49), e tantos outros adjetivos desse tipo, pois ela não suportava e criticava o marido e a filha por confiarem em Peri.

Além disso, em sua obra Ana Luísa de Azevedo Castro aborda outro aspecto da sociedade que marcou durante muito tempo a configuração das relações amorosas ocidentais: o casamento como jogo entre homens e, portanto, determinado por interesses financeiros e políticos, ocasião de enriquecer e anexar terras dadas ou previstas em herança, jogo esse dentro do qual se fomenta o repúdio à mulher, principalmente às aquelas que não queriam seguir as regras e regras de tal jogo. A romancista é enfática também ao criticar, em toda a sua obra, a condição de marginalidade e exclusão do indígena e da mulher, mesmo esta sendo branca e da classe rica.

Se a linguagem tem uma profunda relação com o sujeito que a produz, no caso da escrita produzida por mulheres, “quando [estas articulam] um discurso, este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (XAVIER, 1991, p. 13, acréscimo nosso), o discurso da mulher escritora leva em conta sua vivência, sua maneira de ver o mundo a partir de um lugar, secularmente, à margem de onde as mulheres procuram falar contra submissão do sexo feminino à ordem social vigente, advogando contra a exclusão e o confinamento, conforme notamos no discurso da narrativa escrita por Ana Luísa de Azevedo Castro, uma das várias escritoras que passaram a passos largos em nossa historiografia literária oficial.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. **O guarani**. 14. ed. São Paulo: Editora Ática, 1975.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. 4. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- CASTRO, Sílvio. **A Carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- GANDILAC, Maurice. O amor na Idade Média. In: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras; Funarte, 1990.
- GRAÇA, Antônio Paulo. **Uma poética do genocídio**. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1998.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma precursora: Ana Luísa de Azevedo Castro. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. 4. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Romair Alves de. **A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida:** A viúva Simões. João Pessoa, 2008. 179 pp. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade Federal da Paraíba.

QUEIROZ, Maria José de. **Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas.** Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1962.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michel e NEIS, Ignácio Antonio. **As armas do texto:** a literatura e a resistência da literatura. Porto alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.

SODRÉ, Nélson Werneck. **História da literatura brasileira.** 7. ed. atual. São Paulo: DIFEL, 1982, p. 189-294.

TELLES, Norma. Escritoras, escrita e escritura. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2002.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras:** itinerários no pensamento Social e na Literatura. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2000.

XAVIER, Elôdia Carvalho de Formiga. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: _____. **Tudo no feminino:** a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991. p. 11-16.

O MANIFESTO DAS OPRIMIDAS EM “BORDADOS”, DE MARJANE SATRAPI

Eliza de Souza Silva Araújo (PPGL/UFPB)

Débora Gil Pantaleão (PPGL/UFPB)

Liane Schneider - Orientadora(PPGL/UFPB)

Introdução

O gênero quadrinhos tem ganhado muito espaço e visibilidade no meio literário. Num movimento que sai das páginas de jornal com tirinhas cômicas aos livros que contam com mais interações, personagens e enredos complexos, Satrapi se destaca enquanto mulher ilustradora e escritora do gênero *graphic novel* (novela gráfica)¹, tendo como sua marca o discurso das mulheres iranianas.

Bill Watterson, criador dos quadrinhos Calvin e Haroldo, no ensaio *The comics in transition* (1995), comenta que quadrinhos atualmente são estudados na academia e interpretados como comentários sócio-históricos. Através do humor e da ironia, as interações dos personagens, desafiam nossas noções sociais, filosóficas e políticas de mundo.

Em seu livro *Bordados*, Satrapi apresenta críticas sócio-históricas através da conversa de mulheres que compartilham um chá e falam da vida umas das outras. A situação é tão comum e corriqueira na vida de mulheres de todo o mundo, que pautas como o machismo, a culpabilidade feminina (também imposta por outras mulheres), tabus como virgindade e infidelidade não soam como problemas da vida moderna; ao invés disso, representam na conversa fatos comuns à vida delas, e em certa instância, não passíveis de mudança.

Pode-se entender, entretanto, que o objetivo dessas personagens diversas e de suas histórias é trazer à luz as questões mencionadas, expondo-se e expondo outras ao ridículo quando se considera as opressões femininas vividas na sociedade iraniana, bem como em outros contextos. Neste sentido, há um desconforto, um tom de reclamação, de desejo de mudança no discurso daquelas mulheres que pode assemelhar-se a um gênero conhecido no feminismo como Manifesto/a. As personagens de *Bordados* (2003) vivem o paradoxo de se manifestarem, mas de apenas sentirem-se livres para o fazerem, entre si. Elas são oprimidas em seus relacionamentos, mas também enxergam as opressões nos relacionamentos alheios; num contexto em que a alienação da opressão não deixa claro se elas entendem o quanto injustiçadas são.

Nesta investigação, pretendemos apresentar um panorama das obras da autora e seu background, destrinchar algumas das histórias presentes em *Bordados* e analisar o gênero Manifesto/a dentro do movimento feminista e como as características desse gênero dialogam com os discursos das mulheres em *Bordados*.

1. O Mundo De Marjane Satrapi

Como consta no site da editora Companhia das Letras², a editora que imprimiu a obra de Satrapi no Brasil, a escritora nasceu no dia 22 de novembro de 1969 em Resht, Irã, e atualmente vive em Paris. Estudou no Liceu francês de Teerã (capital do Irã), onde passou a infância. Quando fez quatorze anos se exiliou na Áustria a pedido dos pais, embora, mais tarde, tenha voltado ao Irã para estudar belas-artes. Filha de Taji Satrapi e Ebi Satrapi, atua como novelista gráfica, ilustradora, escritora infanto-juvenil, roteirista e diretora de cinema. Marjane Satrapi foi a primeira iraniana a escrever arte sequencial³. Dentre suas obras mais conhecidas estão as novelas gráficas *Persépolis*, que foi dividida em quatro partes (2000), (2001), (2002) e (2003), e só depois lançada em versão completa, além das obras *Bordados* (2003), e *Frango com ameixas* (2004).

¹ Neste trabalho, optamos por usar o termo “novela gráfica” ao invés de romance gráfico (tradução literal do inglês), uma vez que o primeiro tem sido usado em estudos sobre esse gênero literário desenvolvidos na academia brasileira.

² <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=02065>

³ Também conhecido como “Banda desenhada” e “Narrativa figurativa”, criar arte sequencial designa conjugar imagens e textos para narrar histórias de diversos estilos e gêneros. O termo “Arte sequencial” foi criado pelo renomado desenhista Will Eisner.

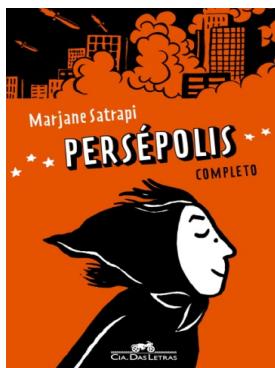


Figura 1. Capa da versão em brasileira.

Fonte:
<http://www.nemumpoocoepico.com/2012/03/persepolis-de-marjane-satrapi.html>

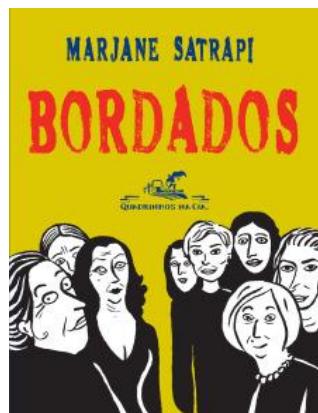


Figura 2. Capa da versão em brasileira.

Fonte:
<http://ladyscomics.com.br/tricofofocas-e-costumes-%E2%80%93-um-cha-com-bordados-de-marjane-satrapi>

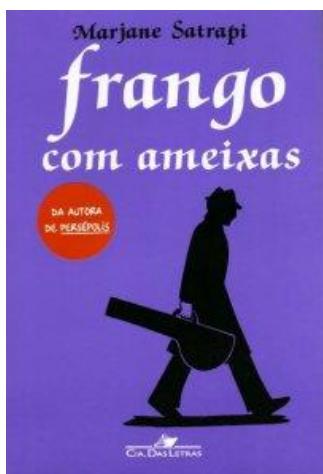


Figura 3. Capa da versão em brasileira.

Fonte:
<http://hadassahsorvillo.blogspot.com.br/2013/09/10-filmes-inspirados-em-filmes.htmlbordados-de-marjane-satrapi>

Figura 4. Marjane Satrapi.

Fonte:
<http://umaleitoraassidua.blogspot.com.br/>



Figura 5. Marjane Satrapi sendo abordada por fazer referência ao Ocidente, em Persépolis.

Fonte:
<https://thedissolve.com/features/interview/921-marjane-satrapi-on-making-the-voices-with-a-movie/>

As três obras da autora possuem características autobiográficas. *Persépolis* nos apresenta um retrato da infância e da vida adulta de Marjane Satrapi, durante e após a revolução islâmica. *Bordados* nos leva a nos reunirmos em torno de um Samovar⁴ e a ouvirmos suas histórias, como se participássemos da conversa junto dessas mulheres iranianas a respeito de suas realidades. Por fim, *Frango com ameixas*, nos mostra um recorte bastante poético sobre a vida de Nasser Ali, tio de Marjane Satrapi, tocador de tar (instrumento de cordas persa).

Ressaltamos que em nenhuma instância pretendemos diminuir ou elevar as obras de Satrapi ao afirmarmos que possuem características autobiográficas, pois como afirmou Umberto Eco sobre as relações entre ficção e o mundo real, em *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção* (1932), "temos que admitir que, para nos impressionar (...) ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real", o que significa que "os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais

⁴ Bule iraniano, de origem russa, que serve para aquecer água e servir chá.

aceitáveis numa obra" (2012, p. 89). Além disso, para ECO (2012), os leitores precisam compreender uma gama de coisas a respeito do mundo real para presumi-lo como pano de fundo correto do mundo ficcional.

A educação de Marjane Satrapi foi de uma combinação da cultura persa com os valores ocidentais, principalmente de esquerda. Compreendemos, ao ler *Persépolis*, que seus pais, Taji Satrapi e Ebi Satrapi como mencionado anteriormente, eram intelectuais, ativistas, com ideias de esquerda, que sempre a influenciaram a pensar por si mesma, a gostar livros, a amar a liberdade, o que influenciou suas noções de justiça, que também estão presente em suas obras.

Durante sua infância, Satrapi presenciou a repressão proveniente do regime do aiatolá Khomeini no Irã em 1979, que proibiu meninos e meninas de dividirem a mesma sala, obrigou a utilização do véu por crianças e mulheres, causou torturas, punições, assassinatos, censuras, inclusive a morte de familiares e amigos dos Satrapi. Foi então que seus pais a mandaram para Áustria. Quando voltou para estudar belas-artes no Irã, Marjane Satrapi não se acostumava mais com o clima de repressão, o que fez com que voltasse para Europa.

2. Bordados

Enquanto *Pérsepólis* explora o contexto iraniano de uma forma mais política e ativa, contra regimes e censuras, temos em *Bordados* elementos do gênero Manifesto/a, que não deixa de ser político, obviamente, mas que desnudam diante dos nossos olhos a realidade de uma repressão ainda muito silenciada perante seus opressores naquele contexto, a saber, a repressão feminina.

Bordados foi lançado pela primeira vez em Francês pela editora L'Association no ano de 2003. Teve uma versão inglesa em 2005 pela Pantheon, sendo traduzida para o português em 2010 pela Quadrinhos na Cia, que já conta com uma reimpressão em 2013. O quadrinho trata de uma reunião entre mulheres iranianas, que continuam na sala após o almoço, enquanto os homens saem para a sesta.

Dentre os temas discutidos por essas mulheres estão virgindade, relação sexual, casamento, divórcio, traição, aparência física, e o aspecto que dá nome ao título, o "full embroidery" (bordado completo), que é o nome que se dá à reconstrução do hímen para que a mulher se torne novamente virgem (SATRAPI, 2013). São quase todos temas relacionados a suas vivências com a família patriarcal e com os homens.

A exemplo da virgindade, temos a história de Nahid, que precisava casar-se com um homem, mas amava outro. Ela perde a virgindade dezenove dias antes do casamento com o homem que amava, Gholii. Nahid pede uma solução a avó, que sugere que no ato sexual ela deve usar uma agulha para se picar e provocar algumas gotas de sangue, simulando a perda de sua virgindade. Desse modo, seu marido ficaria orgulhoso de sua virilidade. Na ocasião, a mulher nervosa fura o homem ao invés de furar-se. Ao ouvir a história, uma das mulheres sente pena do homem, com o testículo perfurado.

As histórias dessas mulheres estão sempre ligadas e assim vão construindo uma espécie de colcha de retalhos. Quando Nahid conclui, uma nova mulher inicia uma nova história. Lamenta que pelo menos Nahid já tinha tocado um testículo, que no seu caso, por mais que tivesse quatro filhos, nunca havia nem visto nem tocado nenhum órgão masculino, pois seu marido entrava no quarto, apagava a luz e simplesmente "Bam! Bam! Bam!", estava grávida (SATRAPI, 2013).

Quanto ao casamento, a avó que casara três vezes, afirma que é preciso escolher o marido com o cérebro e não com o coração. Algumas mulheres discordam, outras não. Há também a questão do casamento precoce. Parvine relata que casou-se aos treze com um general de cinquenta e seis anos, contra sua vontade. Para o casamento, fizeram suas sobrancelhas, cortaram seu cabelo, compraram-lhe um vestido e um colar de pérolas. Quando estava pronta, se sentia uma "putinha" (SATRAPI, 2013). Na noite de núpcias, o marido aproximou-se e ela pediu para ir ao banheiro. Fugiu pela janela em direção a casa de sua tia. A tia a aceitou, pois tinha ideias mais "modernas", era viúva e cuidava de si. Quando o marido completou setenta e três anos morreu, ela ficou com parte da fortuna, foi à Europa, onde se tornou artista (pintora) e conheceu o amor verdadeiro.

Já a personagem Shideh casou-se com o primeiro cara que apareceu para se livrar de sua família. Depois de dois anos casados, percebeu que eles não tinham nada em comum. Após algumas complicações, conseguiu o divórcio. Conheceu um novo homem, Kourosh, o qual Shideh afirma ser um "filet mignon" comparado com o ex-marido que parecia uma salsicha velha (SATRAPI, 2013). Com o novo homem havia o preconceito da sociedade com a mulher divorciada. A mãe de Kourosh chega a ameaçar suicidar-se de diversas formas se o filho casasse com ela. Shideh procura uma mulher que faz magia branca. A mulher indica que Shideh faça um ritual de colocar uma chave

dentro da vagina e depois colocá-la no chá e entregar para Kourosh beber, mas Shideh não consegue fazê-lo beber.

Ainda uma outra mulher conta que o marido não a traia, mas olhava para diversas mulheres na rua de forma patética. A mulher achou que o homem teria a crise da menopausa e que a trairia com mulheres mais jovens, então decide fazer algumas plásticas: diminuir a bunda, aumentar os seios, colocar botox. E diz que, claro, o idiota do marido não sabia que ao beijar seus seios, estava a beijar sua bunda (SATRAPI, 2013).

Em suma, essas são apenas algumas das diversas histórias contadas por essas mulheres em *Bordados*, que apresentam um panorama geral de reivindicações da condição feminina na sociedade iraniana, a qual sabemos, que em muitos aspectos, abrange também a nossa sociedade brasileira.

3. O Gênero Manifesto

O Manifesto (também conhecido por Manifesta) é um gênero bastante explorado dentro do movimento feminista, especialmente a partir da segunda onda do feminismo nos Estados Unidos, quando ele ganha espaço junto a outros movimentos sociais e se caracteriza bastante pela criação de novas teorias, reivindicação de novas medidas e protestos frente às opressões sofridas pelas mulheres. Há dois marcos importantes que situam essa fase: o pós Segunda Guerra Mundial e o boom dos movimentos sociais progressistas a partir dos anos 60. Nancy Fraser, em seu “Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação”, caracteriza esse momento histórico:

A história da segunda onda do feminismo apresenta uma nova trajetória impressionante. Fomentada pelo radicalismo da Nova Esquerda (New Left), essa onda do feminismo começou como um dos novos movimentos sociais que desafiaram as estruturas normatizadoras da social-democracia pós-Segunda Guerra (FRASER, 2007, p. 293).

Podemos destacar, nesse contexto, a influência de outros movimentos radicais sobre o feminismo e observar o caráter revolucionário e desafiador que ele assume nessa fase. Tudo isso reforça a necessidade e a popularização do Manifesto/a enquanto forma de comunicar, expressar insatisfações e reivindicar direitos. Fraser também aponta nesse mesmo texto que o feminismo vem sendo reinventado com base em inúmeras mudanças políticas, sociais e transnacionais ao longo da história. “Feministas (...) estão destramente explorando, novas oportunidades políticas nos espaços políticos transnacionais no nosso mundo que se globaliza” (FRASER, 2007, p. 293). A segunda onda do feminismo também precisa ser compreendida então, enquanto um momento de se repensar o próprio movimento e a necessidade de trazer para a realidade teórico-crítica narrativas de inclusão, problematização das atuais demandas, reflexão.

Outro ponto que devemos observar a respeito do gênero Manifesto/a é a importância da oralidade. Trata-se de um gênero escrito, passível de publicação, mas que ganha uma abrangência importante através da oralidade. Isso se dá porque atinge aos ouvintes na ocasião em que é lido/proferido; mas principalmente pelo caráter revolucionário da fala. bell hooks, em seu *Talking Back*, nos chama atenção para o falar enquanto ato político.

Surely, the absence of a humane critical response has tremendous impact on the writer from any oppressed, colonized group who endeavors to speak. For us, true speaking is not solely an expression of creative power; it is an act of resistance, a political gesture that challenges politics of domination that would render us nameless and voiceless. (hooks, 1989, p. 8)⁵

Apesar de hooks tratar da fala do ponto de vista de uma feminista lésbica negra num contexto norte americano influenciado pela segunda onda do feminismo, sua fala é especialmente universal. Quando ela trata da posição de grupo oprimido e colonizado, podemos pensar nas mulheres historicamente, que foram por muito tempo silenciadas em posições de liderança ou mesmo impedidas de se posicionar intelectualmente na sociedade. Mulheres tem sido uma espécie de grupo colonizado e educado segundo a noção de uma sociedade patriarcal; e vemos marcas

⁵ “Certamente, a ausência de resposta crítica humana tem um tremendo impacto no escritor de qualquer grupo oprimido ou colonizado que deseja falar. Para nós, a verdadeira fala, não é somente um expressão de poder criativo; é um ato de resistência, um gesto político que desafia as políticas de dominação que nos deixariam sem nome se sem voz” (hooks, 1989, p. 8, tradução nossa).

dessa cultura até os dias de hoje. Apesar da dominação cultural atravessar muitas gerações, hooks aponta que não podemos pensá-la de maneira unilateral considerando apenas o homem como inimigo e propagador dessas noções, pois “To understand domination, we must understand our capacity as women and men to be either dominated or dominating is a point of connection, of commonality” (hooks, 1989, p. 20)⁶.

Vale repetir e reforçar que falar, para hooks, é um ato de resistência, uma forma de questionar as relações sociais como elas estão postas e ao mesmo tempo, negar a expectativa cultural de que as mulheres permanecessem sem nomes e vozes.

3.1 Elementos Presentes No Gênero Manifesto/A

Quando lemos Manifestos/as de diversas épocas e diferentes contextos, podemos observar que apesar de muitas vezes as demandas serem distintas, há elementos que se repetem dentro do gênero. Apontaremos alguns elementos característicos encontrados em Manifestos/as norte-americanos; uma vez que nos deparamos com uma dificuldade de encontrar textos brasileiros desse gênero registrados em escrita, embora seja provável que eles também constituam parte importante da história do feminismo no nosso país.

3.1.1 Raiva

A raiva é bastante característica nos Manifestos/as. Eles partem de um contexto em que não se quer mais aceitar uma situação que está posta e da qual as mulheres estão fartas. Alguns exemplos de raiva estão expressos nesses trechos:

We are exploited as sex objects, breeders, domestic servants, and cheap labor. We are considered inferior beings, whose only purpose is to enhance men's lives. Our humanity is denied. (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 220)⁷

Bitches refuse to serve, honor or obey anyone. They demand to be fully functioning human beings, not just shadows. (The BITCH Manifesto, 1968, p. 215)⁸

3.1.2 Opressões são expostas

Nesse gênero, as formas de opressão são mencionadas, muitas vezes enumeradas como forma de chamar a atenção para elas.

Women are an oppressed class. Our oppression is total, affecting every facet of our lives (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 220)⁹.

Male supremacy is the oldest, most basic form of domination (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 221)¹⁰.

3.1.3 É potencializado pela fala

É através da fala (mesmo que na instância escrita, como bell hooks também a comprehende), que se reivindica mudanças e se pontua que aspectos da vida das mulheres precisa mudar, seja por concessão de direitos, ou por obtenção de mais respeito.

⁶ Para entender a dominação, nos devemos entender que a nossa capacidade como homens e mulheres de ser tanto dominados como dominadores é um ponto de conexão, partilhado (hooks, 1989, p. 20, tradução nossa).

⁷ “Nós somos exploradas como objetos sexuais, reproduutoras, servidoras domésticas e mão de obra barata. Nós somos consideradas seres inferiores, cujo único propósito é melhorar a vida dos homens. Nossa humanidade é negada” (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 220, tradução nossa).

⁸ “Bitches se negam a servir, honrar ou obedecer qualquer pessoa. Elas exigem serem consideradas seres humanos completos, não apenas sombras” (The BITCH Manifesto, 1968, p. 215, tradução nossa).

⁹ “As mulheres são uma classe oprimida. Nossa opressão é total, e afeta todas as facetas de nossas vidas” (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 220, tradução nossa).

¹⁰ “A supremacia masculina é a mais antiga, mais básica forma de dominação” (REDSTOCKINGS MANIFESTO, 1969, p. 221, tradução nossa).

The mere existence of Bitches negates the idea that a woman's reality must come thru her relationship to a man and defies the belief that women are perpetual children who must always be under the guidance of another (The BITCH Manifesto, 1968, p. 215)¹¹.

4. O Manifesto das Oprimidas

Retomando alguns trechos anteriormente descritos no item 3, podemos citar a história de Nahid como exemplo de uma *opressão exposta*; característica esta, comum aos Manifestos/as. A perda da virgindade, no caso da personagem, a priva não só de estar apta ao casamento, mas também ameaça a sua honra perante a sociedade. Se o homem percebesse que sua esposa não era virgem, poderia vir à público reclamar da situação e expôr a intimidade da mulher; quando com os homens, isso se configura de forma diferente, não havendo cobrança deste tipo sobre a sua castidade no casamento.

Hodgart Matthew, em seu capítulo “The topics of satire: women”, parte da obra *Satire: origins and principles* (2010), nos mostra como a docilização da mulher é histórica e como historicamente a sua castidade se tornou uma expectativa social reforçada fortemente pela figura da virgem Maria. Essa docilização da mulher favoreceu sátiras criadas sobre ela, por escritores homens que ridicularizavam suas condições. Enquanto o homem é livre para viver suas aventuras sexuais sem ser rechaçado moralmente, as mulheres tem sido historicamente criticadas por subverterem quaisquer dessas expectativas morais. Hodgart coloca que “(...) women are among the ruled, or as sociologists say, they form an underprivileged subculture in nearly all societies” (HODGART, 2010, p. 79) ¹². Essa posição subalterna reforçada através do humor em Satrapí, toma um outro tom e ponto de vista; o da mulher, que recebe voz a denuncia essa opressão que é a expectativa social da castidade feminina.

Em *Bordados*, a mulher que se mostra insatisfeita por nunca ter visto um órgão masculino apesar de ser casada e ter filhos, expressa sua raiva, quando se dá conta de que um desejo simples dela jamais foi considerado pelo marido. Ela mostra o quanto brutais eram suas interações sexuais com o movimento brusco do braço e o som “Bam! Bam! Bam!”, que era o que acontecia no escuro e a deixava grávida. A raiva é um dos elementos que apresentamos como presente e expressivo nos Manifestos. No contexto dessa história, vale lembrar do quanto as mulheres não são, até nos dias de hoje, compreendidas enquanto seres sexuais. Essa parte do que compõe o nosso todo é desconsiderada, inclusive dentro dos relacionamentos, como é o caso da personagem. Audre Lorde, em seu “Uses of the Erotic” (2007), coloca que:

In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power within our lives (LORDE, 2007, p. 53)¹³.

Lorde comprehende que o erótico é um recurso de empoderamento da mulher e o fato de que as mulheres são infantilizadas, docilizadas, e tratadas como seres que não devem expressar sua sexualidade é uma das ferramentas do sistema opressivo que mantém o patriarcado e suas estruturas de dominação. Através da raiva podemos também questionar esse sistema e buscar transformá-lo. A transformação, essa que começa na nossa autopercepção como seres também eróticos, é também capaz de ressignificar a nossa cultura, e assim, promover relações de gênero mais justas.

O último elemento que apontamos como presente frequentemente nos Manifestos foi a dimensão da fala e como ela potencializa as nossas ações e reivindicações. Quando a personagem Marji nos apresenta o contexto em que as conversas entre as mulheres aconteciam, ela diz “O chá que a gente preparava nesses momentos tinha uma função completamente diferente. Todo mundo se reunia em torno dessa bebida para se entregar à nossa atividade predileta: A CONVERSA. Mas essa conversa também tinha um significado muito prório: - Falar dos outros pelas costas é ventilar o

¹¹ “A mera existência das Bitches nega a ideia de que a realidade de uma mulher deve vir de um relacionamento com um homem e desafia a crença de que mulheres são crianças que permanentemente precisam ser guiadas por outrem” (The BITCH Manifesto, 1968, p. 215, tradução nossa).

¹² “(...) as mulheres estão entre os governados, ou como dizem os sociólogos, elas formam uma subcultura desfavorecida em quase todas as sociedades” (HODGART, 2010, p. 79, tradução nossa)

¹³ A fim de perpetuar-se, cada opressão deve danificar ou distorcer essas várias fontes de poder dentro da cultura dos oprimidos que podem fornecer energia para a mudança. Para as mulheres, isso tem significado uma supressão do erótico como fonte de poder dentro de nossas vidas (LORDE, 2007, p. 53, tradução nossa).

coração..." (SATRAPI, 2013). Podemos colocar alguns questionamentos observando esse trecho narrativo e essa fala: Por quê em torno dessa bebida? Por que só entre mulheres? Por que falar das outras? Por que falar, afinal?

bell hooks tem diversas respostas para esses questionamentos e as apresenta em seu *Talking Back*:

The public reality and institutional structures of domination make the private space for oppression and exploitation concrete-real. That's why I think it crucial to talk about the points where the public and the private meet, to connect the two (hooks, 1989, p. 2).¹⁴

Quando olhamos para as mulheres de *Bordados*, o que elas estão fazendo, senão transformando o seu espaço privado, onde se configura um lugar para opressão, num lugar onde se liberta de suas amarras sociais, sua raiva, suas humilhações? O samovar, como posto ao fim do livro, é uma ocasião em que não se admite a presença dos homens. É uma ocasião, um evento, um encontro, para falar e "ventilar o coração". São corações sufocados, cansados do silenciamento que vivem no dia a dia, ansiosos por se reunir e partilhar histórias, risos, aprendizados e sonhos de uma realidade melhor, onde se possa manifestar as verdades do coração também no âmbito público, sem medo de silenciamento, violência ou qualquer forma de repressão. No samovar, não há o que se pode dizer e o que não se pode dizer. São mulheres livres, humanas, dispostas a rir dos seus erros e celebrar seus acertos e sair daquela experiência valorizadas, ouvidas e transformadas.

Conclusão

Se ao falar do tempo em uma obra ficcional e de suas três formas, Umberto Eco, em *Seis Passos Pelos Bosques da Ficção* (2012), menciona que são esses o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo de leitura¹⁵; em *Bordados*, parecemos ter a sensação e a necessidade da existência de uma quarta forma de tempo: o de refletir e decifrar (pós-leitura) esse vigoroso manifesto. Eco (2012) ainda afirma que espera-se dos autores que não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história, como também que intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos desse mundo real que eles talvez desconheçam. Ao que parece, é exatamente esse aspecto que a obra de Marjane Satrapi alcança de forma eficaz, talvez um de seus objetivos, expondo o contexto iraniano e nos dando acesso a realidade da condição feminina no Irã. Se ao falar dos outros (pelos costas ou não) estamos ventilando nossos corações, ao refletir sobre uma realidade que imaginamos ser tão diferente da nossa, acabamos percebendo pontos que se cruzam, levando-nos a refletir sobre nosso próprio contexto brasileiro; o que é no mínimo enriquecedor.

O tempo todo estamos narrando histórias. O tempo todo estampamos expressões, críticas ao sistema, raiva e as seguimos narrando. A sensação de terminar a leitura de *Bordados* e de voltar a ela para esta análise, é senão essa: são histórias que não acabam mais. São horas que poderiam ser estendidas em torno do chá contando nossos absurdos, denunciando as injustiças que vivemos, reivindicando direitos que merecemos. Um bom bordado é feito com cuidado, tempo e despreocupação; as mesmas coisas que se requer de quem quer ventilar o coração, e é nessa certeza que ficamos esperando pelo próximo ponto. Desejando a união que a conversa nos proporciona, a autoconfiança que as confissões nos dão, e o desejo de mudar realidades que a raiva nos acende. Ainda há muito o que se consertar nessa sociedade onde os sistemas de opressão se encontram ativos e completamente funcionais. É necessária a disposição de que Fraser fala, de repensar o movimento, refletir a respeito dele, ouvir e se fazer ouvido, fazer dos nossos bordados o nosso combustível para ir em frente reivindicando mudanças.

Uma das maiores lições que *Bordados* pode nos trazer é a noção de que o feminismo de nossos dias precisa abraçar suas tendências transnacionais – as quais Fraser diz serem uma vantagem atual, em relação a segunda onda do feminismo, onde não havia muitas trocas entre mulheres de diferentes países e culturas diversas. É preciso conhecer a realidade de outras

¹⁴ "A realidade do espaço público e as estruturas institucionais de dominação fazem da esfera privada um lugar de opressão e exploração concreto-real. É por isso que acredito ser crucial falar sobre o ponto onde o público e o privado se encontram, para fazermos uma conexão entre essas duas esferas" (hooks, 1989, p. 2, tradução nossa).

¹⁵ "O tempo da história faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que "mil anos se passam", o tempo da história são mil anos. Mas, no nível da expressão lingüística, ou no nível do discurso ficcional, o tempo de escrever (e ler) a frase é muito curto. É por isso que um tempo do discurso rápido pode exprimir um tempo de história bastante longo. Naturalmente, o contrário também pode acontecer" (ECO, 2012, p. 60).

mulheres, buscar aprender sobre elas, buscar lê-las, produzir teoria que tenha intuito de propor soluções práticas no nosso terreno, no terreno alheio e na nossa compreensão de espaços diversos.

Uma outra responsabilidade que devemos assumir em nossos dias e a partir dessa análise é usar a voz que temos. Usar nossa voz e manifestar nossas opressões é honrar as lutas anteriores que fizeram do feminismo um movimento transformador de realidades. Mulheres existem para adicionar à dinâmica do mundo também pelo uso do discurso. Usemos a voz politicamente como bell hooks propõe. Nos façamos ouvidas por outros grupos, queiramos nós mesmas, sair da zona de conforto do silêncio para a zona ativa da fala, onde se vislumbra transformação.

REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.
- FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis. 2007.
- FREEMAN, Joreen. The BITCH Manifesto. In: *Feminist theory: a reader*. Edited by Wendy K. Kolmar and Frances Bartkowiski. New York: McGraw-Hill. 2005.
- HODGART, Matthew. *Satire: origins and principles*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2010.
- hooks, bell. *Talking back*. Toronto: Between the Lines. 1989.
- LORDE, Audre. *Sister outsider*. New York: Ten Speed Press. 2007.
- REDSTOCKINGS. Redstockings Manifesto. In: *Feminist theory: a reader*. Edited by Wendy K. Kolmar and Frances Bartkowiski. New York: McGraw-Hill. 2005.
- SATRAPI, Marjane. *Bordados*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- WATTERSON, Bill. The comics in transition. In: *The Calvin and Hobbes: Tenth anniversary book*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing. 1995.

IMAGENS E DISCURSOS DE GÊNERO: UMA ABORDAGEM SOCIOSSEMIÓTICA DA ESCRITA FEMININA

Emannuelle Carneiro da Silva¹
(PPGL-UFPB)

Introdução

Este estudo tem por objetivo analisar, à luz da Semiótica Greimasiana, a narrativa intitulada: *Estória de passarinho*, escrita por uma cordelista, D. Cícera, que se inscreve na cartografia da Literatura Popular através da “exposição” de suas experiências de vida. Sabemos que, no âmbito da criação literária popular, a mulher vem conquistando cada vez mais espaço e público. Nas últimas décadas, sua identidade e autonomia expressam o desejo de liberdade, as conquistas angariadas e o engajamento social. Tais posicionamentos revelam novas nuances da subjetividade feminina, bem como explicitam novas forma de compreensão do mundo. Cumpre destacar que D. Cícera é uma autêntica representante desse contexto. Seus textos (re)desenham aspectos culturais que fazem emergir, na perspectiva da cultura, vicissitudes de nossa história. Levando em consideração que é uma mulher quem escreve, malgrado tenha vivido no âmago de uma sociedade machista, consegue distanciar-se e, por vezes, confrontar velhas práticas e paradigmas de veios patriarcais.

Para alcançarmos nosso objetivo, recorremos aos constructos epistemológicos da semiótica greimasiana, especialmente os estudos desenvolvidos por GREIMAS (1975), BATISTA (2008) e RODRIGUES (2012). Examinamos a organização dos percursos de cada sujeito semiótico em busca de seu objeto de valor, buscando identificar as modalidades que os instauram, visto que esse procedimento permite desvelar valores axiológicos que se encontram subentendidos às performances actanciais. Aplicamos, também, com fins de extrair as possíveis significações do texto, o percurso gerativo de sentido, formulado por Greimas, cuja operacionalização permite descrever e explicar o *que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. Este percurso é composto por três estruturas: a fundamental (compreende a semântica profunda do texto), a estrutura narrativa (constrói-se a partir do ponto de vista de um sujeito), e a estrutura discursiva, que busca os temas presentes nos textos, assim como suas figuras que fornecem concretude ao mesmo.

Fundamentação Teórica

Antes de surgir com esta nomenclatura e com as ideias então vigentes, a Semiótica teve seu princípio no Curso de Linguística Geral, nas palavras do linguista Saussure, no ano de 1916, quando o mesmo mencionou que surgiria uma ciência que estudaria a *vida dos signos, no seio da vida social*, e que receberia o nome de *Semiologia*, (1972, p.24).

Desde então vários estudos foram feitos a partir das palavras de Saussure, pesquisas nas mais variadas esferas da comunicação humana, que vão desde a publicidade ao texto, do verbal ao não-verbal, das construções arquitetônicas às músicas e assim por diante. No caso desta pesquisa, nos adentraremos ao estudo semiótico do texto, ligado à Literatura popular.

De acordo com Barros (2011), a Semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o *que diz e como faz para dizer o que diz*, com estas palavras podemos definir de forma sumária qual o objetivo geral da Semiótica, uma vez que se trata de uma ciência da *significação* como resultado das articulações de sentido (Bentes e Mussalim, 2011).

E é esta busca das vias pelas quais se chegou a *significação*, que utilizaremos o método analítico das estruturas semióticas proposto por Greimas (1993), pois as mesmas conseguem abranger o sentido nas entrelínhas do texto, não apenas o que está no nível superficial pois torna-se insuficiente para uma satisfatória análise do mesmo, mas o que está no nível do não-dito e o que ainda podemos extrair da subjetividade, encontrarmos o nível profundo das palavras do sujeito enunciador e quais as possibilidades de entendimento de seu enunciatório.

¹ Doutoranda. Universidade Federal Da Paraíba (UFPB)

E ainda convém ressaltar Barros (2011), quando diz que o texto pode ser encarado mediante duas vias, a saber:*objeto de significação e objeto de comunicação*, de modo que utilizaremos estas duas vias por motivos vários,dentre eles, acreditamos que as mesmas completam-se entre si,possibilitando uma maior busca de significação. tendo em vista a análise em questão.

E esta ideia de texto em conjunto com a busca de significação mais profunda, que a semiótica tem suas estruturas analíticas, as quais fazem parte do percurso gerativo de sentido,a saber: estrutura profunda, estrutura narrativa e estrutura discursivas,as quais vão desde o simples e abstrato para o mais concreto e complexo dentro do campo da significação e tais estruturas serão delineadas dentro do *corpus* coletado.

A propósito das Estruturas

Estruturas Narrativas

Segundo Barros (2012,p.11) o nível das estruturas narrativas corresponde a relação entre o sujeito e o seu objeto de valor,ou seja a sua busca.Tendo como elementos de construção do programa narrativo o adjuvante, que o auxiliará, o oponente que é contrário ao objetivo do sujeito,bem como o destinador, que o instigará nesta busca.Há também a questão da instauração do sujeito no plano narrativo,que será pelas modalizações do querer ou do dever.

Vejamos a organização das estruturas narrativas dentro do *corpus*:

O sujeito semiótico 1 (S1) é figurativizado por D. Cícera, que tem como objeto de valor (OV1) neste cordel, alimentar os pássaros que chegam à sua porta, a instauração do S1 através da modalização do querer-fazer o bem para o próximo.

Ou seja:

S1- Figurativizado por D. Cícera

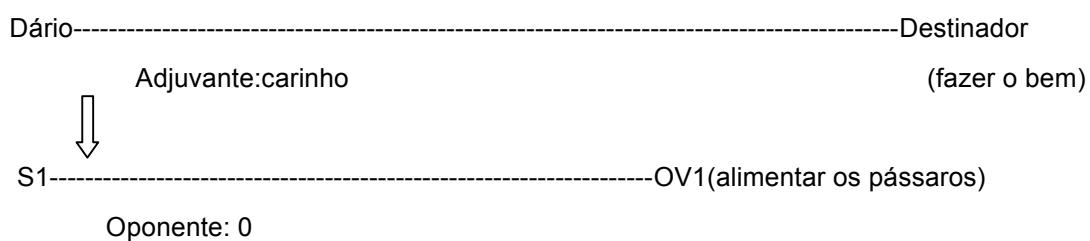
Destinador: fazer o bem

Adjuvante: carinho

Objeto de valor: alimentar os pássaros

Oponente: 0

A propósito do sujeito semiótico 1.

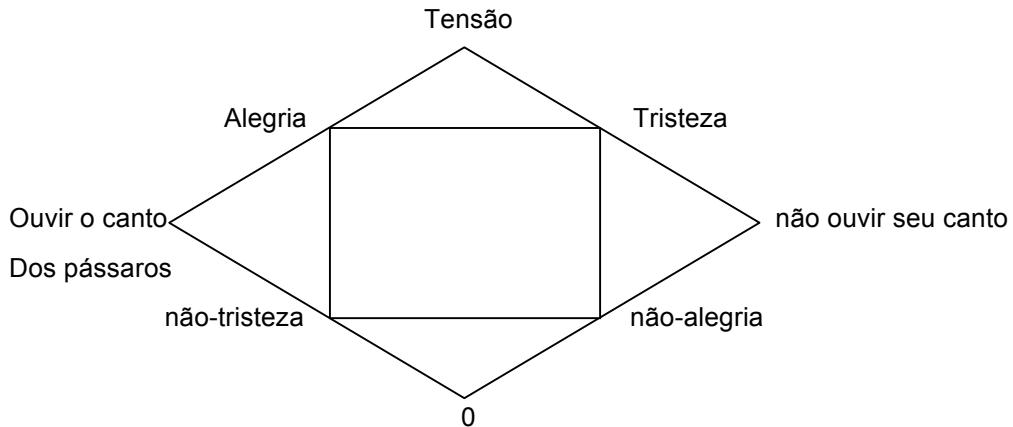


Estrutura Fundamental

Corresponde ao nível mais simples e abstrato, a sua significação se apresenta como uma oposição semântica.

No cordel em questão, podemos observar um conflito existente entre alegria e tristeza, há euforia quando os pássaros vão visitá-la e uma disforia quando tal fato não acontece.

Podemos observar tal conflito no seguinte octógono semiótico :



Estrutura Discursiva:

Este nível é o mais complexo e concreto, sua organização se tornará discursiva graças aos procedimentos de temporalização, espacialização, tematização, actorialização e figurativização, que completam o enriquecimento semântico do texto. Vejamos cada um desses elementos no cordel em questão.

No campo da temporalização, o texto encontra-se no presente, verbos como *vivo, ouço* mostram que as ações ocorrem em seu cotidiano, e o sujeito enunciador encontra-se embreado da enunciação pois ele narra os fatos de dentro da ação.

O espaço descrito no texto é o seu próprio quintal, há sub-espacos como o manguezal, tendo em vista que a mesma mora próximo ao mangue.

Concernente ao tema apresentado no folheto, podemos extrair que o mesmo trata-se do amor que D. Cícera sente pelos pássaros, até a faz esquecer de suas agruras. Vejamos esta passagem:

Assim vivem os pasarinhos
 I eu me sinto feliz
 Quando eles estão cantando
 Eu comeso a dizer
 Canta-canta pasarinho
 Para a tristeza esquecer

Com relação à actorialização, é válido salientar que os atores presentes no cordel são D. Cícera e os próprios pássaros, o cenário é bem delineado de uma verdadeira paz entre eles, há um sentimento de cooperação e reciprocidade entre ambos, a cordelista fornece alimento, e os pássaros lhe dão uma alegria extrema.

Conclusão

Diante do exposto, podemos extrair das informações apresentadas do cordel em questão que a análise Semiótica de linha francesa é bastante viável para a apreensão da significação pois a partir do percurso gerativo de sentido, exposto por Greimas, todas as vias de sentido são apreciadas e descritas através de tal percurso, bem como informações que estão subjacentes ao texto são claramente vistas através da análise semiótica textual.

Ainda verificamos diante da análise os conflitos existentes nas entrelinhas do cordel, como também o sentimento de reciprocidade em que cada ator envolvido distribui o que possui, o amor e a alegria.

Referências Bibliográficas

- AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDRADE, Maria Margarida de. Traços Sócio-semióticos e Culturais de um Texto. In: **Revista brasileira de lingüística**. Vol. 09. São Paulo: Plêiade, 1997.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer – Palavras em ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Trad. de J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1974.
- BALLY, Charles. **Tratado de estilística francesa**. Paris-Genebra: Livraria Geog & Cie, 1951.
- _____. **El lenguaje y la vida**. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: UNESP, 1998
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição ibérica no romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000.
- _____. **Cancioneiro da Paraíba**. João Pessoa: Editora GRAFSET, 1993.
- _____. **O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Linguística. São Paulo: USP, 1999.
- _____. A Significação como Função Semiótica. In: **Revista Graphos**. João Pessoa: Editora Universitária, S/D.
- _____. O procedimento de conceptualização no romance oral *Conde Alarcos*. In: **Resumo da 53ª Reunião Anual da SBPC**. Bahia- Julho/ 2001.

E-mail: emannuellecarneiro@hotmail.com

AULA DE GRAMÁTICA COM FERNANDO PESSOA: CONCORDÂNCIA DE GÊNERO NO LIVRO DO DESASSOSSEGO

Emerson Silvestre (UFPE/IFPE)¹

Gramática da Literatura, Gênero e Alteridade

Primeiramente é preciso esclarecer que esta breve exposição gramatical não tem nada a ver com a gramática que (ainda) se aprende nas escolas e que serão evitadas as classificações do tipo “oração subordinada substantiva reduzida de infinitivo”. Isso porque Fernando Pessoa, no início do século XX, data que marca os primeiros esforços para a elaboração do *Livro do Desassossego*, já fazia o que se intenta hoje em dia: refletir sobre a gramática.

Também não devemos entender essa gramática apenas como as regras que regem uma língua e que determinam quem está dentro ou fora de uma norma padrão. Não, essa gramática ultrapassa a estrutura da língua para alcançar a linguagem (forma conjugada dessa língua que tenta descrever tudo que o olho vê, mas se sabe incapaz de realizar tal intento, e por isso a reinventa). Em outras palavras, a gramática do *Livro do Desassossego* não restringe ou classifica fatos linguísticos em nomenclaturas imemoráveis, mas propõe um alargamento do limite do sensível e nos faz ver que existe muito de acerto na subversão gramatical.

Essa outra forma de olhar para a gramática, o que podemos chamar mesmo de um discurso contra-gramatical, tem na literatura, talvez, sua principal fonte. A literatura opera por meio de uma política própria, portanto, o escritor/poeta é partidário de uma forma peculiar de se fazer política. Se a política impõe diretrizes – assim como a gramática – a literatura sugere, e ao sugerir, desmantela o próprio discurso político.

É bem verdade que em determinado tempo, aliás, mais de uma vez, a literatura também “regrava” os discursos e a poesia foi muitas vezes compreendida como eloquência e bem falar. Mas quando nos propomos a ler Fernando Pessoa, seja a sua prosa em fragmentos do (não)livro do *desassossego*, ou qualquer verso do Pessoa-ele-mesmo ou dos heterônimos, esbarramos na impossibilidade de apreender o mundo tal e qual a política faria. Mas não estamos dizendo que a literatura seja uma instituição apolítica, mas ela respeita sua própria política, aquela que democratiza os modos de dizer as relações do sujeito no mundo.

Sendo assim, o *Livro do Desassossego* é como um desses manuais contra-gramáticos, que respeita a política da literatura da qual falamos e que foi tão bem pensada por Rancière em *Políticas da Escrita* (1995) e em *A partilha do sensível: estética e política* (2009).

Sem um enredo claro, a experiência da ficção de Pessoa nos proporciona retalhos de sensações, fragmentos de discursos. Pessoa, visionário, vivendo à contemporaneidade do Modernismo, já vislumbrara a tendência pós-moderna de se comunicar por fragmentos. Na verdade, a necessidade de Pessoa em “outrar-se” em heterônimos e ao escrever o *Livro do Desassossego* remonta a discussão da pós-modernidade, das identidades e do sujeito fragmentado.

Essa política da literatura que emana dos escritos de Pessoa parece demandar uma gramática própria. Talvez daí surja a necessidade de se refletir sobre o uso tradicional da gramática e isso acontece no fragmento 84 do *Livro*.

Nele, o narrador faz uma reflexão do seu próprio estilo de prosa e parece se aproximar, em pensamento, aos gramáticos contemporâneos e seus esforços de compreender a gramática enquanto um sistema que precisa ser relativizado. Esse é um dos muitos temas antecipados por Pessoa no *Livro*, como mostra o fragmento que segue:

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente – claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso –; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei. (PESSOA, 2006, p. 112).

Nesse trecho, Pessoa deixa transparecer os dois princípios que orientam seu estilo: escrita sensorial e criatividade gramatical. Essa criatividade está diretamente ligada ao que se disse sobre a

¹Mestrando em teoria da literatura pela UFPE. Professor de Linguagens no Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), campus Barreiros.

política da literatura, e a escrita sensorial com a tentativa de transpor para o texto toda a complexidade de uma cosmogonia.

Continuando sua exposição gramatical, o narrador dá um exemplo sobre a concordância de gênero utilizando a figura de uma moça de modos masculinos. Nesse exemplo, Pessoa antecipa um outro tema muito caro às ciências humanas e sociais atualmente: a questão das identidades de gênero.

Ao observar como as pessoas descrevem essa moça de trejeitos masculinos, o narrador escreve:

Um ente humano vulgar dirá dela, “Aquela rapariga parece um rapaz”. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, “Aquela rapariga é um rapaz”. Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, “Aquele rapaz” (PESSOA, 2006, p. 112-113).

Note-se que o narrador faz uma graduação dos tipos de entes humanos a partir da maneira como eles concebem, através da linguagem, a apresentação da moça de modos masculinos, sendo, dessa forma, a maneira mais elementar e, portanto, vulgar a comparação (ela parece um rapaz). Em seguida, a nomeação com valorização adjetiva (ela é um rapaz) e, por fim, a substantivização (ela=ele, ou ela se transforma em ele).

Mais uma vez o *Livro do Desassossego* mostra-se visionário, pois cada uma dessas maneiras de dizer sobre a moça carrega consigo perspectivas acerca da construção de gênero que destoam da ideia biológica e natural com a qual tem se visto essas identidades. Diríamos que o livro lança um olhar queer sobre a moça, pois o queer “[...] em qualquer caso se define contra o ‘normal’ ou normatizador.” (SPARGO, 2006, p. 8).

Ao fazer essa graduação dos modos de dizer, Pessoa traça um breve panorama das concepções da construção de gênero: primeiramente a dicotomia masculino X feminino (por meio da comparação); depois a aproximação ou contaminação dos gêneros (o feminino passa a ser masculino e vice-versa, através da adjetivação); e por fim a anulação das fronteiras socialmente construídas e orientadas pelo sexo biológico dos entes, que distinguem os dois gêneros (a substantivização).

Essas classificações seriam, tempos depois, sistematizadas pelos estudos feministas e queers que circulam nas esferas das ciências sociais hoje em dia. Podemos citar como exemplo a contribuição de Judith Butler que diz que as comparações entre sexo biológico e gênero: “[...] se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (BUTLER, 2008, p. 28).

Butler sugere a construção das identidades de gênero não como o tem feito esse discurso social hegemônico, mas sim como um processo discursivo, isto é, o gênero se forma por meio da linguagem – ou do que a linguagem faz com o corpo – sendo, portanto, um processo sem origem e nem fim, que se constrói por uma sequência de atos. Esses atos proporcionam o que ela chama de performatividade – tomado emprestado um conceito de Austin e da Teoria dos Atos de Fala –, ou seja, o gênero é o que a linguagem permite o corpo fazer:

Nesse sentido, o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] nós afirmaríamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como resultados (BUTLER, 2008, p.48. Grifos da autora).

Note-se, contudo, que para a estudiosa o gênero não pode ser entendido como um substantivo. Ou seja, a última instância da graduação que Pessoa faz ao descrever o modo de observar a moça (a substantivização, como chamamos), ainda não alcança o nível de abstração que Butler sugere, isso porque a graduação ainda não está encerrada. Falta a maneira de dizer do próprio narrador. Finalizando o exemplo que propôs, Pessoa escreve:

Eu direi, “Aquela rapaz”, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de gênero, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito. (PESSOA, 2006, p. 113).

Ao infringir a regra gramatical da concordância de gênero, Pessoa aproxima-se exatamente do que fala Butler: do gênero enquanto uma construção discursiva lido na superfície de um corpo que, performaticamente, desempenha seu papel de ser o que se vê. E se Pessoa vê “uma rapaz”, que seja “aquel a rapaz”. E essa fica sendo, portanto, outra maneira de dizer o que postula a Teoria Queer. Outra forma de desestabilizar as estruturas binárias que envolvem as discussões sobre gênero, sexo e sexualidade.

Essa forma ultrassensível de perceber o outro parece ser possível somente ao reconhecer que a gramática não pode dar conta de todos os processos linguísticos necessários para descrever o que se sente. Talvez por isso o narrador sentencie: “Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente” (PESSOA, 2006, p. 113).

Na observação da moça de trejeitos masculinos, Pessoa cria uma forma diferente de se conceber o outro, e isso se percebe, também, no nível linguístico quando da transgressão gramatical (a (des)concordância de gênero). É essa a capacidade que a literatura possui, a de subverter a ordem estabelecida por alguns discursos.

Ao criar uma nova forma de nomear o que via (aquele rapaz), Pessoa parece evitar a ideia de alteridade enquanto uma necessidade de reduzir o outro a um denominador comum do próprio eu, isto é, a ideia de tolerar o outro para que ele caiba dentro do que o eu pode aceitar. Essa concepção transforma o outro numa projeção do eu e cria a extensão Outro-Mesmo, anulando, portanto, uma pretensa ideia de alteridade.

Emmanuel Lévinas, no decorrer de sua obra e principalmente nos livros *Ética* e *Infinito* e *Totalidade e Infinito*, acredita em uma alteridade metafísica na qual a concepção do outro deve surgir como um dispositivo da ética. Para Lévinas, a ética deve ser entendida não apenas como um conjunto de responsabilidades desempenhadas por um grupo de pessoas para que se assegure igualdades e bem-estar coletivos, mas também, e sobretudo, como responsabilidade pelo outro.

Essa responsabilidade ética é o cerne da filosofia de Lévinas que descarta o verbo tolerar e adota o acolher. Só é possível perceber o outro em sua totalidade quando o acolhemos e, ao fazermos isso, aceitamos toda a diferença que esse outro é sem pretensões de reduzi-lo ao mesmo que sou eu: “Entendo a responsabilidade como responsabilidade por outrem, portanto, como responsabilidade por aquilo que não fui eu quem fiz, ou não me diz respeito” (Lévinas, 1988, p.87).

No *livro do desassossego*, Pessoa incorpora essa filosofia em vários trechos, inclusive no que nos propomos a analisar. Neste, o reconhecimento da moça enquanto um ser diferente não faz com que o narrador a reduza a um objeto passível de incorporação ao seu próprio ser, mas que a perceba como um universo completamente diferente e que precisa ser acolhido em toda a sua diferença e para isso infringe a gramática e cria a expressão “aquele rapaz”.

Esse universo diferente é chamado por Lévinas de Rosto. O Rosto é um portal pelo qual é necessário passar para se alcançar a acolhida do Outro:

[...] analiso a relação inter-humana como se, na proximidade com outrem – para além da imagem que faço de outro homem –, o seu rosto, o expressivo no outro (e todo corpo humano é, neste sentido mais ou menos, rosto), fosse aquilo que me manda servi-lo. (LÉVINAS, 1988, p. 88).

Para dar cabo de tal tarefa, Pessoa utiliza-se de seu instrumento preferido: a linguagem. É através dela que o escritor traz para a superfície do texto o trânsito do portal Eu-Outro. Ao transgredir uma das mais elementares regras da gramática, Pessoa parece perceber que só assim será possível não reduzir a moça a um corpo que não seja estranho ao seu. Só por meio da anulação da regra gramatical é que será possível acolher o Rosto da moça com traços masculinos. Só assim a alteridade poderá ter sido alcançada.

Dessa forma, o *Livro do desassossego* dialoga diretamente com a crítica que Emmanuel Lévinas faz à filosofia ocidental e ao modelo ontológico do Ser (objeto possível de apreensão e para o qual sempre se volta, mesmo ao falar em alteridade). Não que seja um diálogo proposital, mas à semelhança do que vimos com os estudos de gênero e da Teoria Queer, O Livro profetiza, através do discurso literário, questões importantes que muito depois seriam sistematizadas pela filosofia, pelas ciências sociais e os pelos estudos culturais.

Os fragmentos de discursos modernos e quase sempre pós-estruturalistas que constituem o *Livro* chegam a nós por meio de aparato estético. Como se viu, Pessoa não tinha a intenção e nem metodologia científicas para tratar dos temas que foram abordados, mas, enquanto artista tinha o espírito visionário.

O desassossego que habita o livro desde o título desperta no leitor a reflexão profunda sobre coisas aparentemente banais. Na verdade, talvez esse seja o principal legado da arte: tornar o ordinário em extraordinário. Pessoa não esconde essa fórmula e diz em um dos “grandes trechos”:

"As coisas são as matérias para o meu sonho; por isso aplico uma atenção distraidamente sobretudo a certos detalhes do Exterior" (PESSOA, 2006, p. 504).

Observar o exterior como quem enxerga o além-das-coisas é uma dos princípios da política da escrita e é através desse exercício que Pessoa consegue criar, no *Livro*, protocélulas da visão que hoje se tem das categorias de sujeito, gênero e alteridade.

Considerações Finais

Ao afirmar que a ficção é experiência do real, isto é, uma investida da linguagem literária no mundo real com o intuito de apresentá-lo de outra maneira, queremos dizer que, no caso específico de Fernando Pessoa e do *Livro do desassossego*, a apresentação da moça de trejeitos masculinos é feita pela ótica *queer* e pela experimentação da linguagem que ocasionam a desconstrução da ideia binária e biológica dos gêneros.

O *livro do desassossego*, em seu fragmento 84, funciona como um manual contragramático em que Pessoa manifesta suas intenções de desconstruir não apenas fatos linguísticos, mas principalmente conceitos enrijecidos que subjazem à construção das identidades de gênero.

Usando uma graduação de concepções acerca da moça de trejeitos masculinos, o escritor traz à superfície do texto diferentes leituras sobre a construção de seu gênero. Nelas, os comentários são tecidos tendo como referencial o binarismo masculino/feminino e são, portanto, limitados, ora aproximando a moça da ideia de masculinidade, ora a distanciando completamente do feminino.

Só Pessoa é capaz de ir além do binarismo. Ao infringir a regra básica da concordância de gênero, ele alcança uma dimensão *queer* da linguagem que nomeia aquela moça. A expressão "aquela rapaz" é a suma da desconstrução da categoria binária dos gêneros, é a problematização das bases da masculinidade e feminilidade compulsórias.

Ao escrever dessa forma, Pessoa alcança a subjetividade necessária para entender que as identidades de gênero (de acordo com a ótica *queer*) extrapolam as concepções enrijecidas do binarismo. A *performance* da moça de trejeitos masculinos não cabe no que se entende por masculinidade e feminilidade, por isso o escritor cria uma nova maneira de dizer esse gênero.

A concepção de alteridade de Emmanuel Lévinas nos parece muita adequada quando observamos o fragmento, pois para chegar à reflexão que é feita sobre a moça, o escritor precisa entender que ela é um ser completamente diferente. Somente a acolhida consciente da totalidade (o que significa também a impossibilidade de compreender aquele ser diferente por completo) é que faz com que Pessoa alcance o nível de abstração necessário para (des)concordar do gênero da moça.

Dessa maneira, Fernando Pessoa, ao escrever *O livro do desassossego*, prevê discussões que seriam, séculos depois, formalizadas em teorias. A própria estrutura do livro (em fragmentos) já diz muito sobre o momento atual da comunicação apressada, dos aforismos, da fragmentação própria do sujeito moderno. O *livro*, ao lançar protocélulas de temas que seriam tempos depois retomados e ampliados com lentes de ciências, é mais um exemplo de como a literatura pode ser vanguardista.

Referências Bibliográficas

- BUTLER Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e Infinito**. Tradução de Gama Lisboa. Edições 70: Lisboa, 1988.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- SPARGO, Tamsim. **Foucault e a teoria queer**. Tradução de Vladimir Freire. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

REVELATIONS OF DIVINE LOVE: A IMAGEM FEMININA DE DEUS NA OBRA DE JULIANA DE NORWICH

*Fernanda Cardoso Nunes (UECE/FAFIDAM)*¹

Introdução

A obra da mística Juliana de Norwich² constitui o mais antigo escrito de autoria feminina em língua inglesa conhecido. Nascida na cidade de Norfolk, Inglaterra, em aproximadamente 1343 ou 1342³, e falecida provavelmente em 1416, a anacoreta teve suas experiências místicas ainda jovem. Pouco se sabe sobre sua vida. Escrevendo em inglês médio (*Middle English*) e não em latim, como se esperaria de uma religiosa católica do século XIV, Juliana de Norwich, em seu texto *Revelations of Divine Love* (também conhecido por *Shewings*), de 1373, apresenta suas visões da divindade, durante a recuperação de uma séria doença que a teria deixado entre a vida e a morte por “três dias e três noites”.

Revelations possui duas versões popularmente chamadas de Texto Curto (*Short Text*), escrito logo após as visões, e o Texto Longo (*Long Text*), uma ampliação do primeiro, feita depois de muitos anos de reflexão sobre as revelações (JOHN-JULIAN, 2009, p. 170). Os manuscritos da obra, conhecidos atualmente, seriam o *Sloane Manuscript* da British Library (c.1650) e o *Paris Manuscript* da Bibliothèque Nationale (c. 1500), ambos contendo a versão longa; um manuscrito contendo a versão curta também da Bristish Library (século XV); um do St. Joseph's College (1650); o dos Westminster Archdiocesan Archives (séculos XV ou XVI) e a primeira versão impressa, o *Cressy Text*, de 1652.

Este trabalho pretende analisar algumas passagens de suas *Revelations of Divine Love* que apresentam uma visão bastante diferenciada da *Imago Dei* (Imagen de Deus) medieval. Principalmente a partir do capítulo 57 dessa obra, podemos observar um tratamento relacionado à imagem de Jesus Cristo como sendo “nossa Mãe”, ou seja, implodindo os modelos da tradição católica e exigindo uma mudança nas representações simbólicas e no imaginário cristão medieval (FLORES, 2013, p.101). Vale ressaltar, como indica Sarah McNamer (1989, p.21), que ela incorpora e expande aspectos relacionados à devoção medieval de Deus como mãe, devoção essa que teria ganhado certa popularidade a partir do século XII e que incluía, entre seus adeptos, Bernardo de Clairvaux e Anselmo de Cantuária.

Com base em estudiosos como John-Julian (2009), Flores (2013), McNamer (1989), Long (1996), além de Velasco (2009), sobre o fenômeno místico, Lieve Troch (2013), sobre mística feminina na Idade Média, além de Le Goff (2010), buscaremos analisar os aspectos que apontam para a construção da imagem feminina de Deus na obra de Juliana de Norwich.

A linguagem mística

É possível que a experiência mística sempre tenha feito parte da natureza humana. O contato com o sagrado, com a vivência que transcende as meras aparências da vida cotidiana, provoca uma repercussão na linguagem, visto que é através da mesma que os místicos tentam relatar suas visões, êxtases e ensinamentos:

O místico vive a certeza de uma Presença que não só o contagia, mas que dele se apodera com força e vigor, provocando uma palavra que destoa do léxico tradicional. As palavras são atormentadas para poderem dizer o que literalmente

¹ Professora Mestra de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Ceará (UECE-FAFIDAM).

² Sobre seu nome há muitas divergências entre os estudiosos. De acordo com John-Julian (2009, p.21), a possibilidade aceita por muitos de que seu nome seria uma homenagem ao nome do santo da igreja na qual se localizava sua cela (St. Julian's Church), seria uma lenda criada ainda na Idade Média. No entanto, o referido estudioso sugere que, como todos os anacoretas ingleses conhecidos, provavelmente ela teria usado seu próprio nome de batismo antes e depois da clausura, portanto, cai por terra a lenda medieval. E quem seria Juliana de Norwich? John-Julian (2009, p. 21-27), ao realizar várias pesquisas sobre os eremitérios ingleses do século XIV, sugere que ela seria uma viúva aristocrata chamada Julian Erpingham Phelip, que teria se tornado reclusa após as visões que deram origem às *Revelations*.

³ A data de nascimento de Juliana é deduzida por uma referência feita pela mesma em sua obra *Revelations*, cujas visões ali relatadas datam de 1373, na qual ela menciona que estava com a idade de trinta anos e meio. De acordo com John-Julian (2009, p. 37), estas visões se deram aproximadamente ou no dia 8 (*Sloane Manuscript*) ou no dia 13 (*Paris Manuscript*) de maio de 1373, dependendo do manuscrito em que se baseie o estudioso. Portanto, ela teria nascido, provavelmente, ou em 8 ou em 13 de novembro de 1342.

não conseguem. Violenta-se a linguagem para dela desentranhar forças inauditas e criadoras. (TEIXEIRA, 2014, p.51)

Nessa ânsia de descrever a experiência, o místico não necessariamente cria novas palavras, ele opera uma transmutação, uma “violência” para com as palavras. O que se é vivido transcende a linguagem, que como sabemos se estrutura na experiência humana. Como deixa claro Juan Martín Velasco, o místico não fala de Deus como o teólogo o faz; ele fala de Deus a partir de sua própria experiência: “Daí a sua concretude, frente à abstração própria de outros registros da linguagem religiosa bem como a da própria teologia.”⁴ (Tradução nossa). A linguagem mística provoca a ruptura dos paradigmas tradicionais ao instalar dentro do discurso a possibilidade da descrição do “indescritível” ou “impronunciável” da experiência com o divino:

A linguagem mística guarda a peculiaridade de uma linguagem habitada por uma experiência abissal. [...] Há uma esgotante luta dos místicos para buscar expressar aquilo que os assoma, para dar alguma notícia do “inenarrável transe que lhes sobreveio”. Não ocorre um naufrágio da linguagem, mas transmutações nos vocábulos que libertam forças criadoras que levam ao limite o poder significativo das palavras. (TEIXEIRA, 2014, p.52 e 53)

Essas “transmutações” vocabulares caracterizam justamente a “transgressividade” da linguagem mística, o que consiste, de acordo com Velasco (2009, p.53), em levar o sentido primeiro dos vocábulos até o limite de suas capacidades significativas e na utilização simbólica dos mesmos. Isso vai aproximá-la justamente da linguagem poética. Portanto, é notável a proximidade da mística e da poesia. Podemos perceber isso no uso constante de paradoxos, hipérboles, antíteses e, obviamente, metáforas. Ainda com Velasco (2009, p.57), podemos perceber também uso de uma linguagem “autoimplicativa” e testemunhal. “Autoimplicativa” no sentido de que, geralmente, os místicos se utilizam da primeira pessoa para descrever suas experiências, como é o caso de Juliana de Norwich; testemunhal, visto que se busca evocar uma experiência pessoal profunda. Mas não basta apenas evocá-la: é preciso também fazê-la aflorar na consciência, assumi-la com verdadeira, reconhecer-se nela e se comprometer em dar conta de sua verdade (VELASCO, 2009, p.58). No entanto, muitas vezes é o silêncio o que irá marcar essa vivência do sagrado. É o que a rodeia, é o que, no limite, devido às “impossibilidades” da linguagem, pode descrevê-la.

Já, para as místicas medievais, o próprio silêncio muitas vezes é imposto e transgredido através da escrita de suas experiências. As palavras dessas mulheres, seus relatos pessoais de experiência com o divino, rompem com esse silêncio e assombram os homens que a elas conferem o papel de fracas e ingênuas. O contato com Deus irrompe de onde menos se espera. Como observa Danielle Régnier- Bohler, “[...] a palavra, contrariamente ao excesso narcísico da aparência, é tanto mais perniciosa, aos olhos dos homens, quando surge do silêncio, imprevisível.” (1990, p.521).

Essa reinvenção dos papéis, socialmente atribuídos a essas mulheres, essas rupturas com a linguagem convencionada à vivência do divino, constituíram muitas vezes a única forma de se fazerem ouvidas. Como bem observa Jacques Le Goff, a escrita mística constitui uma forma de poder: “Eu não diria que há uma espécie de coincidência entre o pensamento místico e a natureza feminina; acredito que, verdadeiramente, as mulheres compreenderam que havia nisso, nesse novo modo de percepção e de expressão da fé, um instrumento de poder.” (2010, p.131). A observação do historiador se mostra pertinente se analisarmos o poder que muitas dessas mulheres tinham em sua época. Hildegard von Bingen, que tinha contato e influência sobre vários segmentos da sociedade feudal, Marguerite Porète, que recebeu a condenação à fogueira por seus escritos, entre tantas outras, mostram-nos a força e o poder desses relatos sobre seus contextos religiosos, sociais e culturais. Lieve Troch (2013, p.5) assevera que as mulheres nesse período eram líderes, profetisas, pregadoras, responsáveis pela pastoral litúrgica, escritoras, teólogas e que, o termo “mística”, englobava todas essas funções.

Ainda segundo Troch, na realidade, essa mística feminina seria a teologia praticada pelas próprias mulheres:

As mulheres desejam afirmar, com seu estilo próprio de falar, uma maneira distinta da religião proveniente da teologia clássica e querem dar a sua opinião em discussões teológicas. No entanto, os homens – para garantir a sua própria definição teológica – classificam estereotipadamente a teologia das mulheres como “mística”. A “mística”, tal como é praticada por mulheres, é caracterizada por uma

⁴ “De ahí su concreción, frente a la abstracción propia de otros registros religiosos del lenguaje religioso como el propio de la teología.” (VELASCO, 2009, p. 51)

linguagem alegórica, uma linguagem de visões, uma linguagem poética, um modo de vida e espiritualidade, mas também por uma reformulação teológica da divindade. (2013, p.3)

O desejo de classificar, de nomear o que, na verdade, era uma proposta teológica específica, marca as afirmações masculinas sobre o que seriam esses escritos de mulheres. Uma forma de vigiar, de antecipar-se a qualquer ameaça ao *status quo* teológico que tanto prevaleceu ao longo dos séculos. Nomear para limitar possíveis interpretações que escapem às interpretações canônicas.

Quando nos debruçamos sobre as obras de muitas dessas mulheres, principalmente se essas obras e suas traduções forem comentadas por teólogos que seguem a tradição, observamos que muitos se antecipam em seus rodapés, notas explicativas, introduções, prefácios a essas obras, no sentido de impedirem interpretações mais livres do que ali se encontra escrito.

As visões de Juliana de Norwich se inserem dentro de toda uma tradição de experiências visionárias por parte de mulheres entre os séculos XI e XV. Como ressalta Troch, “[...] visões geralmente formam consideradas mensagens provenientes de Deus. Quando são inescrutáveis, a pessoa que recebe a visão é que deverá interpretá-la” (2013, p.4). Sua escrita, portanto, é uma forma de interpretar e atestar essa experiência com o sagrado: “[...] as visões – compreendidas como contato imediato com o divino – são um meio, um estilo, uma forma para aumentar a importância do conteúdo.” (TROCH, 2013, p.4). As visões constituem, nesse sentido, uma forma literária considerada verdadeira para afirmar a experiência com o divino e um “*conceito estratégico* para garantir à voz teológica feminina uma dimensão divina e, consequentemente, sua autoridade.” (TROCH, 2013, p.4) (Grifos da autora). Autoridade essa que muitas aparentemente temem assumir. A própria Juliana de Norwich abre seu texto afirmando que suas visões foram reveladas a alguém, ou seja, ela mesma, “que não podia ler uma letra” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p.63)⁵. Segundo seus estudiosos, ela sabia tanto ler quanto escrever; alguns chegam a dizer que ela sabia latim. (JOHN-JULIAN, 2009, p.62). Mas o que nos interessa aqui é destacar a aparente modéstia presente nos escritos dessas mulheres:

Por fim, afirmando modestamente a sua inaptidão à palavra dos homens por um *topos* de modéstia, mas proclamando com brilho seu direito irreprimível à invenção de uma outra linguagem, a palavra da mulher mística integra o corpo como suporte sensorial, que desemboca numa língua “total”, onde o grito, as lágrimas, o silêncio sabem entrar numa sintaxe nova. (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.524)

No caso das *Revelations*, temos a metáfora do corpo feminino, do corpo da mãe divina que gera, dá a luz e nutre seu filho com todo o amor que somente uma mãe poderia proporcionar. Como ainda observa Troch, essa linguagem mística, tal como praticada por essas mulheres se caracteriza por elementos específicos tais como linguagem alegórica, poética, um modo particular de vida e espiritualidade e uma reformulação teológica da divindade. A obra de Juliana de Norwich apresenta esses elementos e causa impacto no leitor principalmente pela reformulação teológica ao transformar a imagem convencionalmente masculina de Deus:

Em suma, uma leitura comparativa das *Revelations* de Juliana com as obras de outros escritores místicos e espirituais do século quatorze (tanto na Inglaterra quanto no Continente) indica que enquanto a experiência de Juliana e as suas descrições gráficas da Crucificação foram características de muitos escritores daquela época, uma distinção radical deve ser feita entre seus escritos místicos, teológicos e didáticos com base nos seus motivos e estilos. Enquanto virtualmente todos os outros escritores pretendiam que seus leitores se sentissem terrivelmente culpados, envergonhados e sentindo degradada ignomínia pela Paixão, Juliana, única e brilhantemente, transforma sua visão da humanidade sofredora de Jesus em uma matéria de gratidão e alegria. Exatamente como sua visão da face de seu Salvador sofredor, Juliana reconhece a dor, mas a vê transformada em júbilo.⁶
(Tradução nossa)

⁵ Os trechos da obra *Revelations of Divine Love* serão retirados da tradução que John-Julian (2009) fez do texto medieval para o Inglês moderno, a partir do manuscrito Sloane, ocasionalmente acrescentando partes do manuscrito de Paris. As traduções para o Português são de minha autoria.

⁶ “In summary, a comparative reading of Julian’s *Revelations* with the works of other spiritual and mystical writers of the fourteenth century (both in England and on the Continent) indicates that while Julian’s experience and graphic descriptions of the Crucifixion were characteristics of many mystical writers of the day, a radical distinction must be made between her mystical, theological and didactic writings on the basis of their motive and style. While virtually all other writers intend for their audience to feel horrendous guilt, shameful culpability, and degrading ignominy over the Passion, Julian, uniquely and

Transformar essa visão tradicional medieval de divindade constitui, portanto, “uma redefinição do divino, uma redefinição da importância do corpo na relação com o divino”, como observa Troch (2013, p. 5). Preocupações essas que estão na pauta atual das discussões teológicas feministas, demonstrando assim o quanto essas mulheres místicas medievais, estavam dialogando não só com as percepções, valores e princípios teológicos de sua época, mas com o ser humano e seu contato com o sagrado, o que transcende tempo, espaço e as coloca como possíveis precursoras das discussões contemporâneas no campo da teologia feminista.

Uma teologia maternal

Juliana de Norwich apresenta em sua obra uma visão teológica bastante otimista, o que a diferenciou de outros religiosos medievais. Vivendo numa época de pestes (a Peste Negra devastou a Inglaterra várias vezes durante sua vida), guerras (a Revolta dos Camponeses, o início da Guerra dos Cem Anos), o Grande Cisma Católico, a heresia de John Wycliffe e os lolardos, o enfraquecimento dos monastérios, entre outras crises, surpreende a sua visão de que “tudo ficaria bem”. Além disso, seus escritos apresentam uma “transcendência dos fatos históricos”, como bem aponta John-Julian: “Para Juliana, não havia necessidade de lamentar circunstâncias e eventos históricos, pois o que quer que fossem, eles estavam dentro da vontade de Deus [...].”⁷

Outro tema recorrente em sua obra é a concepção de um Deus amoroso, compassivo e não um Deus cheio de ira e ódio para com seus filhos, pois para ela o pecado era algo visto como um passo para o aprendizado e para a fé. Não mais a visão punitiva, mas uma visão acolhedora, consoladora e amorosa da divindade. Uma concepção feminina de Deus.

A reclusa da Igreja de St. Julian, portanto, traz uma visão completamente diferente de experiência da divindade e de concepção da mesma. Embora inserida num contexto adverso, ao manter uma visão otimista do caminho do cristão por um mundo marcado por pestes, fome, guerras e desiludido com o papel da Igreja enquanto consoladora, Juliana de Norwich, por meio das dezesseis visões descritas na obra, composta por oitenta e seis capítulos, apresenta uma visão maternal de Deus, através da figura de Jesus Cristo.

Vale observar, como destaca Sarah McNamer, que o uso de uma imagem maternal da divindade não é algo absolutamente novo na época da reclusa de Norwich. Como dito anteriormente, já havia, principalmente a partir do século XII, uma devoção à imagem de Deus como mãe. Entretanto,

Aqueles que precederam Juliana na tradição usaram a imagem maternal por seu apelo afetivo, valorizando-a primariamente como um meio de transferir a resposta contemplativa para uma resposta emocional. Juliana, entretanto, não apenas ilumina alguns aspectos maternais da imagem tradicionalmente masculina de Deus: ela equivale à imagem da mãe à do pai. [...] Isso funciona não somente como uma personificação da ideia, nem simplesmente como um instrumento afetivo, mas como uma imagem exploratória – um meio de conhecer a verdadeira natureza de Deus.⁸ (Tradução nossa)

Juliana de Norwich, portanto, não rejeita a imagem paterna de Deus. Deus é experienciado com “Mãe” e “Pai”. Isso é o que a diferencia de outros místicos: “Isso é o que a faz se destacar com particular distinção entre os místicos, pois a permite explorar conceitos maternais que permanecem relativamente pouco desenvolvidos pelos seus contemporâneos: imanência, amor incondicional e misericórdia”.⁹ (Tradução nossa) Dessa maneira, ela pode ampliar suas possibilidades de trabalho com a linguagem, agora munida de todo um vocabulário relacionado à maternidade, para descrever o amor de Deus pelo ser humano.

brilliantly, turns her vision of the suffering humanity of Jesus, into a matter of gratitude and joy. Exactly like her vision of the face of her suffering Savior, Julian recognizes the pain but uniquely see it transformed into bliss.” (JOHN-JULIAN, 2009, p.16)

⁷ “There is, for Julian, no need to complain about circumstances and historical events, because whatever those circumstances or whatever those events, they are there at the will of God [...]. (JOHN- JULIAN, 2009, p. 6-7).

⁸ “Those who preceded Julian in tradition used the maternal image for its affective appeal, valuing it primarily as a means of moving the contemplative to an emotional response. Julian, however, does not simply illuminate some maternal aspects of the traditionally masculine image of God: she gives the image of mother equivalence with that of the father. [...] It functions not only as an embodiment of the insight, nor simply as an affective instrument, but as an exploratory image – a means of knowing the very nature of God.” (McNAMER, 1989, p.21)

⁹ “This is what makes her stand out with particular distinctness among the mystics, for it enables her to explore maternal concepts which remain relatively undeveloped by her contemporaries: immanence, unconditional love, and mercy.” (McNAMER, 1989, p.22)

Como dito anteriormente, sua obra é permeada por uma teologia de cunho otimista, na qual o pecado original é visto como benção original, contendo uma espiritualidade não dualista, onde se percebe a importância da sensualidade humana. Como observa Matthew Fox (apud DOYLE, 1993, p. 15), para Juliana de Norwich, o corpo e a alma formam uma “gloriosa união”. Daí sua valorização da sensualidade humana, pois que é por meio dela se recebe os dons divinos.

Matthew Fox (apud DOYLE, 1993, p.13- 19) destaca ainda outros elementos da espiritualidade contida nas *Revelations*: 1. A bondade do Criador e da criação: Deus é o fundamento de toda bondade; 2. A espiritualidade da sensualidade humana: é curioso como Juliana usa a palavra inglesa “sensuality” (“sensualidade”) para descrever o relacionamento entre a sensualidade humana e Deus; 3. A salvação como cura e 4. A divinização da humanidade, elemento esse que, segundo Fox (apud DOYLE, 1993, p.18), muitos tradutores de Juliana “tem feito esforços para ‘limpar’ de seus escritos.

A face feminina de Deus: maternidade e amor

A imagem feminina de Deus, por meio da revelação de Deus como mãe constitui hoje um dos aspectos que mais chama atenção e motiva estudos sobre a obra de Juliana de Norwich. De acordo com Matthew Fox (apud DOYLE, 1993, p. 16), Juliana atribui a maternidade a Deus, a trindade, a Jesus Cristo e à Igreja. Para a anacoreta, a maternidade reflete o lado compassivo e de “terno amor” de Deus. O trabalho da maternidade inclui dar a luz, com toda a dor e luta que o parto sempre envolve. A dor, o risco e a coragem, fazem parte do lado maternal da divindade. A própria Criação é a atividade materna primordial do Criador:

Para Juliana, Deus carrega consigo toda a Criação, preserva em unidade consigo, e essa unidade se dá por duas vias, primeiro por uma ideia remota de cuidado uterino que gera o cosmo, depois pela ideia da Encarnação, em Jesus Cristo assume nossa substância e sensualidade como ela define, unindo mais uma vez, na recriação, Deus e a Criação. (FLORES, 2013, p.64)

A imagem de Maria, que recebe em seu ventre Jesus Cristo, é evocada logo nos capítulos iniciais de sua obra. Ela é considerada “nossa Mãe”, pois que é “nela que estamos todos encerrados, e é dela que nascemos em Cristo (pois como ela é a Mãe do nosso Salvador é a Mãe de todos aqueles que serão salvos em nosso Salvador).”¹⁰ (Tradução nossa). Assim, segundo Juliana, a experiência de maternidade é a experiência de se estar “encerrado” no útero divino. A sacralidade de Maria percorre toda a obra. Como observa Josué Soares Flores, Juliana estaria ligada à doutrina do *Cristotokos*, a qual assevera que “Maria é genitora da humanidade ou *natureza sensível* de Jesus, mas é Cristo, nossa verdadeira Mãe, que em sua Paixão, o *trabalho* de parto,pare a nova humanidade redimida.” (2013, p.80) (Grifos do autor).

As imagens femininas do “ventre”, do “útero”, apresentadas na obra, conferem certo cunho de experiência pessoal da autora enquanto mulher e mãe: “Na sua diversidade, os documentos femininos são testemunhos insubstituíveis de um discurso sobre si, e muito particularmente através da missão da mística que se diz atravessada pela palavra.” (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p.54). Não podemos esquecer que este é um relato de uma vivência pessoal com o sagrado. Como sabemos essa experiência muitas vezes encontra dificuldades, em termos de linguagem, para ser descrita. O próprio fato de se tratar de uma mística que teve a experiência da maternidade antes de se tornar reclusa, sem dúvida, permite um melhor repertório vocabular e experiencial que seja adequado ao que se pretende relatar.

No capítulo 58, temos a maternidade como um dos aspectos da Trindade: “Eu conteiquei a ação de toda a Santíssima Trindade. Naquela visão, eu vi e compreendi esses três aspectos: o aspecto da Paternidade, o aspecto da Maternidade e o aspecto da Soberania, em um Deus.”¹¹ Mais adiante, no mesmo capítulo, ela vê a Segunda Pessoa da Trindade, Jesus Cristo, como “Mãe, Irmão e Salvador”. Para Juliana, Jesus é nossa Mãe, que “trabalha com compaixão por todos os Seus filhos que são submissos e obedientes a Ele.”¹²

¹⁰ “[...] and out of her we are born in Christ (for she is Mother o four Savior is Mother of all who shall be saved within our Savior).” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p.277)

¹¹ “I beheld the action of all the blessed Trinity. In that sight I saw and understood these three aspects: the aspect of the Fatherhood, the aspect of the Motherhood, and the aspect of the Lordhood, in one God.” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p. 279)

¹² “In this way our Mother works in mercy to all His children who are submissive and obedient to Him.” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p.281)

Mais uma vez temos aí o vocabulário referente à maternidade, no que se exige do filho obediência e submissão, visto que essa “Mãe”, “que faz o bem em vez do mal, é a nossa Mãe verdadeira – nós temos o nosso ser a partir Dele onde a base da maternidade começa, com toda a doce proteção do amor que a acompanha infinitamente.”¹³ Metáforas ligadas ao universo de significados da maternidade como “proteção” e “amor” são relacionadas constantemente a figura do Cristo, o que surpreende bastante: “À luz do que muitos generalizam sobre a misoginia medieval e sobre a devoção da Virgem como um substituto para a divindade feminina, a alegoria de Cristo como Mãe de Juliana de Norwich, parece ainda mais notável.”¹⁴ (Tradução nossa)

Num outro excerto, ela atribui a Jesus a função de nutrir seus filhos:

A mãe pode dar a seu filho do seu leite, mas nossa preciosa Mãe Jesus pode nos alimentar com Ele mesmo; e Ele faz isso mais graciosamente e mais carinhosamente com o Santíssimo Sacramento, que é o Precioso Alimento de nossa verdadeira vida.¹⁵

Mais adiante ela ressalta mais uma vez os atributos maternos, numa linguagem que ressalta imagens bastante poéticas:

À qualidade da maternidade pertencem o amor natural, a sabedoria, e o conhecimento – e isso tudo é Deus [...] A delicada, amorosa mãe que é ciente e sabe a necessidade de seu filho, protege a criança o mais carinhosamente possível como a natureza e a condição da maternidade o desejam. E quando a criança cresce, ela muda seu método, mas não o seu amor.¹⁶

As metáforas utilizadas causam surpresa por sua semelhança com a realidade da vivência materna para com seus filhos. A enumeração dos atributos da missão materna, a consciência das necessidades dos filhos, tudo isso contribui para se criar essa imagem de Deus como uma mãe. Além disso, ela ressalta que, assim como uma mãe muda naturalmente a forma de lidar com seus filhos, ao passo que esses crescem, o seu amor permanece o mesmo. Bela analogia para tratar, como ela bem destaca, do amor infinito de Deus para com seus filhos e filhas. Vale ressaltar aqui uma curiosidade: muitas vezes, ao longo das *Revelations*, Juliana se refere à humanidade como “cada homem e mulher” (“man and woman”) e não apenas o pronome masculino indistinto para ambos os sexos. Tal constatação sugere a sua preocupação em incluir e destacar as mulheres de forma mais ampla no público para o qual escrevia.

Podemos dizer que a profundidade com a qual a autora trabalha essas metáforas, possivelmente, ainda não encontra paralelos na tradição mística anterior. Trata-se de algo realmente inovador, ao pensarmos no contexto histórico no qual ela está inserida, assolado por pestes, guerras e fome, uma mulher falar de Jesus Cristo como uma mãe extremamente amorosa e misericordiosa com seus filhos, possibilidade, no mínimo, uma imagem divina consoladora e esperançosa:

Num século em que a insegurança era total, tanto do aspecto da segurança da vida, por conta das várias epidemias e guerras, quanto da segurança da salvação, por conta do declínio moral e institucional da Igreja, a Maternidade de Deus expressa na Graça torna-se relevante, muito embora ela não esquematize um modelo de ascensão pessoal ou exercícios espirituais, muito típico dos escritores místicos medievais, para ela a Graça é algo dado a toda a humanidade, a *hospitalidade* é dEle. (FLORES, 2013, p.90)

Assim, compreendemos que os relatos místicos de Juliana de Norwich sugerem uma reformulação de conceitos teológicos, no sentido de que o seu tratamento dado a *Imago Dei* proporciona um novo olhar sobre a divindade, tradicionalmente masculinizada e punitiva, agora

¹³ “Thus Jesus Christ, who does good against evil, is our true Mother – we have our being from Him where the basis of motherhood begins, with all the sweet protection of love that accompanies it endlessly.” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p.283)

¹⁴ “In light of what most people generalize about medieval misogyny and about the veneration of the Virgin as a surrogate for a female divinity, Julian of Norwich’s trope of Christ as Mother seems even more remarkable.” (LONG, 1995, p.2)

¹⁵ “The mother can give her child suck from her Milk, but our precious Mother Jesus can feed us with Himself; and He does it most graciously and most tenderly with the Blessed Sacrament, which is the Precious Food for true life.” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p.289)

¹⁶ “To the quality of motherhood belongs natural love, wisdom, and knowledge – and this is God [...] The kind, loving mother who is aware and knows the need of her child protects the child most tenderly as the nature and state of motherhood wills. And as the child increases in age, she changes her method but not her love.” (JULIAN OF NORWICH apud JOHN-JULIAN, 2009, p. 289)

revelada em seus atributos femininos. Dessa forma, não só a Paternidade de Deus será valorizada, mas teremos também, lado a lado, a visão da Maternidade de Deus com todas as suas peculiaridades e, assim, a ênfase na importância da experiência religiosa feminina, por meio do texto literário de cunho místico.

Considerações finais

A obra *Revelations of Divine Love*, da anacoreta Juliana de Norwich, permanece como ícone ao transgredir a imagem tradicional de Deus, ao colocar, através do relato de suas visões da divindade, a imagem de Jesus Cristo como uma mãe, com todos os seus atributos de amor, cuidados e proteção para com seus filhos. Essa Teologia da Maternidade de Deus se apresenta como uma ruptura dentro do próprio cânone da literatura mística medieval.

Como apontam os estudos sobre esses textos, as místicas daquele período rompem com os padrões de escrita ao utilizarem outra linguagem como meio de relato: uma linguagem que, mesmo implicitamente, fala de suas experiências *enquanto mulheres* que vivenciam o contato com o divino. E Juliana de Norwich apresenta isso de forma pungente ao relatar suas visões de um Deus consolador. De uma “Mãe” que acolhe seus filhos sem distinção e que deles cuida com todo o amor que só uma mãe é verdadeiramente capaz de dar.

Referências Bibliográficas

- DOYLE, Brendan (org.). *Meditações com Julian de Norwich*. (Trad. de Barbara Theoto Lambert). São Paulo: Editora Gente, 1993.
- FLORES, Josué Soares. *Maternidade de Deus em Juliana de Norwich*. São Paulo: Fonte Editorial, 2013.
- JOHN-JULIAN. *The Complete Julian of Norwich*. Brewster, Massachusetts: Paraclete Press, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. (Trad. Marcos de Castro). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LONG, Thomas L.. “Julian of Norwich's 'Christ as Mother' and Medieval Constructions of Gender”. Paper presented at the Madison Conference on English Studies. James Madison University. March 18, 1995. Disponível em: <<http://www-bcf.usc.edu/~sbriggs/Long%20on%20julian.htm>>. Acesso em 25 jun. 2015.
- McNAMER, Sarah. "The Exploratory Image: God as Mother in Julian of Norwich's Revelation of Divine Love." In: *Mystics Quarterly* 15.1 (March 1989): 21-28. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20716905?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 26 jun. 2015.
- RÉGNIER – BOHLER, Danielle. “Vozes literárias, vozes místicas”. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Volume 2. (Trad. de Maria Helena da Cruz Coelho et al.). Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 517-591.
- TEIXEIRA, Faustino. *Religiões & espiritualidade*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.
- TROCH, Lieve. “*Mística Feminina na Idade Média*: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais.” In: Revista Graphos. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. Volume 15, no.1, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/16324/9352>>. Acesso em 5 jun. 2015.
- VELASCO, Juan Martín. *El fenômeno místico*. 3ª Ed.. Madrid: Editora Trotta, 2009.

DIALOGISMO ENTRE AS OBRAS O AUTO DA BARCA DO INFERNO, DE GIL VICENTE E AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA

*Fernanda Diniz Ferreira (UFPB)*¹

Introdução

O presente trabalho consiste em apresentar uma análise comparativa da obra **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente e **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, que tem como foco comparar analiticamente os diálogos entre o frade e o padre, e do parvo com João Grilo, nas respectivas peças.

Para execução desse estudo escolhemos trabalhar o conceito de *dialogismo*, a fim de verificar nas vozes das personagens de ambas as peças as marcas dialógicas.

Para a realização deste estudo, tomamos como fundamentação teórica, portanto, o estudo de BAKHTIN (1997) em **Estética da Criação Verbal**, especificamente sobre o dialogismo, recorrendo ainda ao estudo crítico de RECHDAN (2003), assim como às contribuições do pesquisador SPINA (2006), no que diz respeito à obra de Gil Vicente.

A escolha da *corpora* não foi aleatória, pois percebemos as semelhanças entre o **Auto da Barca do Inferno** e **Auto da Compadecida**, no que se refere à funções dos personagens em relação à crítica social da época. Na peça o **Auto da Compadecida** podemos perceber a retomada da cultura ibérica. O escritor Ariano Suassuna retoma essa tradição; a busca pelas raízes ibéricas através do movimento armorial² tendo como objetivo valorizar a cultura popular do Nordeste através dos folhetos populares, mais conhecidos como literatura de cordel. Transformando em peças teatrais, o escritor toma como referência o **Auto da Barca do Inferno** bem como os teatros espanhóis do século XVII, pois a crítica clerical, o cômico, a sátira e o drama são elementos fundamentais nas peças do autor (SPINA, 2006, p. 54).

Contextualização das obras

O Auto da Moralidade, mas conhecida como **Auto da Barca do Inferno** é a primeira parte da trilogia das barcas, de Gil Vicente, em que retrata a sociedade da época e a ambição das pessoas pelas coisas terrenas, em que é acentuado pelos personagens ao longo da narrativa. Essa primeira parte da obra só foi representada por volta de 1517- 1519. É nesse período que foi marcado o apogeu da moralidade religiosa em Gil Vicente, caracterizado assim, pela sua complexa alegoria dramática, bem como sua sátira. A história do **Auto da Barca do Inferno** fala sobre o julgamento das almas que ao morrerem, vem até ao purgatório, para saber qual será o seu destino. Ao chegar ao local todos os personagens se deparam com duas barcas, uma que é comandada pelo diabo, e a outra que comandado por um anjo. Toda a trama gira em torno de um cais de embarque, local este, onde é decidido o destino de cada personagem. Sem dúvida, o cenário utilizado pelo autor é uma retomada da tradição clássica Greco-latina da barca de Caronte.

É através do diálogo dos personagens que Gil Vicente constrói sua crítica social, tomando a religião como pretexto para a sátira profana.

O **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, é uma peça que narra o contexto histórico do nordeste brasileiro, é baseada na tradição do teatro medieval português e se aproxima das obras de Gil Vicente, no que se refere à forma, cômico e ao tratamento. Toda a peça gira em torno das aventuras de João Grilo. No decorrer da narrativa os caracteres dos personagens vão se desenhando. A corrupção da Igreja é um dos pontos centrais da obra, uma vez que o padre e o bispo utilizam a religião como meio de tirar proveitos da população, o exemplo, trazido pelo escritor, é a missa da cachorra, em que o padre cobra para mulher do padeiro pelo enterro do animal alegando que para as obras de Deus; o bispo, pessoa de maior prestígio na Igreja, por ser o símbolo de autoridade religiosa, ao saber da situação concorda com a atitude do padre, revelando assim, o interesse financeiro, tirando proveito da situação, uma vez que também participa da negociação e fica com boa parte do dinheiro recebido.

¹ Aluna do 6º período de Letras Português, atualmente é bolsista do PIBID (UFPB). Este artigo foi produzido na disciplina de Literatura Portuguesa I, ministrado pela professora Dra. Luciana Eleonora Callado de Freitas Deplagne, como trabalho final da disciplina.

² <http://www.folhadojurua.com.br/2014/06/ariano-suassuna-e-o-movimento-armorial>.

Outro ponto importante da peça é com relação ao juízo final, a cidade foi invadida por cangaceiros e todos na cidade foram mortos, exceto Chicó, ao morrerem, todos se dirigem ao purgatório à espera pelo julgamento.

No juízo final se encontram o diabo, Jesus e Virgem Maria, todos começam a serem julgados, é nesse ínterim que percebemos os pecados cometidos por cada um dos personagens e a forte ligação com as coisas materiais.

Nesse sentido, o autor recupera a relação de dualidade entre a justiça e a misericórdia que é exposta através do contraste entre o espiritual e carnal, resgatando assim, os preceitos impostos pela Igreja desde a Idade Média, através dos diálogos dos personagens.

Sobre o dialogismo bakhtiniano

Ao tratarmos sobre a questão do dialogismo faz-se necessário entender o que ele significa e qual sua função nos textos. Desse modo, desde a Antiguidade, sabe-se que nenhum discurso é novo em seu próprio dizer, mas que sempre resgata a fala de outros discursos. Nesse sentido, percebe-se claramente que o discurso de um texto quer oral quer escrito se configura como uma polifonia, isto é, a presença de outros textos dentro de um outro. Numa palavra, é a ressonância de um determinado texto em outro.

Assim, a [...]

concepção estreita do dialogismo compreendido como uma das formas compostoriais do discurso (discurso monológico ou dialógico). Pode-se dizer que toda réplica é, por si só, monológica (monólogo reduzido ao extremo) e que todo monólogo é réplica de um grande diálogo (da comunicação verbal) dentro de uma dada esfera³.

Nesse sentido, Bakhtin define como sendo o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia, tanto na escrita como na leitura, isto é, o texto não é visto isoladamente, mas sim, correlacionado com outros discursos. A questão do dialogismo em Bakhtin advém das relações sociais, ou seja, das relações entre os interlocutores ou entre os discursos (textos); entre os discursos e as formas de como esses mesmos discursos comunicam-se entre si. O discurso, ainda que monológico possui veladamente as impressões das vozes sociais que emanam através do usufruto da linguagem.

Dessa forma, devemos entender que termo *diálogo* não se restringe apenas a uma mera troca de informações entre falantes, mas que tem que se entendido de uma forma mais ampla. A linguagem se manifesta na comunicação verbal de qualquer forma. Assim, por exemplo, um gênero pode estar trazendo à tona a enunciação de um outro gênero com muito mais vigor do que outro, revelando uma interdiscursividade que evoca a visão de mundo e de sociedade dos indivíduos, como também o poder das instituições sociais de controle. Segundo a reflexão de Rechdan, tomando os conceitos de Bakhtin,

o diálogo, tanto exterior, na relação com o outro, como no interior da consciência, ou escrito, realiza-se na linguagem. Refere-se a qualquer forma de discurso, quer sejam as relações dialógicas que ocorrem no cotidiano, quer sejam textos artísticos ou literários.⁴

Sendo, portanto, o diálogo uma relação social cotidiana viabilizado pela linguagem, torna-se legítimo dizer que os textos literários são também uma forma de dialogismo, sendo não uma cópia dos discursos de outrem, mas sim, a retomada de um dizer de forma clara e autêntica.

Análise comparativa entre o *Auto da barca do inferno* e *Auto da compadecida*

Considerando a questão dialógica entre as peças, no que se refere às semelhanças e as diferenças, podemos dizer que ambos os textos são uma alegoria e que carregam uma forte crítica

³ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 346.

⁴ RECHDAN, M. L. A. Dialogismo ou polifonia?. In: <http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/.../dialogismo-N1-2003.pdf>. Acessado em: 20 de Julho de 2014, 14h30min.

⁵ As citações obedecem a mesma estrutura da obra.

social, política, moral, ética e religiosa, por assim dizer, ao comportamento dos indivíduos, representados em cada peça pelos personagens.

A figura do frade e do padre no Auto da barca do inferno e Auto da compadecida

Nesse sentido, tomando o frade do Auto de Gil Vicente, como exemplo, podemos dizer que ele é uma das figuras mais representativas na crítica vicentina sobre a corrupção dos indivíduos que representam instituições sociais como, por exemplo, a Igreja. Um dos pecados do frade é a luxúria. Isso é bem marcado pela imagem da jovem moça que ele traz ao seu lado, como podemos perceber nos trechos abaixo⁵:

FRADE - Tai-rai-rai-ra-rã; ta-ri-ri-rã;
 ta-rai-rai-rai-rã; tai-ri-ri-rã;
 tã-tã; ta-ri-rim-rim-rã.
 Huhá!
DIABO - Que é isso, padre? Que vai lá?
FRADE - Deo gratias! Som cortesão
DIABO - Sabês também o tordião?
FRADE - Porque não? Como ora sei!
DIABO - Pois, entrail! Eu tangerei e faremos um serão
 Essa dama, é ela vossa?
FRADE - Por minha la tenho eu,
 e sempre a tive de meu.
DIABO - Fezestes bem, que é fermosa!
 E não vos punham lá grossa
 no vosso convento santo?
FRADE - E eles fazem outro tanto!
DIABO - Que cousa tão preciosa...
 Entrai, padre reverendo!⁶

Ao chegar ao purgatório, após sua morte, o frade traz várias coisas terrenas dentre elas um escudo, espada e capacete, instrumentos utilizados na arte da esgrima – um estilo de combate muito comum no período da Alta Idade Média. Todavia, o ponto que mais chama a atenção na ação, referente à cena do frade é a mulher que ele traz consigo, apresentando-a ao diabo como cortesã e dizendo que ela é sua (o frade). Desse modo, percebemos a violação do celibato clerical pelo religioso em detrimento dos amores mundanos. Contradicoriatamente ao pensamento da Igreja, em vez de o frade devotar-se ao serviço religioso para angariar a salvação da sua alma para o Céu, ele acaba desfrutando dos amores carnais da vida terrena. Logo, o que seria salvação se converte em condenação para o religioso, como podemos perceber através dos seguintes trechos:

FRADE - Para onde levais gente?
DIABO - Pera aquele fogo ardente
 que nom temestes vivendo.
FRADE - Juro a Deus que nom t'entendo!
 E este hábito no me val?
DIABO - Gentil padre mundanal,
 a Berzebu vos encomendo!
FRADE - Corpo de Deus consagrado!
 Pela fé de Jesu Cristo,
 que eu nom posso entender isto!
 Eu hei-de ser condenado?!...
 Um padre tão namorado
 e tanto dado à virtude?
 Assi Deus me dê saúde,
 que eu estou maravilhado!
 [...]
FRADE - Ta-ra-ra-rai-rã; ta-ri-ri-ri-rã;
 rai-rai-rã; ta-ri-ri-rã; ta-ri-ri-rã.
 Huhá!
 Deo gratias! Há lugar cá
 pera minha reverência?

⁶ VICENTE, Gil. **Auto da barca do Inferno**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008. v. 368-385.

E a senhora Florença
polo meu entrará lá!
PARVO - Andar, muitieramá!
Furtaste esse trinchão, frade?
FRADE - Senhora, dá-me à vontade
que este feito mal está.
Vamos onde havemos d'ir!
Não praza a Deus coa a ribeira!
Eu não vejo aqui maneira
senão, enfim, concrudir.
DIABO - Haveis, padre, de viir.
FRADE - Agasalhai-me lá Florença,
e compra-se esta sentença:
ordenemos de partir.⁷

No trecho que acabamos de citar, um fato irônico merece destaque: a hipocrisia da igreja está muito presente na fala do frade ao perguntar ao anjo se haveria permissão para entrar na barca da Glória, achando-se no direito de ter o Reino de Deus a todo custo, inclusive por ter feito uma reverência ao anjo na entrada da barca.

Já no **Auto da Compadecida**, um fato que também merece destaque em relação ao clero é referente ao padre “João”. Na peça, o religioso é chamado por João Grilo e Chicó para benzer uma cadela. Porém, o padre se nega a fazer tal caridade, pois diz que não irá benzer o animal porque é uma tolice:

[...]
CHICÓ
Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer.
PADRE
Para eu benzer?
CHICÓ
Sim.
PADRE
Que maluquice! Que besteira!
[...]
PADRE- Não benzo de jeito nenhum.⁸
[...]

No entanto, João Grilo e Chicó enganando o padre, dizem-lhe que se ele tinha benzido o motor do carro de Major Antônio Morais, então poderia benzer também o cão do Major. Ao ouvir isso, o padre volta atrás e manda trazer o animal para que seja abençoada:

[...]
JOÃO GRILO
No dia em que chegou o motor novo do major Antônio Morais o senhor não o benzeu?
PADRE
Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.
CHICÓ
Eu acho um cachorro uma coisa muito melhor do que motor
PADRE

⁷ Ibid., v. 386-400; v. 458-476.

⁸ SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004. p. 31-32.

É, mas quem vai ficar engraçado sou eu, benzendo o cachorro. Benzer motor é fácil, todo mundo faz isso, mas benzer cachorro?

JOÃO GRILLO

É, Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do major Antônio Morais e outra coisa é benzer o cachorro do major Antônio Morais.

PADRE, *mão em concha no ouvido*

Como?

JOÃO GRILLO

Eu disse que uma coisa era o motor e outra o cachorro do major Antônio Morais.

PADRE

E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Morais?

JOÃO GRILLO

É. Eu não queria vir, com medo de que o senhor se zangasse, mas o major é rico e poderoso e eu trabalho na mina dele. Com medo de perder meu emprego, fui obrigado a obedecer, mas disse a Chicó: o padre vai se zangar.

PADRE, *desfazendo-se em risos*

Zanga nada, João! Quem é um ministro de Deus para ter direito de se zangar? Falei por falar, mas também vocês não tinham dito de quem era o cachorro!

JOÃO GRILLO

Quer dizer que benze, não é?

PADRE, a Chicó

Você o que é que acha?

CHICÓ

Eu não vejo nada de mais.

PADRE

Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus.

JOÃO GRILLO

Então fica tudo na paz do Senhor, com cachorro benzido e todo mundo satisfeito.

PADRE

Digam ao major que venha. Eu estou esperando.⁹

[...]

Mas, ao constatar que o cão não era de Major Antônio de Morais, mas sim, do padeiro e da sua mulher. Então, o padre acaba se negando a dar a benção. João Grilo e Chicó dizem que os donos do animal deixaram dez contos de réis para o padre e três para o sacristão. Assim, o padre acaba concordando em conceder a benção à cadela moribunda, especialmente feita aos costumes antigos, isto é, em língua latina, como podemos ver nos trechos que seguem abaixo:

[...]

JOÃO GRILLO

Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente para morrer, botava uns olhos bem compridos para os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão prometesse que vinha encorajar a bênção e que, no caso de ele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão.

SACRISTÃO, *enxugando uma lágrima.*

Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (*Calculista.*) E o testamento? Onde está?

⁹ Ibid., p. 32-34.

[...]

PADRE

Hem? O testamento?

SACRISTÃO

Sim, o testamento.

PADRE

Mas que testamento é esse?

SACRISTÃO

O testamento do cachorro.

PADRE

E ele deixou o testamento?

PADEIRO

Só para o vigário deixou dez contos.

PADRE

Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!

JOÃO GRILO

E um cachorro desse ser comido pelos urubus! É a maior das injustiças.

PADRE

Comido ele? De jeito nenhum. Um cachorro desse não pode ser comido pelos urubus.

[...]

SACRISTÃO

Se é assim, vamos ao enterro. (*João Grilo estende a mão a Chicó, que a aperta calorosamente.*) Como se chamava o cachorro?

MULHER, *chorosa*

Xaréu.

SACRISTÃO, *enquanto se encaminha para a direita em tom de canto gregoriano.*

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.¹⁰
[...]

Desse modo, percebemos que o Padre João representa uma figura contraditória na peça. Por ser um sacerdote deveria não fazer distinção entre favores aos ricos e um favores aos pobres. Ao pensar que o cão convalescente era de Antônio Moraes, o sacerdote não fez caso em conceder a benção ao animal, pois como o major era rico e poderosamente influente, então, solícito, aceitou rezar o animal com terna prontidão. Entretanto, ao saber que o cão era do padeiro e da mulher dele. Então o padre se recusou a dar-lhe a benção e o sacristão o convenceu a fazer a caridade porque causa de um testamento que estava em jogo. Fazendo isso, os dois religiosos agiram como mercenários. Além disso, um dos pecados atribuídos ao padre é a avareza, pois é apegado mais ao dinheiro de que propriamente a Deus.

Assim, na análise das personagens religiosas nas duas peças, é possível compará-los sobre alguns aspectos: o frade do Auto do vicentino, conforme vimos através das citações da própria obra, o religioso é condenado a entrar na barca do inferno por causa da luxúria – pecado que praticava com uma cortesã, ao passo que o padre do Auto da compadecida, também acusado pelo diabo de ter pecado, não foi julgado por pecados de ordem sexual, mas sim, pecados de ordem moral e ética como também pecados relacionados ao preconceito de cor, pois favorece os ricos e desfavorece os pobres, como pode ser mostrado abaixo:

PADRE

Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

¹⁰ Ibid., p. 63-64; 67-68; 70-71.

ENCOURADO, *sempre de costas para Manuel*
 É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.

PADRE

Mentira! Eu muitas vezes batizei os pretos na frente.

ENCOURADO

Muitas vezes, não, poucas vezes, e mesmo essas poucas quando os pretos eram ricos.¹¹

Nesse sentido, podemos dizer que nenhum dos religiosos traz consigo as virtudes que se espera daqueles que pregam Cristo como Salvador. Com efeito, os dois religiosos se assemelham em alguns aspectos: tanto frade do *Auto da barca do inferno* quanto o padre do *Auto da compadecida* são apegados às coisas terrenas – os pecados capitais estão presentes nas ações de ambos, e, por causa disso são colocados para julgamentos por causa desse procedimento. Todavia, o destino do frade difere do destino do padre após o veredito dado à sentença:

FRADE - Para onde levais gente?
DIABO - Pera aquele fogo ardente
 que nom temestes vivendo.
FRADE - Juro a Deus que nom t'entendo!
 E este hábito no me val?
DIABO - Gentil padre mundanal,
 a Berzebu vos encomendo!
 [...]
DIABO - Haveis, padre, de viir.
FRADE - Agasalhai-me lá Florença,
 e compra-se esta sentença:
 ordenemos de partir.¹²

Portanto, o frade segue para a condenação por causa dos seus pecados. Já o padre do *Auto da compadecida*, embora tendo cometido muitos pecados, não foi encaminhado para o inferno após o julgamento, mas sim, para o purgatório a pedido de João Grilo e intercessão da Compadecida:

JOÃO GRILLO

Um momento, senhor. Posso dar uma palavra?

MANUEL

Você o que é que acha, minha mãe?

A COMPADECIDA

Deixe João falar.

MANUEL

Fale, João.

JOÃO GRILLO

Os cinco últimos lugares do purgatório estão desocupados?

MANUEL

Estão.

JOÃO GRILLO

Pegue esses cinco camaradas e bote lá.

A COMPADECIDA

É uma boa solução, meu filho. Dá para eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.

MANUEL

Minha mãe o que é que acha?

¹¹ Ibid., p. 149.

¹² VICENTE, op. cit., v. 386-392; v. 473-476.

A COMPADECIDA

Eu ficaria muito satisfeita.

MANUEL

Então está concedido.¹³

Nessa medida, consiste dizer que as imagens do julgamento nos dois personagens religiosos apresentam uma interdiscursividade entre as peças, visto que no **Auto da Compadecida**, por exemplo, assim como aparece no **Auto da Barca do Inferno**, com figuras religiosas que não são virtuosas, mas que desfrutam deliberadamente mais das coisas da vida terrena do que uma vida devotada ao serviço de Deus. Assim sendo, o discurso dos personagens no **Auto da Compadecida** se reconstroem dentro do discurso na condenação do frade sobre o lugar de destino daquela barca e a chegada da eminente danação. Com efeito, as cenas do juízo final no **Auto da Compadecida** são a ressonância do juízo final no **Auto da Barca do Inferno**.

Nas palavras de Rechdan,

para precisar teoricamente o conceito bakhtiniano de dialogismo, é necessário analisar o princípio da heterogeneidade, a idéia de que a linguagem é heterogênea, isto é, de que o discurso é construído a partir do discurso do outro, que é o “já dito” sobre o qual qualquer discurso se constrói.¹⁴

Nessa reflexão, devemos considerar que sendo a linguagem construída heterogenicamente de outros discursos, não podemos nos esquecer que ela se reveste de nuances que a torna um discurso que refaz o “já dito”, mas não traz para si a ideologia de discurso novo, mas sim, de trazer ao conhecimento do leitor que um determinado tema já foi trabalhado pela linguagem de outros discursos.

Outros personagens que desejamos inserir em nossa análise são o parvo (Joane), do **Auto da Barca do Inferno** e João Grilo, do **Auto da Compadecida**. No caso do parvo, a sua inocência é um dos aspectos mais visíveis, em virtude de ser o bôbo. Ele faz palhaçadas e inventa história para alegrar as pessoas da corte. O que pelo menos sabemos do parvo é que ele morreu vítima de alguma doença:

DIABO - De que morreste?
PARVO - De quê?
Samicas de caganeira.
DIABO - De quê?
PARVO - De caga merdeira!
Má rabugem que te dê!¹⁵

No contexto vicentino, era muito comum na Europa da Idade Média, as pessoas de classes inferiores morrerem de doenças ligadas à falta de higiene¹⁶. As doenças matavam muitas pessoas e nos séculos XIV e XV, doenças fatais, como a “Peste Bubônica”, conhecida como “Peste Negra” chegou a matar centenas de pessoas em poucas semanas ou meses, pois ainda não havia cura. Com efeito, no Juízo Final, ao contrário dos outros personagens, Joane é convidado pelo anjo a entrar na barca da glória:

PARVO - Hou da barca!
ANJO - Que me queres?
PARVO - Queres-me passar além?
ANJO - Quem és tu?
PARVO - Samica alguém.
ANJO - Tu passarás, se quiseres;
porque em todos teus fazeres
per malícia nom erraste.
Tua simpreza t'abaste
pera gozar dos prazeres.
Espera entanto per i:
veremos se vem alguém,

¹³ SUASSUNA, op. cit., p. 181-182.

¹⁴ RECHDAN, op. cit., p. 3.

¹⁵ VICENTE, op. cit., v. 256-259.

¹⁶ Cf. <http://www.coladaweb.com/historia/peste-negra-as-condicoes-de-higiene-na-idade-media>.

merecedor de tal bem,
que deva de entrar aqui.¹⁷

Portanto, vemos claramente que o anjo libera a entrada do parvo, pois considera-o uma alma merecedora de ganhar a salvação pelo modo simples como levou a vida. O anjo ainda alega que o parvo tem esse direito porque não cometeu pecados por malícia. Isso o faz digno de entrar no Reino de Deus.

Já no personagem João Grilo percebemos ingenuidade, embora use esperteza para sair das encrenças que arranja junto com seu amigo Chicó. No entanto, João usa de sua infinita astúcia para garantir a sobrevivência de ambos: trabalha de forma dura, e ainda ajuda Chicó, elaborando planos baseados na mentira para serem bem sucedidos, pois sabia que só conseguia se usasse esse artifício aliado à astúcia:

[...]

CHICÓ

Que invenção foi essa de dizer que o cachorro era do major Antônio Morais?

JOÃO GRILO

Era o único jeito de o padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do major que se péla. Não viu a diferença? Antes era “Que maluquice, que besteira!”, agora “Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!”.¹⁸

Desse modo, percebemos que o artifício da mentira era muito corriqueiro nas ações de João Grilo, pois somente assim conseguia o que queria. Contudo, quando começa a ser julgado pelo diabo (Encourado) no Juízo Final, esse toma as mentiras de João como sendo a artimanha principal para execução dos seus planos. Entretanto, João não é condenado, pois com a intervenção da “Compadecida” o personagem ganha a oportunidade de voltar à vida e tentar mudar as atitudes:

A COMPADECIDA

Deixe comigo. (A Manuel) Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.

MANUEL

O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

A COMPADECIDA

Dê-lhe então outra oportunidade.

MANUEL

Como?

A COMPADECIDA

Deixe João voltar.

MANUEL

Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO

Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.¹⁹

Nesse sentido, igualmente ao parvo do Auto vicentino João Grilo não é condenado a ir para o inferno, pois como vimos através foi-lhe dado a oportunidade de ressuscitar, isto é, voltar a vida para viver uma vida diferente. Porém, eles se diferenciam na execução do destino, pois o parvo é perdoado pelos seus pecados e recebe o direito de entrar na barca da glória (salvação), ao que João Grilo retorna à vida terrena. Nesse caso, devemos considerar que a relação sobre as diferenças e as semelhanças entre o parvo (Joane) e João Grilo incide numa interdiscursividade, isto é, o discurso sobre o perdão dos pecados do parvo no Auto de Gil Vicente se reflete também em João Grilo, já que

¹⁷ Ibid., v. 296-307.

¹⁸ SUASSUNA, op. cit., p. 35.

¹⁹ Ibid., p. 184-185.

as diferenças na antítese condenação/salvação entre os dois personagens se cruzam nas duas obras, porque

'[...] o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.'²⁰

Sendo assim, podemos dizer que o **Auto da Compadecida** e o **Auto da Barca do Inferno** são duas peças que se interagem por meio dessa discussão ideológica, visto que a crítica à igreja e a seus membros, no que concerne às contradições está presente nas duas peças a não somente pelo paradoxo das ações dos personagens religiosos, mas também pelos personagens que são caricaturas emblemáticas de indivíduos sem *status* e sem reconhecimento social.

Considerações finais

Considerando, portanto, o que foi apresentado e analisado na comparação entre o **Auto da Barca do Inferno** e o **Auto da Compadecida** conseguimos perceber a ligação dialógica entre as duas peças, no que se refere à crítica que se faz às instituições sociais de poder, a igreja. Também analisamos outros dois personagens, cada um de uma peça e fizemos as devidas comparações, tanto no que se assemelham quanto no que se destoam. A presença da marca do interdiscurso no **Auto da Compadecida** eleva o grau de teor crítico da obra, que se caracteriza pela ressonância do Auto vicentino na alegoria do grande julgamento das almas.

Assim como Gil Vicente utilizou uma alegoria para falar de ricos e pobres, religiosos e pessoas comuns, Ariano Suassuna também compôs o **Auto da Compadecida** com uma forma composicional análoga ao discurso vicentino para, quem sabe, reafirmar na contemporaneidade esse mesmo discurso.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia?. In: <http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/.../dialogismo-N1-2003.pdf>. Acessado em: 20 de Julho de 2014, 14h30min.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

SPINA.Segismundo. **Era Medieval**. 11. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

WWW.folhadojurua.com.br/2014/06/ariano-suassuna-e-o-movimento-armorial.Acessado em: 21 de Julho de 2014, 18h17 min.

²⁰ RECHDAN, op. cit., p. 2.

A TIRANIA DA BELEZA E O ESVAZIAMENTO DE SI MESMO: UMA LEITURA DE “ELE ME BEBEU”, CONTO DE CLARICE LISPECTOR

Flávia Rodrigues de Melo¹

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN

*Sabe-se que o rio passa
e nunca é o mesmo no desaguar dos tempos,
nem o homem que nele se banha,
mas a mulher
que à sua margem se ajoelha
e lava é uma só.
O tanque é meu rio.
Ouço vozes de tias velhas.*

Daniela Versiani

Adentrando nos Aspectos da Narrativa

A *Via Crucis do Corpo* (1974) foi uma obra encomendada por Álvaro Pacheco, editor da Artenova. “Ele me Bebeu” assim como todos os outros contos da coletânea são eróticos, abordam sexo, prostitutas, marginais e mendigos. E é nesse contexto que está inserida a personagem central do conto em análise que ultrapassa a barreira das impressões visuais e nos faz refletir sobre a metamorfose do corpo e suas implicações.

O foco narrativo constitui-se na mente das personagens, sendo o monólogo interior – os múltiplos questionamentos vividos – a marca principal do conto e da prosa lispectoriana. Na narrativa, o enredo perpassa não apenas uma história de amizade, mas sim de competitividade entre Aurélia Nascimento e o maquilador Serjoca; questões de identidade, vaidade e renascimento demarcam a narrativa e as personagens são envolvidos pelas noites de Copacabana.

O conto se constrói a partir das diferenças físicas entre Aurélia e Serjoca. No início da narrativa, já são mostradas marcas de uma personagem liquidificada por meio da maquilagem:

É. Aconteceu mesmo.
Serjoca era maquilador de mulheres. Mas não queria nada com mulheres. Queria homens.
E maquilava Aurélia Nascimento. Aurélia era bonita e, maquilada, ficava deslumbrante. Era loura, usava peruca e cílios postiços. Ficaram, amigos. Saíram juntos, essa coisa de ir jantar em boates.
[...]
Elá se vestia bem, era caprichada. Usava lentes de contato. E seios postiços. Mas os seus mesmos eram lindos, pontudos. Só usava os postiços porque tinha pouco busto. Sua boca era um botão de vermelha rosa. E os dentes brancos, grandes².

Aurélia Nascimento tem seu corpo marcado pelo uso de adereços, utiliza-se de adornos para tornar-se uma *outra*, mais bonita e que chame a atenção por onde passe; utiliza-se de peruca, cílios postiços, seios postiços e lentes de contato. Ao se constituir de elementos exteriores, que não lhe são próprios e originários, a personagem faz nascer uma alteridade espelhada em ícones disponíveis no mercado consumidor; ela torna-se uma estranha até mesmo para si.

¹ Licenciada em Letras (2011) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Membro do Grupo de Estudos Críticos da Literatura, como bolsista voluntária nos projetos: Aspectos do duplo no conto brasileiro contemporâneo e Figurações do mito de Narciso no conto brasileiro contemporâneo, coordenados pela Professora Dra. Antonia Marly Moura da Silva. Especialista em Teoria e Estudos Sobre a Linguagem (2012) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Mestra (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. E-mail: flavia_melo2@hotmail.com

² LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. 7. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 41.

Apresenta um mascaramento imposto pela sociedade, uma vez que impõe um padrão de beleza que é seguido por muitos, criando um sujeito despersonalizado, já que seus desejos e gosto não são levados em consideração; ela é incapaz de expressar-se espontaneamente. Sua identidade é fruto de uma pré-determinação, importando apenas aparecer.

Além de proporcionar os desejos de mudança física em Aurélia Nascimento, Serjoca tornou-se seu melhor amigo e confidente. Juntos dividiam táxis, saiam para tomar drinques até que surge Affonso Carvalho e, a partir de uma carona oferecida, torna a relação dos amigos estremecida:

Perto deles estava Affonso Carvalho. Industrial de metalurgia. Esperava o seu Mercedes com chofer.

[...]

Viu a impaciência de Aurélia que batia com os pés na calçada. Interessante essa mulher, pensou Affonso. E quer carro. Dirigiu-se a ela:

- A senhorita está achando dificuldade de condução?

- Estou aqui desde as seis horas e nada de um táxi passar e nos pegar! Já não aguento mais.

- Meu chofer vem daqui a pouco, disse Affonso. Posso levá-los a alguma parte?

- Eu lhe agradeceria muito, inclusive porque estou com dor no pé.

Mas não disse que tinha calos. Escondeu o defeito. Estava maquiladíssima e olhou com desejo o homem. Serjoca muito calado³.

Nesse momento da narrativa fica explícito o real interesse de Affonso Carvalho por Aurélia, mas ela só se preocupa com os possíveis defeitos físicos que possa apresentar não percebendo o interesse do homem, já que no conto não há nenhuma certeza, não há nenhuma verdade, principalmente pelo fato de que “as certezas não passam de hipóteses, as histórias não passam de construções, as verdades são apenas estações temporárias numa estrada que sempre leva adiante, mas nunca acaba” (BAUMAN, 1999b, p. 190).

Na narrativa ocorre que: “[...] Entraram os três. Ela na frente, ao lado do chofer, os dois atrás”. (LISPECTOR, 1998, p. 42). A partir desse momento é formado o triângulo amoroso – Affonso, Aurélia e Serjoca, já que “num mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento falso”. (DEBORD, 2003, p. 16). Sobre a simbologia presente no número três, vemos que:

O três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. [...] Mas, geralmente, o três como número, o primeiro ímpar, é o número do Céu e o dois o número da Terra, pois o um é anterior à sua polarização. O três, de acordo com os chineses, é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. É a conclusão da manifestação: o homem, o filho do Céu e da Terra, completa a Grande Tríade. [...]⁴.

a formação das personagens do conto, em três, é fortemente significativa, uma vez que expressa a totalidade; nada pode ser acrescentado. No conto, a narrativa gira em torno das três personagens e só, já que o desenvolver da narrativa perpassa o conflito vivido a partir dessa relação tríade.

Affonso fica entusiasmado para com Aurélia e esta o corresponde. Serjoca encontrava-se mudo, já que também despertara um sentimento por Affonso. Após um belíssimo jantar na casa de deste os amigos marcam um próximo encontro, agora em um restaurante. Como sempre, Aurélia mantém um comportamento de insegurança referente à sua aparência:

[...] Aurélia telefonou para Serjoca: precisava de maquilagem urgente. Ele foi à sua casa.

Então, enquanto era maquilada, pensou: Serjova está me tirando o rosto.

A impressão era de que ele apagava os seus traços: vazia, uma cara só de carne⁵.

A partir desse momento a personagem passa a questionar sua existência, pois percebe a perda da própria face. “Sentiu mal-estar. Pediu licença e foi ao banheiro para se olhar ao espelho”. (LISPECTOR, 1998, p. 43). A partir desse olhar-se no espelho, a personagem vê um *outro eu*, dar-se conta da alteridade e passa a se questionar através da pergunta que norteia diversas discussões sobre identidade: “quem sou eu?”.

³ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. 7. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 42.

⁴ CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. edição. Tradução. V. da C. Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 899-902.

⁵ LISPECTOR, Clarice. *A Via Crucis do Corpo*. 7. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 43.

Se há um problema que assola a questão sobre os estudos do homem é no que se refere à identidade. É recorrente o uso de máscaras e a busca do equilíbrio pessoal a fim de encontrar respostas para tal pergunta. O sujeito apresenta-se fragmentado, esfacelado, o que nos leva a falar de um sujeito pós-moderno que não tem uma identidade fixa.

É a partir das reflexões diante do espelho que a personagem se questiona, lembramos o que bem coloca Umberto Eco (1989, p.12) ao nos dizer que: "O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico". Aqui, o espelho também revela o caráter ilusório do duplo na representação do nosso próprio corpo; é o lugar do outro, sua função mais comum é a de permitir a pessoa se observar, de se ver como os outros a veem, ou ainda de imaginar-se como outro.

Dessa forma, o espelho permite a personagem o despertar para a condição de estrangeiro para si mesmo, como bem nos diz Kristeva (1994, p. 09): "estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a faca oculta da nossa identidade, o espaço que arruina a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia". Ela se dá conta de que sua vida foi até então desperdiçada por manter comportamentos de um sujeito refugiado. A dor, o vazio e a solidão invadem a personagem, desterritorializando-a. Segundo Derrida, o estrangeiro seria a própria questão:

Mas antes de ser uma questão a ser tratada, antes de designar um conceito, um tema, a questão do estrangeiro é uma questão *de* estrangeiro, uma questão vinda *do* estrangeiro, e uma questão *ao* estrangeiro, dirigida *ao* estrangeiro. Como se o estrangeiro fosse, primeiramente, aquele que coloca questão ou aquele a quem se endereça a primeira questão. Como se o estrangeiro fosse o ser-em-questão, a própria questão do ser-em-questão, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão. Mas também aquele que, ao colocar a primeira questão, me questiona⁶.

Igualmente, o estrangeiro é aquele que é questionado e, ao mesmo tempo, é questionado pelo *outro*, outro aspecto a ser considerado é o fato de que o estrangeiro também pode ser aquele que questiona o outro, já que traz a questão consigo.

Vale ressaltarmos ainda que diante do espelho identificamos um eco com o diálogo empreendido pelo Narciso clássico; porém no texto de Clarice, Aurélia Nascimento demonstra sua cegueira até o momento em que cruza o olhar para o espelho. É aí o momento do despertar, a tomada de consciência, a passagem para o Narciso moderno. Ela está chocada com o que vê refletido, com sua própria imagem até então desconhecida.

Aurélia Nascimento é, portanto, um Narciso com traços de modernidade, consciente de seu esfacelamento e da existência do não-eu, em suma, desmascarado. A personagem percebe que é fruto do meio em que vive e da sociedade moderna que dita os parâmetros de beleza, que determina a imagem da mulher perfeita.

A personagem mantém um comportamento vulnerável, inconstante, sempre vestindo máscaras. Lembramos que "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente". (Hall, 2006, p.13). Ou seja, as máscaras emblematizam a realidade de Aurélia Nascimento, mulher rica que vive em salões de beleza criando máscaras para sua aceitação na sociedade. Toda a vida da personagem é regida pelo inautêntico: "Saiu da banheira pensativa. Enxugou-se com uma toalha enorme, vermelha. Sempre pensativa. Pesou-se na balança: estava com bom peso. Daí a pouco ele me tira também o peso, pensou". (LISPECTOR, 1998, p. 44).

O banho de banheira marca o momento em que, ao sair da condição de imersão em seu próprio fluxo de consciência, a personagem toma consciência do eu. A toalha enorme vermelha caracteriza o princípio da vida. Nesse momento fica evidente que o maquiador assume a função de disfarçar o corpo da mulher e seu rosto, responsáveis pela expressão da individualidade do sujeito: é o corpo em evidência e fragmentado.

A partir da percepção de sua imagem no espelho Aurélia percebe que seu nascimento é fruto da libertação das máscaras que estão grudadas ao seu rosto, da retirada da maquilagem; percebe a perda de sua individualidade a partir da visão realista dos trajes posticos identificados no espelho.

O rosto da personagem clariceana é marca da alteridade feminina. A partir do reconhecimento de esfacelamento do eu a personagem busca o seu nascimento:

⁶ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Hospitalidade*. Tradução. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. p. 05.

Foi ao espelho. Olhou-se profundamente. Mas ela não era mais nada.
– Então – então de súbito deu uma bruta bofetada no lado esquerdo do rosto. Para se acordar. Ficou parada olhando-se. E, como se não bastasse, deu mais duas bofetadas na cara. Para encontrar-se.
E realmente aconteceu.
No espelho viu enfim um rosto humano, triste, delicado. Ela era Aurélia Nascimento. Acabara de nascer. Nas-ci-men-to⁷.

No espelho a personagem viu, enfim, um rosto humano, triste, delicado, marcado por todas as atitudes tomadas a vida inteira; massificada por uma sociedade que impõe a aparência perfeita e que rotula, anulando a individualidade do ser. Ao tentar maquilar seu rosto e buscar a imagem perfeita, Aurélia vive uma vida que não é sua, todas as relações e os acontecimentos permeiam pela linha da mentira, da fuga, do fingimento. Ela, no momento que toma consciência de sua existência, nasce. Como seu próprio sobrenome sugere: Nas-ci-men-to.

Considerações Finais

Constatamos que a personagem lispectoriana, representada neste conto assim como muitas outras figuras femininas da escritora, questiona e experimenta as mudanças corporais ocorridas com o uso de máscaras. Através da utilização da maquilagem, peruca, seios e cílios postiços, Aurélia Nascimento representa a relação entre identidade e alteridade, regida pela estrangeiridade de si mesma.

As metáforas utilizadas pela personagem central e que foram eleitas para a realização de nossa investigação foram as ligadas à problemática do desdobramento do eu, como o espelho e o olhar, ou a cegueira aparente, buscando na arquitetura ficcional do conto clariceano compreender o drama dos personagens que vivem em permanente busca pelo autoconhecimento. A personagem central da narrativa experimenta um duplo que se coloca em espelhamento. Aurélia apresenta-se estilhaçada, tendo consciência da existência do não-eu diante da sua própria imagem, que a faz ver-se refletida e a desperta para sua existência.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, Joel Rosa de. **E experimentação do grotesco em Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin Editorial. Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- BAUMAN, Zigman. **Modernidade e ambivalência**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999b.
- BOSI, Alfredo. (Org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BRAVO, Nicole Fernandez. O duplo. IN: BRUNEL, P. (org). **Dicionário de mitos literários**. Tradução. Carlos Sussekkind et. al. 2. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-292
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 2. edição. Tradução Carlos Sussekkind et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAVALCANTI, R. **O mito de narciso**: o herói da consciência. São Paulo: Cultrix, 1992.

⁷ LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. 7. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1998. p. 44.

CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24. edição. Tradução. V. da C. Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Projeto Periferia, 2003. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/esteticadaarquitetura/debord_sociedade_do_espetaculo.pdf>. Acesso em 06 de maio de 2013.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Hospitalidade**. Tradução. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, Sigmund. O estranho. **Obras completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1990. v. 18. p. 12-85.

_____. Luto e melancolia. **Obras completas de Sigmund Freud**: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Traduzido sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245-263.

GOTLIB, Nadia Batella. **Teoria do conto**. 11. edição. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Clarice: uma vida que se conta**. 2. edição. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade na pós modernidade**. 11. edição. Tradução Tomaz T. da Silva e Guacira L. Lovro. Rio de Janeiro: DP & A. 2006.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. O conto de atmosfera. In: **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. edição. Revista e atualizada. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988. 277p.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**. Tradução de Ernani Pavanell. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. 7. edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

_____. **Minhas Queridas**: um livro que reúne cartas escritas entre 1940 e 1957 para suas irmãs. Rocco, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, O. **A escritura da Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **A matemática da formiga**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

ASPECTOS RESIDUAIS DO DIABO MEDIEVAL NO CORDEL “PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO”

Francisca Yorranna da Silva¹

Elizabeth Dias Martins²

(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Introdução

O cordel ou folheto é um gênero literário que se popularizou durante o século XVI em pleno Renascimento europeu. Ao chegar ao Brasil encontra vários adeptos da forma e dos temas populares cantados em versos. Estes alternam relatos de fatos cotidianos, episódios históricos, lendas ou assuntos religiosos. Em alguns cordéis há uma mistura desses temas, o que proporciona maior riqueza de material popular encontrado. Atualmente, a abordagem de temas educativos vem ganhando o gosto dos cordelistas, mas até pouco tempo atrás, os principais temas abordados eram a bibliografia, o cangaço, os romances, as pelejas e os desafios.

As bibliografias são histórias que homenageiam grandes personalidades da cultura e do folclore nordestino. Os cordéis que falam do cangaço, para além da homenagem, contam com riqueza de detalhes o dia a dia dos cangaceiros, dos quais, se destaca Lampião. Os romances apresentam em seus enredos a história de romances tradicionais com reinos, princesas e heróis adaptados ao sertão nordestino. As pelejas narram situações em que o protagonista enfrenta criaturas fantásticas, monstros ou pessoas de grande fama. Os desafios são batalhas que acontecem através de versos e ao som da viola entre poetas.

Sendo cultivado, principalmente, no Nordeste, o cordel tem como um de seus principais representantes o poeta Leandro Gomes de Barros, autor do cordel *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo* (1973), no qual, buscamos analisar os aspectos *residuais* da representação do Diabo medieval. Para tanto, fundamentamo-nos na Teoria da *Residualidade*, via de análise proposta por Roberto Pontes e desenvolvida pelos pesquisadores do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC). A Teoria da *Residualidade* possibilita a identificação de *resíduos* de épocas e/ou espaços diferentes, que permanecem, sejam nas obras literárias, sejam em outros aspectos culturais, de modo que, o objeto de estudo da teoria é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra.”³. Sendo assim, partimos da ideia que “a *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante [...].”⁴.

Tais *resíduos* dizem respeito à *mentalidade*, ou seja, ao modo de pensar, ao modo de agir de um povo e chegam até nós através do contato entre culturas, isto é, a *hibridação cultural*; se adaptando à nova realidade cultural por meio da *cristalização*, processo de transformação desse *resíduo*.

Ressaltando aspectos como as representações do diabo, a tentação, o pacto diabólico e o culto mariano; nosso trabalho, busca mostrar, pelo viés da *residualidade*, como a existência do *imaginário* diabólico ganhou forma na literatura popular, principalmente, em *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*.

Acerca do Cordel

A cultura nordestina constitui-se pela diversidade de seu povo, de crenças, sons, gestos e olhares. Cada parte do imenso Nordeste expressa-se culturalmente em consonância com seus desejos, medos, esperanças e, de modo especial, revelam seus modos de agir, de pensar e de sentir na construção do próspero repertório de costumes e tradições.

É da vivência cotidiana que se extraem as narrativas, que amalgamadas com os elementos da cor local geram inúmeros personagens revestidos de bravura e coragem, numa espécie de espelho convexo do sertanejo, homem que enfrenta com fé as dificuldades a ele impingidas. Dessa narrativa, germina a Literatura de Cordel, que imersa no *imaginário coletivo*, traz pela força da oralidade os versos do poeta popular:

¹Graduanda do Curso de Letras da UFC. Bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2014/2015.

²Critica e ensaísta. Doutora em Letras pela PUC - Rio. Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

³ PONTES, 2006, p.8.

⁴ MARTINS, 2003, p.518.

O poeta cria sua obra em sintonia com seu universo psicossocial, suas personagens são aquelas que compartilham o mesmo e árido chão e, mesmo quando ele adapta um romance tradicional, seus reis, rainhas, príncipes e princesas são reflexos do povo do qual o poeta é parte e porta-voz.⁵

O poeta busca assim, estampar nas personagens que fecundam os inúmeros folhetos, além do aspecto humorístico, um tom de crítica social. Dessa forma, o cordelista reveste-se com a aura do profeta e, passa a ser compreendido “como um anunciador das coisas e das pessoas, um porta-voz da comunidade, de suas inquietudes e de todas as mudanças que se evidenciam no mundo da vida.”⁶

Quando se fala nas origens da Literatura de Cordel diversos questionamentos e posicionamentos são formados. Não são poucos os estudiosos que tem outorgado essa literatura como descendente da pátria portuguesa:

A presença da literatura de cordel no Nordeste tem raízes lusitanas; veio-nos com o romanceiro peninsular, e possivelmente começam esses romances a ser divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens.⁷

Outros estudiosos, entretanto, veem nesse posicionamento uma espécie de aprisionamento cultural, como podemos perceber pelo comentário a seguir:

Observa-se que, inevitavelmente, no bojo dessa “filiação”, aloja-se a ideia de dependência cultural, reforçando valores etnocêntricos, expressos na noção de existência de uma matriz ou texto fonte. Assim é que constam nos textos, com grande frequência, as palavras *matriz*, *origem*, *raiz*, *herança*, *fonte* e outras similares, que, corroborando postulados de anterioridade (no sentido de fundamento originário), acabam por reduzir, em maior ou menor grau, o cordel brasileiro à condição de imitação de um texto tutor, ainda que, certamente, a proposta não seja essa e os estudos tragam contribuições indubitáveis.⁸

Nossa posição torna-se conciliadora, visto que é tomada a partir da perspectiva *residual*. À medida que reconhecemos a importância do legado lusitano para a formação do mosaico cultural brasileiro, visualizamos no intercâmbio de saberes culturais, ocorridos entre os povos que aqui estavam e os que aqui fincaram raízes, o surgimento de uma cultura *híbrida*, ou seja, não mais existe uma relação de dependência cultural, o que existe, portanto, é o entrecruzamento de diferentes modelos culturais. Assim, constatamos na literatura de cordel nordestina, o reaproveitamento de elementos africanos, indígenas e lusitanos. Logo, não há como sustentar a ideia de uma produção pura e original, porquanto tais conceitos, não apreendem essa realidade miscigenada, em contrapartida, os conceitos de *cristalização* e *hibridação cultural*, revelam-se importantes instrumentos para a dedução do que chamamos de cultura *afrobrasílusa*.

Nesse sentido, destacamos a presença do elemento africano em nossa produção cordelista, o que comprova definitivamente o aspecto *afrobrasíluso* da literatura de cordel. Segundo o pesquisador Diégues Júnior:

Esta influência, de origem lusitana, da cantoria dos fatos acontecidos e da formação do grupo para ouvir a leitura ou o canto narrado, não foi única; aqui no território brasileiro, e em particular no Nordeste, se encontrou com uma outra forma cultural muito semelhante: a de origem africana. Também os escravos vindos para o Brasil tinham não somente seus trovadores como também o hábito de contar suas histórias, cantando ou narrando; são os famosos akpalô registrados pelos especialistas em estudos africanos no Brasil. Em uma de suas obras, Luís de Câmara Cascudo recorda: “Toda África ainda mantém seus escritos verbais, oradores das crônicas antigas, cantores das glórias guerreiras e sociais, antigas e modernas, proclamadas das genealogias ilustres”.⁹

Sendo assim, faz-se necessário ressaltar que houve influência árabe-negra no trovadorismo europeu, momento em que surgiu a literatura de cordel. Podemos assim perceber que, os primeiros

⁵ LIMA, 2008, p.22.

⁶ ARAÚJO, 2007, p. 24.

⁷ DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p.5.

⁸ PINTO, 2011, p.1986.

⁹ DIÉGUES JÚNIOR, 1973, p.11.

poetas e cantadores que aportaram no Brasil foram lançados no batuque africano. Essa influência é latente no Baião, no Coco, na Embolada e, sobretudo, nas rimas ágeis e fáceis dos nossos cantadores e poetas populares, em sua maioria, africanos, ou melhor, *afrobrasiliusos*.

O Diabo no cordel

Figura de destaque dentro da cultura popular, o Diabo é presença marcante no cordel. Suas representações variam desde formas de animais até a forma humana, na qual, normalmente, é personificado no negro. Há grande variedade também quanto a sua denominação, recebendo diversas alcunhas, tais como Capeta, Capiroto, Tinhoso, Cramulhão, Arrenegado, Barzabu, etc. Nesse sentido, a análise da literatura popular e dos temas recorrentes que aparecem integrados a ela, representa um forte instrumento na tentativa de compreender o universo sertanejo e sua formação cultural.

A riqueza de temas desenvolvidos nos folhetos levou diversos teóricos da poética popular a tentarem subdividi-la em classificações temáticas. No presente trabalho, baseamo-nos na classificação do pesquisador Câmara Cascudo, da qual, utilizaremos o *Ciclo do Demônio Logrado*, que considera “todos os contos ou disputas em que o Demônio intervém, perde a aposta e é derrotado. Parece estabelecer o Ciclo, isto é, a reunião de contos e lendas derredor de um motivo único, o Demônio Logrado”¹⁰.

Desta forma, percebemos que o Diabo concebido no *imaginário coletivo* nordestino e que ganha forma nos escritos dos cordelistas se diferencia do que era representado por autores tidos como eruditos, pois, enquanto estes mostram o Diabo astuto e sedutor, aqueles o apresentam como um ser que mesmo ardiloso, é passível de ser enganado pelos sertanejos, pessoas simples, porém, com grande sabedoria. Ressaltamos ainda que, quando a sabedoria humana não é suficiente para vencer o inimigo, a personagem a quem o Diabo procura enganar se vale da intercessão divina, principalmente, de Maria.

A partir dessa conjuntura, buscarmos analisar a imagem do Diabo procurando perceber como o modelo do Diabo clássico e antigo converge para a efígie do Diabo logrado, adentrando nas páginas desses folhetos. Sendo assim, o presente trabalho examina as representações do Diabo através de um profundo mergulho na *mentalidade* e no *imaginário religioso* popular encontrado no cordel *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*.

Um clássico da Literatura Popular, o cordel mencionado acima, narra o encontro de Manoel Riachão, um repentista católico, com um negro desconhecido, que no decorrer da peleja, espécie de “debates poéticos em que dois cantadores enfrentam-se, devendo dar prosseguimento aos versos apresentados pelo oponente, sem se retardar na composição de sua fala”¹¹; será revelado ser o próprio Diabo, que busca realizar um pacto com Riachão.

Afora a desconfiança de Riachão em pelejar com um provável escravo fugido, o enredo do cordel nos mostra um Diabo conhecedor de passagens bíblicas, conhecimentos científicos e momentos da vida do protagonista. O Diabo descrito não é um ser amedrontador, pelo contrário, se encontra próximo dos humanos, com a possibilidade de ser enganado e vencido por estes.

É interessante constatarmos a presença do negro no cordel em análise, no sentido de que, esta é a primeira *representação residual* do Diabo, uma vez que, durante o período colonial, os doutores da Igreja, discutiam se os negros e indígenas possuíam alma e, afirmavam que os negros eram descendentes de Caim, o que gerava no seio popular a ideia de que tais pessoas eram progênitas do Diabo; pensamento catequético que se perpetuou por muitos séculos no espírito brasileiro.

Logo de início Manoel Riachão se recusa a pelejar com o negro:

Riachão disse: eu não canto
Com negro desconhecido
Porque pode ser escravo
E andar por aqui fugido
Isso é dá cauda a nambu
E entrada a negro enxerido¹²

Em seguida, o negro revida e destaca sua estirpe nobre:

¹⁰ CASCUDO, 2003, p.19.

¹¹ ABREU, 1999, p. 73

¹² BARROS, 2001, p.01.

Eu sou livre como o vento
A minha linhagem é nobre;
Sou um dos mais ilustrados
Que o sol neste mundo cobre
Nasci dentro da grandeza
Não saí de raça pobre!¹³

Nesses versos, percebemos a alusão ao Anjo Caído. É no *Apocalipse*, último livro da Bíblia que o leitor tem acesso à genealogia do Diabo. Este foi, originalmente, Lúcifer, o maior entre todos os anjos, porém, após liderar uma rebelião contra Deus, foi subjugado e lançado nas trevas:

Aconteceu então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no céu não ouve mais lugar para eles. Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás. É aquele que seduz todos os habitantes da terra. O Dragão foi expulso para a terra, e os Anjos do Dragão foram expulsos com ele.¹⁴

Pautada nos ensinamentos bíblicos, a ideia de que a gênese do Diabo nasceu no ambiente celeste, chegou até os dias atuais por meio não apenas do texto bíblico, mas também pelos *resídios mentais*, sendo constatado no cordel.

Outro acontecimento *residual* que encontramos no cordel em análise, diz respeito à tentação sofrida por Riachão, imensamente semelhante à sofrida por Jesus no episódio em que, após ser batizado por João Batista, recolhe-se ao deserto para jejuar por quarenta dias e quarenta noites, em preparação para o início de seu ministério. É nesse momento que o Diabo surge para instigá-lo a romper com seu pai e, consequentemente, para fazê-lo abandonar a missão de salvar a humanidade com a morte na cruz:

Então o diabo disse a Jesus: “Se tu és Filho de Deus, manda que essa pedra se torne pão.” Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Não só de pão vive o homem’.” O diabo levou Jesus para o alto. Mostrou-lhe por um instante todos os reinos do mundo. E lhe disse: “Eu te darei todo o poder e riqueza desses reinos, porque tudo isso foi entregue a mim, e posso dá-lo a quem eu quiser. Portanto, se te ajoelhares diante de mim, tudo isso será teu.” Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Você adorará o Senhor seu Deus, e somente a ele servirás’.” Depois o diabo levou Jesus a Jerusalém, colocou-o na parte mais alta do Templo. E lhe disse: “Se tu és Filho de Deus, joga-te daqui para baixo. Porque a Escritura diz: ‘Deus ordenará aos seus anjos a teu respeito, que te guardem com cuidado’.” E mais ainda: Eles te levarão nas mãos, para que não tropeces em nenhuma pedra’.” Mas Jesus respondeu: “A Escritura diz: ‘Não tente o Senhor seu Deus’.” Tendo esgotado todas as formas de tentação, o diabo se afastou de Jesus, para voltar no tempo oportuno.¹⁵

No texto de São Lucas, o Diabo apresenta o aspecto da tentação, elemento *residualmente* encontrado na história de Manoel Riachão, tendo em vista que ao repentinista o Diabo oferece os prazeres mundanos e a felicidade material:

Faço tudo que quiser
minha força é sem limite
os feitos por mim obrados
não vejo homem que os cite
eu determino uma cousa
não há força que evite

Inda não lhe ameacei
Nem pretendo ameaçá-lo
Estou pronto a defendê-lo
Se alguém quiser atacá-lo
Em minha humilde pessoa
Tem um pequeno vassalo¹⁶

¹³ Ibidem, p.03.

¹⁴ APOCALIPSE, 2006, p.231.

¹⁵ LUCAS, 2006, p.57-58.

¹⁶ BARROS, 2001, p.03.

O trecho acima é relevante, pois, a palavra “vassalo” nos remete ao pacto diabólico, outro sinal que evoca a figura do Diabo medieval para o cordel. Ao oferecer seus préstimos, o negro-Diabo propõe de modo silencioso o pacto demoníaco, tendo em vista que esse feito tem relação direta com a troca de benefícios pela alma humana:

Em troca de tais benefícios, [o diabo] mandava o novo vassalo assinar um pacto redigido em um pergaminho virgem e assinado com o próprio sangue, antes de lhe imprimir sua marca em algum lugar no corpo. Esta era facilmente reconhecível pela forma que sugeria: lebre, pata de sapo, gato preto ou cão. Indelével, só podia ser apagada pelo próprio demônio.¹⁷

Manoel Riachão, a exemplo de Jesus, resiste à tentação do Diabo, mostrando-se confiante nos designios de Deus, aceitando com resignação sua condição humilde, fazendo ecoar a mensagem de que “nem só de pão vive o homem”:

É muito feliz o homem
que com tudo se consola
posso morrer na pobreza
me achar pedindo esmola
Deus me dá para passar
ciência e está viola¹⁸

É importante notarmos nessa peleja o fato de que o sertanejo, com astúcia e fé, não se deixa intimidar ou ser enganado pelo sagaz adversário. Como era de se esperar, ao ver todas as suas falas redarguidas o demônio se enfurece. Nesse momento, Riachão recorre a uma invocação religiosa e apela, em especial, para a figura de Jesus e de Maria:

(...) Jesus!
homem Deus sacramentado
valha-me a Virgem Maria
a mãe do Verbo Encarnado!¹⁹

A evocação da magna representante feminina do cristianismo revela a remanescência temática do culto mariano que “se faz presente através da mesma mentalidade continuada no Nordeste brasileiro por meio da literatura de cordel, pela via da oralidade popular e tradicional.” (MARTINS, 2010, p.237). Assim, no cordel, essas palavras provocam efeitos horríveis na figura do Diabo:

O negro soltando um grito
ali desapareceu
duma catinga de enxofre
a casa toda se encheu
os cães uivaram na rua
o chão da casa tremeu²⁰

Por fim, encontramos mais um *resíduo* da representação do Diabo medieval, porque no folheto *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, quando o repentista clama pela intercessão de Jesus e da Virgem Maria, o Diabo desaparece, deixando um forte cheiro de enxofre.

Sabemos que no *imaginário* medieval, os maus odores eram associados à doença, ao pecado e ao próprio Diabo: “os signos da ocupação diabólica são sempre a sujeira, o mau cheiro e o desarranjo gestual”²¹. Pensamento que se coaduna ao de Muchembled ao afirmar que:

o mau cheiro evocava ao mesmo tempo, a imagem do diabo, das doenças e dos remédios olfativos indispensáveis para sobreviver às mesmas, a dos gozos carnais e da culpa resultante do fato de a isso entregar-se com demasiada intensidade.²²

¹⁷ BRASEY, 2006, p.46.

¹⁸ BARROS, 2001, p.15.

¹⁹ Idem.

²⁰ BARROS, 2001, p.16.

²¹ SÁEZ, 1999, p.19.

²² MUCHEMBLED, 2001, p.138.

Dessa forma, o cordel ao apresentar o odor do enxofre, como elemento deixado pelo Diabo, revela a permanência *residual* desta *mentalidade*, que aparece associada à ideia que a ligação do mau cheiro à figura do Diabo constatada frequentemente nos cordéis de metamorfose é ainda relacionada ao bode:

O bode muito se aproxima do Satanás da concepção cristã, não só pela correspondência física, pois os pés do Diabo têm o mesmo formato das patas dos caprinos. Além disso, também a palavra pode significar indivíduo feio, repugnante, pessoa que cheira mal, e aqui vale lembrar o *fartum* de enxofre exalado pelo Diabo, segundo a imaginação detalhadora desse personagem maligno.²³

Assim, consideramos o cordel analisado um escrito *residual*, pois, por meio dos exemplos apresentados, conseguimos demonstrar como a permanência de uma *mentalidade* medieval se *cristalizou* em nossa cultura por consequência da *hibridação cultural* aqui existente.

Considerações finais

Diante do exposto, afirmamos que a Teoria da *Residualidade* é de grande valia para os estudos literários, uma vez que, nos permite compreender como o modo de agir, de pensar e de sentir, isto é, a *mentalidade* de uma época anterior, como a Idade Média, pode permanecer na forma de *resíduos* na contemporaneidade, visto que, nenhuma cultura vive isolada das demais, antes, entrecruzam-se, mesclam-se, integram-se, ou seja, sofrem o processo de *hibridação cultural*, e consequentemente, o de *cristalização*, que é a transformação ocorrida em cada elemento vindo de uma cultura para outra.

Podemos concluir nosso trabalho dizendo que, os *aspectos residuais* do Diabo presente na *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, estavam presentes na *mentalidade* de vários povos em diversas épocas e em diversos lugares, passando de geração à geração através da oralidade, como nas narrativas populares, ou da escrita, como nos textos bíblicos. O imaginário acerca do Diabo chegou ao Brasil através da colonização, fundindo-se aos componentes das culturas africana e indígena para adaptar-se à nossa cultura. O cordel analisado é apenas um exemplo de como nossos poetas populares transformaram esses elementos em literatura.

Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia. *História de Cordéis e Folhetos*. Campinas/SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Coleção Histórias de Leitura).
- ARAÚJO, Patrícia Cristina de Aragão. *A cultura dos cordéis: território (s) de tessitura de saberes*. Tese (doutorado em Educação), João Pessoa (PB): PPGE/UFPB, 2007.
- BARROS, Leandro Gomes de. *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*. Juazeiro do Norte, 2001.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de estudo Almeida*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. 1728p.
- BRASEY, Édouard. Como se vendia a alma ao Diabo. In: Revista História Viva – Grandes Temas, ed. 12. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.
- CASCUDO, Luis de Câmara. *Contos tradicionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- DIEGUES JÚNIOR, Manuel. — Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: Literatura popular em verso. Estudos, Tomo I. Rio de Janeiro: MEC-Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1973.
- LIMA, Antonio Carlos Ferreira. *A permanência do ciclo místico religioso da literatura de cordel e sua correlação com os níveis de construção textual*. Tese (doutorado em Letras e Lingüística: Literatura Brasileira), Maceió (AL): PPGLL/UFAL, 2008.
- MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiliuso, residual e medieval no Auto da Compadecida. In: VAZ, Ângela (Org.) IV Encontro Internacional de Estudos Medievais, 2003, Belo Horizonte. Anais do IV Encontro Internacional de Estudos Medievais. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2001. p. 517-522.

²³ MARTINS; PONTES, 2011, p.62.

_____. O cordel nordestino e os resíduos do culto mariano medieval. In: OLIVEIRA, Irenísia Torres de; SIMON, Iumna Maria (Org.). Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira. Fortaleza: Nankin, 2010, p. 229-240.

_____. PONTES, Roberto. *Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso*. Desenredo (PPGL/UPF), v.7, p. 52-64, 2011.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura de cordel do Brasil e de Portugal: elementos articuladores de cumplicidades e conflitos. Cadernos do CNLF, Vol. XV, Nº 5, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011.

PONTES, R. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes: depoimento [05 de junho, 2006]. Fortaleza (mimeografado). Entrevista concedida a Rubenita Moreira.

SÁEZ, Oscar Calavia. *Deus e o Diabo em terras católicas: Brasil-Espanha*. Taubaté, SP: GEIC/NIPPC, 1999.

QUEM NÃO TIVER PECADO, QUE ATIRE A PRIMEIRA PEDRA (NA GENI): A PERVERSÃO CONSENTIDA NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA

Frederico de Lima Silva (PPGL/UFPB)¹
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (DLCV/PPGL/UFPB)²

Geni

“Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque de Holanda³, é, sem dúvida, a canção mais famosa da peça *Ópera do Malandro*, um musical de 1977/1978. A canção, lançada um ano após a estreia da peça, trás consigo não só uma letra e uma melodia marcantes, mas uma impressionante quantidade de vozes que se digladiam a todo o momento; isso no que se refere às várias questões que a canção abarca, tais como o travestismo, um tabu não só na época em que a canção foi lançada, mas que se alimenta há milhares de anos, bem como a questão da desigualdade social, fortemente destacada nas linhas da canção, e que era um dos assuntos velados pelos dispositivos de censura dos Anos de Ferro⁴, ou Anos de Chumbo da ditadura militar no Brasil.

Mas antes que possamos dar os primeiros passos no que tange à análise a que nos propomos, precisamos delimitar o ambiente social, político e histórico que cerca toda a nossa análise: a pós-modernidade. Para tanto, recorremos ao conceito empregado por Santos (1987) ao tratar do tema:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e o cotidiano programado pela tecno ciência (ciência e tecnologia, invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural (Santos, 1986, p. 8).

Alimentados, dessa forma, pela concepção acima transcrita, debruçamo-nos em uma pós-modernidade que surge como uma “Era do Espetáculo do Esfacelamento das Relações Humanas”, mas, principalmente, um despedaçamento do próprio sujeito em sua individualidade que, sendo “andróide melancólico - um consumidor programado e sem história, indiferente, átomo estatístico na massa, boneco da tecno ciência” (SANTOS, 1986, 11), é um espectador do desfalecimento e do caos da sociedade em que vive, mas, sobretudo, de si mesmo. Mediante tal entendimento, observemos um primeiro trecho da canção, a fim de que possamos delimitar alguns aspectos importantes a serem discutidos em nosso trabalho:

*De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina*

¹ Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

² Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

³ Francisco Buarque de Holanda, ou Chico Buarque de Hollanda (1944-), é músico, dramaturgo e escritor brasileiro. Sua carreira musical ganhou notoriedade quando ele ganhou, com a música "A Banda", interpretada por Nara Leão, o primeiro Festival de Música Popular Brasileira, ocorrido em 1966. É filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista Maria Amélia Cesário Alvim.

⁴ Anos de Ferro, e/ou Chumbo, é um termo que serve para denominar o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, estendendo-se basicamente do fim de 1968, com a edição do AI-5 em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974. Alguns reservam a expressão “anos de chumbo” especificamente para o governo Médici. O período se destaca pelo feroz combate entre a extrema-esquerda versus extrema-direita, de um lado, e de outro, o aparelho repressivo policial-militar do Estado, eventualmente apoiado por organizações paramilitares e grandes empresas, tendo como pano de fundo, o contexto da Guerra Fria.

*Atrás do tanque, no mato
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, das lazarentos
 Dos moleques do internato
 E também vai amiúde
 Com os velhinhos sem saúde
 E as viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir
 Joga pedra na Geni
 Joga pedra na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni*

O que se sobressai na primeira estrofe da canção é o posicionamento do autor em relação a sua personagem. Como se pode observar, a protagonista da narrativa não possui, literalmente, uma fala própria. Com relação a esse quesito, se prepondera a fala do autor, que se lança “em defesa” de sua personagem que, criada a partir dessa fusão de discursos outros, projeta em si essas marcas sócio-históricamente conflitantes, como podemos ver na descrição de Geni; uma personagem que abarca, em sua constituição como personagem, marcas do discurso de seu criador. Dessa forma, *Geni e o Zepelim* se constitui a partir do embate entre as vozes que, demarcadas por seus próprios discursos – marcados historicamente e dialogicamente –, chocam-se entre si.

Geni, a personagem principal da canção de Chico Buarque, por se tratar de um travesti, encontra-se em um estado fronteiriço em relação às normas morais preestabelecidas, ou seja, por possuir, segundo uma visão moral-puritana, uma configuração conflitante em sua personalidade sexual, para a sociedade, ela é uma transgressora, pois não obedece às práticas e comportamentos sexuais e afetivos moralmente estabelecidos pela sociedade para se estabelecer uma distinção entre os sexos.

Muito se questiona acerca de que gênero pertence a personagem principal. Como pode ser apreendido a partir da leitura integral da canção, não existe, a princípio, menção alguma que caracterize Geni como sendo, de fato, um travesti. Com relação a este questionamento, Paula & Fernandes (2010) pontuam que:

Não há marca linguística que prove, pela letra da canção, que Geni é uma travesti (no sentido de um homem “travestido” de mulher) – o que é completamente compreensível se considerarmos o contexto de escrita da canção, bem como a concepção de feminino/masculino de maneira mais complexa. Acreditamos que a opção de apagamento dessa importante marca na letra da canção tenha ocorrido para driblar a censura e também para tratar a heroína com respeito à sua escolha: uma mulher, como outras, ainda que “diferente” (no sentido de especial, dado o seu poder na canção – é ela a escolhida: “logo ela”, pelo comandante da canção). Talvez, se houvesse marcas, a crítica não passaria despercebida – até hoje há quem pense que Geni é uma prostituta. Claro que a indeterminação também deixa no mesmo plano prostitutas, travestis, homossexuais e “tudo que é nego torto”. (PAULA & FERNANDES, 2010, p. 4)

Na sociedade em que vivemos, ainda tiranicamente regida pela conduta moral e religiosa cristã, há uma série de práticas e comportamentos que são considerados próprios de cada sexo, definidos culturalmente e realçados para que homens e mulheres sejam reconhecidos como tal.

A partir da leitura do primeiro conjunto de versos da canção, notar-se-á dois pontos na caracterização da personagem Geni: a questão do gênero e a questão social. Geni, além de ser uma travesti⁵, ou seja, além de instituir-se por meio de uma personalidade que transita entre o feminino e o masculino, o que por si só já caracteriza um conflito para a sociedade, se relaciona exclusivamente com um público específico, todos indivíduos tratados à margem da sociedade, assim como ela. Atentemo-nos para a maneira como a protagonista é rechaçada perante os demais membros da sociedade em que ela vive, destacado pelos versos finais deste primeiro trecho e que, no musical,

⁵ Etimologicamente, travesti é um termo que designa aquele que se veste ou se disfarça com roupas do sexo oposto. Historicamente, o termo advém de Charles de Beaumont – cavaleiro de Eon – um travesti famoso e rival de Madame de Pompadour como amante de Luís XV. Sendo, o termo eonismo utilizado frequentemente para designar o travestismo masculino, um homem que vive vestido de mulher e que não tem interesse em retirar o órgão genital masculino, o pênis.

coube ao coro: *Joga pedra na Geni / Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni*. Aqui, já se tornam imprescindíveis algumas observações. Geni é apedrejada pelos membros da sociedade que, ultrajados pelo comportamento transgressor às normas morais, a consideram perversa⁶ e, portanto, merecedora de toda e qualquer punição, e isso se dá, portanto, por que “o preconceito, usualmente incorporado e acreditado, é a mola central e o reproduutor mais eficaz da discriminação e de exclusão, portanto da violência” (BANDEIRA e BATISTA, 2002, p. 08).

Para os apedrejadores, o direito de apedrejar a travesti Geni está alicerçado no fato de que ela demonstra afeto por outros seres do mesmo sexo, bem como por sua opção de dar-se “a tudo que é negro torto”, ou seja, apresenta o ingresso àquilo que não é visto como moralmente direito em relação às práticas sexuais, ditas, normais, que postulam, desde a mais tenra idade da constituição da civilização humana, que tais laços devem se constituir unicamente entre homens e mulheres. Ou seja, Chico Buarque, astutamente, faz uso de uma personagem que abarca em si características que são, sócio-historicamente, consideradas transgressoras para a sociedade de sua época, pois, além da homossexualidade, Geni é vista como uma prostituta, indivíduo que socialmente é visto como um fomentador de práticas sexuais não convencionais, e que cujo corpo admite ações em que o pudor social pode ser deixado de lado. Paula (2010), ao realizar uma leitura de “A mulher/os rapazes” (1997), de Foucault, nos salienta que:

(...) o pensamento vigente na sociedade contemporânea, que nega a relação entre iguais; e também, embora menos explícito, a questão da prostituição (considerada aqui independente do gênero daquele que a pratica); e mostra a instituição do casamento entre homem e mulher como forma de regulação da vida em sociedade. (PAULA, 2010, p. 7)

A partir dessas primeiras considerações, podemos dar contornos à questão da “não-voz” de Geni. Ela não fala porque a sociedade economicamente superior não lhe dá essa possibilidade, ou seja, interdita sua fala.

Dessa forma, para a sociedade burguesa, *a priori*, Geni não possui “valor” algum. *A posteriori*, valendo-se de uma ironia lapidada, a narrativa nos apresenta uma reviravolta na condição da protagonista que, perdendo o status de Maria Madalena, agora se vê idolatrada como Jesus Cristo, como uma salvadora. Para melhor esclarecimento, prossigamos com um detalhamento mais delineado das vozes presentes na narrativa.

O Zepelim do Comandante

Prosseguindo com nossas considerações acerca das vozes que se digladiam na letra da canção de Chico Buarque, notemos que a voz que se sobressai neste segundo trecho, abaixo transcrito, delimita mais ferozmente os signos de poder tirânico, bem como nos dá dimensão de outro traço do discurso perverso nela instaurado:

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
 Um enorme zepelim
Paiou sobre os edifícios
 Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
 A cidade apavorada
 Se quedou paralisada
 Pronta pra virar geléia
 Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo - Mudei de idéia
- Quando vi nesta cidade
- Tanto horror e iniqüidade
- Resolvi tudo explodir
- Mas posso evitar o drama
- Se aquela formosa dama
 - Esta noite me servir
 Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni

⁶ Trata-se, aqui, o conceito de perversão comumente estabelecido pela sociedade, a qual utiliza o termo para delimitar atos.

Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Foi a partir da definição do termo perversão⁷, realizado por Freud (1905 [1972]) em seu escrito *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, que a discussão sobre uma possível perversão generalizada na contemporaneidade teve seu ponto de partida estabelecido. Posteriormente, teóricos como Lacan estabeleceriam novos parâmetros acerca dessa discussão. Freud (1931 [1974]) nos diz que o homem encontra-se em um constante conflito entre a moral e o gozo⁸, entre os instintos mais primitivos e a manutenção de sua posição na ordem social, dessa forma, não há em nós uma harmonia essencial, mas um conflito permanente.

Embassados nesse postulado freudiano, observemos a postura do comandante que surge sobre o céu da cidade, dirigindo “um enorme zepelim”. Ao pairar “sobre os edifícios”, o chefe militar aponta sobre a cidade seu poderio bélico, com o propósito de acabar com o horror e a iniquidade daquele lugar. Sob uma visão diacrônica, o comandante seria um símbolo que equivaleria à ditadura militar, e que cujo objetivo seria acabar com as ameaças que a sociedade brasileira estava a mercê em relação à ameaça comunista. Seu caráter aparentemente heroico, no entanto, velado seu caráter tirânico e repressor. O zepelim, descrito como sendo enorme e possuindo, em sua estrutura, cerca de dois mil canhões, é entendido, em nossa leitura, como sendo uma metaforização do falo⁹ ao qual ele ostenta seu poder e subverte a ordem em nome da ordem que ele mesmo institui, ou mesmo o objeto de seu fetiche¹⁰, tendo em vista que, a partir dele, institui um temor sobre os demais, de onde obtém o gozo. Tais características são típicos traços do sujeito perverso, como nos instrui Lacan (1960), ao afirmar que é na existência desse paradoxo, instaurado a partir da transgressão, que o perverso garante a existência de uma Lei, a sua lei. E é por meio dessa transgressão que o sujeito perverso encontra o método mais eficaz para sustentar suas demandas¹¹, através da violação das interdições, das normas, das regras que a ele são impostas.

A voz do povo é a voz do capitalismo

⁷ Termo derivado do latim *pervertere* (perverter), empregado em psiquiatria e pelos fundadores da sexologia* para designar, ora de maneira pejorativa, ora valorizando-as, as práticas性uais consideradas como desvios em relação a uma norma social e sexual. A partir de meados do século XIX, o saber psiquiátrico incluiu entre as perversões práticas性uais tão diversificadas quanto o incesto*, a homossexualidade*, a zoofilia, a pedofilia, a pederastia, o fetichismo*, o sadomasoquismo*, o travestismo, o narcisismo*, o auto-erotismo*, a co-profilia, a necrofilia, o exibicionismo, o voyeurismo e as mutilações性uais. (...) Retomado por Sigmund Freud* a partir de 1896, o termo perversão foi definitivamente adotado como conceito pela psicanálise, que assim conservou a idéia de desvio sexual em relação a uma norma. Não obstante, nessa nova acepção, o conceito é desprovido de qualquer conotação pejorativa ou valorizadora e se inscreve, juntamente com a psicose* e a neurose*, numa estrutura tripartite. ((ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 584).

⁸ Raramente utilizado por Sigmund Freud*, o termo gozo tornou-se um conceito na obra de Jacques Lacan*. Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a idéia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão*, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões性uais. Posteriormente, o gozo foi repensado por Lacan no âmbito de uma teoria da identidade sexual, expressa em fórmulas da sexuação* que levaram a distinguir o gozo fálico do gozo feminino (ou gozo dito suplementar) (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 299).

⁹ Diversas palavras são empregadas para designar o órgão masculino. Se a palavra pênis fica reservada ao membro real, a palavra falo, derivada do latim, designa esse órgão mais no sentido simbólico, ao passo que denominamos de *itifálico* (do grego *ithus*, reto) o culto do falo como símbolo do órgão masculino em ereção. Investidos de suprema potência, tanto na celebração dos antigos mistérios quanto em diversas religiões pagãs ou orientais, os deuses *itifálicos* e o falo foram rejeitados pela religião monoteísta, que considerava que eles remetiam a um período bárbaro da humanidade, caracterizado por práticas orgânicas (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 221).

¹⁰ O Fetiche (derivada do português feitiço: sortilégio, artifício), retomado em 1887 pelo psicólogo francês Alfred Binet (1857-1911) e, mais tarde, retomado pelos fundadores da sexologia*, para designar quer uma atitude da vida sexual normal, que consiste em privilegiar uma parte do corpo do parceiro, quer uma perversão sexual (ou fetichismo patológico), caracterizada pelo fato de uma das partes do corpo (pé, boca, seio, cabelos) ou objetos relacionados com o corpo (sapatos, chapéus, tecidos etc.) serem tomados como objetos exclusivos de uma excitação ou um ato sexual. Em 1905, Freud vai atualizar o termo, primeiro para designar uma perversão sexual, caracterizada pelo fato de uma parte do corpo ou um objeto serem escolhidos como substitutos de uma pessoa, depois para definir uma escolha perversa, em virtude da qual o objeto amoroso (partes do corpo ou objetos relacionados com o corpo) funciona para o sujeito* como substituto de um falo* atribuído à mulher, e cuja ausência é recusada por uma renegação (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 235).

¹¹ A demanda é o conceito que orienta o analista na construção do caso que se apresenta no divã. Uma análise começa com uma demanda, o analista deve visar o seu além, para saber precisar o seu aquém que é o desejo. Desejo é condutor que implicará um sujeito na realidade do seu inconsciente. Inconsciente que só conhece uma lei: a que pede para reencontrar o objeto perdido, objeto causa do desejo. (RODRIGUES, 2010, p. 3)

Todo ser humano é destinado a constituir-se em um ser social, em um indivíduo da cultura que o cerca, e isso acontece no momento em que ele abandona, traumáticamente, a qualidade de objeto que preenche toda e qualquer falta na mãe. Forçado a abandonar este estado primordial, o indivíduo, a contragosto, tem que adentrar no convívio com os seus semelhantes, a fim de constituir laços que, a partir de então, passem a constituir novas representações fálicas; estas que só poderão ser obtidas no cerne da própria cultura que ele se propõe a adentrar.

Dessa forma, o sujeito, essencialmente traumatizado, busca, agora, identificar-se com aqueles que proveram à sua castração simbólica, e o faz por meio de um processo de mimetização sistemática dos responsáveis por essa interdição, onde, na cultura do capital, o pai é o representante primevo, tendo em vista que é o ele quem exerce, essencialmente, a função limitadora do desejo fálico do sujeito enquanto criança, outrora organizada pela imanência do narcisismo primordial e do gozo absoluto como regentes.

A partir do momento em que a castração simbólica fez com que o indivíduo passasse a ser um membro da sociedade e da cultura, o sentimento nostálgico, proveniente do desejo de retorno ao estado arcaico, não poderá ser suprido unicamente através da solidão e afastamento do convívio com os demais – típicos sintomas individuais –, mas, também, por meio de uma construção de sintomas instaurados no coletivo, ou seja, pelos sintomas sociais, ao qual partilhará com os demais membros de seu laço social. Decorrente desse processo, que humaniza e capacita o ser humano a suportar a perda de seu estado de conforto inicial, também surgirá um processo de exclusão e preconceito oriundos do desejo nostálgico narcísico, que podem ser resvalados na sociedade através de mecanismos, entre outros, como o racismo, a marginalização do outro, a exacerbação da agressividade (violência), o rechaçamento dos negros, gays, estrangeiros e pobres, ou seja, de tudo aquilo que não lhe é semelhante e agradável, características da democracia perverso-polimorfa infantil.

Filho (2005), com relação ao comportamento de aproximação típico do narcisismo nostálgico, salienta que:

Os indivíduos pertencentes ao corpo social identificam-se uns aos outros como iguais ou irmãos e, ao mesmo tempo, diferenciam-se dos que não pertencem ao grupo. Estes últimos são estranhos ou estrangeiros e, consequentemente, tratados de acordo com esta condição. Podem inspirar temor, reverência, hostilidade, ou curiosidade. Em todos os casos, contudo, recebem a marca da diferença: a palavra que se lhes atribui é o *eles*, diferentemente do *nós* que atribuímos àqueles com quem nos identificamos. (FILHO, 2005, p. 159)

Notemos, então, que é justamente este o discurso proveniente da fala dos que apedrejam Geni. Antes do aparecimento do tirânico comandante, munido de uma aparato bélico que ameaçava a sociedade e as regalias as quais certos indivíduos usufruíam, Geni não possuía qualquer valor àquele grupo que a apedrejava e a repelia. No entanto, ao terem suas vidas e regalias ameaçadas, ou seja, mediante o pavor de uma nova castração simbólica, há uma reviravolta no comportamento dos demais para com Geni, como observado no trecho que segue:

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela
– e isso era segredo dela –
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar

Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni

No trecho acima transscrito, vemos personagens típicos da sociedade em que vivemos – O prefeito de joelhos / O bispo de olhos vermelhos / E o banqueiro com um milhão – Estes indivíduos, que se correlacionam em suas instâncias de poder que, de certo modo, estão em posição superior aos outros, a Geni, veem-se, agora, em estado de desamparo em relação ao perigo iminente, algo que, em relação às posições sociais que ocupam, parecia impossível de se ocorrer. Ante a constatação do desamparo, recorrem à única pessoa que pode lhes salvar, e que, ironicamente, é aquela que outrora “era”, para eles, a escoria do mundo em que vivem – A cidade em romaria / Foi beijar a sua mão / Vai com ele, vai Geni / Vai com ele, vai Geni / Você pode nos salvar / Você vai nos redimir / Você dá pra qualquer um / Bendita Geni –. Antes subjugada pelos outros, agora Geni é posta em estado de aproximação e endeusamento, pois é a única que a todos pode salvar.

Notemos, também, que há um embate entre o posicionamento autoral em relação à Geni e o discurso capitalista daqueles que tentam compra-la. A protagonista, que até então “dava para qualquer um”, ao se deparar com o luxo, a riqueza e o poder do comandante, expõe sua preferência em amar aqueles que são símiles a ela – Acontece que a donzela / - e isso era segredo dela / Também tinha seus caprichos / E a deitar com homem tão nobre / Tão cheirando a brilho e a cobre / Preferia amar com os bichos – Tal conflito se constata na medida em que o coro se lança indignado diante da ética valorativa de Geni.

Entretanto, esse endeusamento nada mais é do que um artifício do sujeito perverso para aproveitar-se da situação de vulnerabilidade que se encontra para transferir sua angústia a outro:

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Ao se realizar a leitura, fica evidente o quanto o discurso de poder da sociedade machista, mas, sobretudo, da perversão do sistema capitalista, objetifica as pessoas, valorando-as por sua utilidade, e descartando-as mediante a conquista do gozo que buscam incansavelmente, obtido, fantasiosamente, por meio desse poder atroz e interesseiro do utilitarismo que sobressai em nossa cultura. Para o capitalismo, sendo assim, Geni, bem como a maioria de nós, subjugados pelo poder de alguns poucos senhores, somos o fetiche que desmente a castração, isto é, que oculta a falta de gozo na estrutura do sujeito perverso, no caso, o capitalismo.

Considerações

Geni e o Zepelim serviu, a princípio, como um instrumento de combate ao modelo de governo que se fundamentou na repressão instaurada pela Ditadura Militar, cuja ação de censura fazia com que os artistas, tais como Chico Buarque, precisassem aprimorar ainda mais os métodos de ocultação da crítica ao regime. Todavia, de tão rica criação, a letra da canção que analisamos abrange não só uma crítica ao regime, mas utiliza-se de uma ironia refinada para dar forma a um protesto ainda maior, cujas dimensões abarcam inúmeros outras críticas – ao preconceito, ao capitalismo, à efemeridade dos laços sociais, etc. –, que nos fazem refletir sobre o quanto conflituoso é o combate à perversão em nossa contemporaneidade, já que ela, a perversão, cada vez mais, institui-se como elemento imanente/inerente do convívio social.

Referências Bibliográficas

- BANDEIRA, L.; BATISTA, A. S. Preconceito e discriminação como expressões de violência. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, jan. 2002 .
- BUARQUE, Chico (1977/1978). *Geni e o Zepelim*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze_77.htm>. Acesso em: 02 de maio de 2015.
- FILHO, Raul Albino Pacheco. *O capitalismo neoliberal e seu sujeito*. Mental [online]. 2005, vol.3, n.4, pp. 155-173. ISSN 1679-4427.
- FOUCAULT, M. A mulher/ os rapazes: História da sexualidade. In: *História da sexualidade*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FREUD, Sigmund. (1972 [1905]). Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1974 [1931]). O mal-estar na civilização. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- KRAFFT-EBING, Richard Von (1869). *Psychopatia Sexualis*: histórias de caso. São Paulo. Martins Fontes, 2000.
- LACAN, J. (1960). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- PACHECO FILHO, Raul Albino. Migração, desamparo, racismo e xenofobia. In: Carignato, Taeco Toma; Rosa, Miriam Debieux; e Pacheco Filho, Raul Albino (Orgs.) *Psicanálise, cultura e migração*. São Paulo: YM, 2002.
- PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de. Geni, a Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje. In: *Anais do Fazendo Gênero 9: diásporas, diversidades, deslocamentos*. Florianópolis, SC, Brasil, 2010.
- PAULA, Luciane de. A Ironia de “Geni e o Zepelim”: Sujeitos, Poderes e Mundos no Tempo da Suspensão. In: *Cadernos do Tempo Presente*. Edição n. 01 – Outubro de 2010.
- RODRIGUES, Soraia Souza. *Demandas e Desejo em psicanálise*. In: Psicologia.com.pt. Disponível em: <<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/TL0158.pdf>> Acesso em: 04 de maio de 2015.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*, tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

A CASA DE MATACAVALOS: UMA ABORDAGEM PSICANALÍTICA

*Jaiane Alves Silva*¹

Introdução

Neste trabalho iremos analisar o espaço narratológico da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, referente à casa de Matacavalos. Para tal, lançaremos mão dos conceitos de espaço e ambientação de Antonio Dimas, apresentados em seu *Espaço e Romance*, bem como, partindo para uma análise psicanalítica, ao texto “*Amor, culpa e reparação e outros trabalhos*”, de Melanie Klein. São abordados por Klein o estado dos campos emocionais e comportamentais do indivíduo, sendo estes campos moldados sob influência das fantasias agressivas ocorridas na fase inicial da infância, o que decorre em sentimento de culpa e, portanto, a busca por reparação.

Metodologia

A análise em questão partirá da seleção dos fragmentos em que são evidenciados o desejo, por parte de Bentinho, de retorno à casa de Matacavalos, compreendido aqui como a tentativa de reconstrução da figura materna, sendo indicado em seguida a busca de reparação presente nestes fragmentos bem como o perfil castrador da mãe. Indicaremos também a influência do espaço e ambientação nas emoções das personagens.

Resultados

O espaço como elemento narrativo está diretamente ligado às ações das personagens, indicando assim seus pensamentos e emoções. Para Antonio Dimas (1994), o espaço narratológico refere-se ao espaço físico, o espaço explícito, com dados da realidade, enquanto a ambientação, outro tipo de espaço, refere-se ao espaço implícito, que apresenta dados além do que pode ser visto, sendo necessário para perceber a ambientação mais conhecimento da arte narrativa. Visto dessa forma, podemos dizer que a ambientação nos dá pistas acerca do que se passa com a personagem.

A casa de Matacavalos, local onde Bentinho passou sua infância e juventude, em termos de ambientação, tem em si algo muito representativo: a mãe. Este elemento é o que molda toda a relação de Bentinho com a casa. Poderemos perceber isso mais claramente ao contrastarmos dois momentos: a relação de Bentinho com a casa antes e após a morte de sua mãe. Veremos no decorrer desta pesquisa outro ambiente importante: o seminário. A partir dele poderemos compreender as influências do perfil castrador da mãe sobre Bentinho. Para melhor elucidação do elemento narrativo em questão, partamos para a abordagem psicanalítica.

Para Melanie Klein (1994), a criança em sua fase inicial produz, inconscientemente, fantasias agressivas com a imagem da mãe, o que traz como consequência sentimento de culpa. O sentimento de culpa, por sua vez, traz consigo a necessidade de reparação, como bem podemos notar no fragmento que segue:

Se nas suas fantasias agressivas o bebê feriu a mãe ao mordê-la e despedaçá-la, ele logo cria fantasias em que está juntando os pedaços novamente, restaurando-a. Isso, porém, não consegue eliminar completamente o medo de ter destruído o objeto que, como já sabemos, o bebê mais ama e do qual mais precisa, encontrando-se numa situação de total dependência. (...) esses conflitos básicos afetam profundamente o desenvolvimento e a força da vida emocional do indivíduo adulto. (KLEIN, 1996, p. 349)

Klein fala da influência desse sentimento de culpa no emocional do indivíduo mesmo em sua fase adulta. O medo de ter destruído a mãe fará com que esse indivíduo viva com a necessidade de fazer reparação. O que se passa à personagem Bentinho é justamente isso. Confiramos o seguinte trecho:

¹ Graduanda do curso de Letras – Língua Portuguesa na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fí-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas.... O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltasse os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 1997, p. 2)

Como o próprio narrador-personagem afirma, sua tentativa ao construir a mesma casa de sua infância era “restaurar na velhice a adolescência”. Podemos interpretar essa necessidade de Bentinho de construir a casa de sua juventude como sendo uma forma de retornar/reviver o que foi vivido naquele tempo ou talvez de nunca ter saído desse tempo, aliás, é o tempo no qual ele estava sob os cuidados da mãe. Constatase portanto a dependência que Bentinho apresenta da mãe, mesmo em sua adultez.

A construção da casa simboliza aqui a restauração da mãe, como se Bentinho estivesse juntando os pedaços dela ou, ainda, que estivesse juntando seus próprios pedaços, se considerarmos o ramo da psicologia que se dedica à interpretação de desenhos no qual a figura da casa simboliza a própria pessoa (ego). Esse dado vem a nos contribuir bastante já que notamos em Bentinho, por meio de sua veneração, o quanto é significativa a figura da mãe na vida dele, fundamental para ele ser quem é, para existir. Diante disso, podemos compreender a atitude de Bentinho de construir uma réplica da casa de sua juventude como o desejo de retorno ao útero da mãe. Para reforçar essa ideia, vejamos o seguinte fragmento:

Assim chorem por mim todos os olhos de amigos e amigas que deixo neste mundo, mas não é provável. Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco. Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, quanto reproduza a de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo. Não de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica. Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo. (ASSIS, 1997, p. 187)

Comprova-se com a citação acima a importância que Bentinho atribui à mãe para a casa ser casa ou, ainda, para ele ser ele mesmo. É necessária a presença da mãe para que esse lugar se torne novamente prazeroso, não havendo mãe, a casa é demolida. A tentativa de Bentinho de “atar as duas pontas da vida”, que o faz através da construção da “nova” casa, é frustrada, afinal, já não há sua mãe, logo, não há ele mesmo. Não é à toa que Bentinho vive alheio ao mundo, numa espécie de melancolia, causada pela ausência da mãe.

Ainda reforçando a ideia de tentativa de busca pela mãe, percebida pela construção da réplica da casa de Matacavalos, vejamos o trecho abaixo:

Na mente inconsciente do explorador, um novo território representa uma nova mãe, aquela que substituirá a perda da mãe real. Ele buscou a “terra prometida” – a “terra onde corre o leite e o mel”. Já vimos que o medo da morte da pessoa mais amada faz com que a criança se afaste até certo ponto dela; ao mesmo tempo, ele gera o impulso de recriá-la e de encontrá-la novamente em cada novo projeto. Vemos aqui uma manifestação da tentativa de fugir da mãe e, simultaneamente, de manter o apego original a ela. A agressividade arcaica da criança estimula a pulsão de

compensação e restauração, de colocar de volta dentro da mãe as coisas boas que roubou em fantasia. (KLEIN, 1996, p. 375)

Note-se que este fragmento vem constatar a análise que viemos fazendo até aqui, evidenciando a necessidade de restauração da mãe em diversos projetos da vida do indivíduo. Com base nisso, podemos considerar outro momento da vida de Bentinho no qual é realizada a reparação, antes da construção da réplica da casa de Matacavalos: seu casamento com Capitu, ou, mais especificamente, o nome do bairro no qual passam a morar. Vejamos o seguinte fragmento:

A nossa vida era mais ou menos plácida. Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram raros), passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. (ASSIS, 1997, p. 145)

Bentinho e Capitu passam a morar na Glória. Percebe-se uma ambiguidade nessa expressão, pois eles moram no bairro chamado Glória e estão, espiritualmente, em estado de glória por finalmente terem se casado. O nome Glória, porém, traz consigo mais um segredo: é também o nome da mãe de Bentinho. Trata-se, portanto, de mais um indício de reparação por parte de Bentinho que, inconscientemente, escolheu morar num bairro que leva o mesmo nome da mãe, representando assim uma tentativa de se manter sempre com a mãe, mesmo casado.

Klein faz abordagem também acerca do medo da morte da pessoa amada. Em Bentinho podemos perceber esse medo, portanto, consideremos o seguinte trecho:

Ao descrever o desenvolvimento emocional da criança pequena, observei que seus impulsos agressivos dão origem a fortes sentimentos de culpa e ao medo de que a pessoa amada morra. Tudo isso faz parte dos sentimentos de amor, reforçando-os e intensificando-os. (KLEIN, 1996, p. 375)

Para ilustrar essa condição de medo em Bentinho, leiamos:

Contou particularmente ao reitor o que havia, e recebi licença para ir a casa. Na rua, íamos calados, ele não alterando o passo do costume, — a premissa antes da conseqüência, a conseqüência antes da conclusão, — mas cabisbaixo e suspirando, eu temendo ler no rosto dele alguma notícia dura e definitiva. Só me falara na doença, como negócio simples; mas o chamado, o silêncio, os suspiros podiam dizer alguma coisa mais. O coração batia-me com força, as pernas bambeavam-me, mais de uma vez cuidei cair... O anseio de escutar a verdade complicava-se em mim com o temor de a saber. Era a primeira vez que a morte me aparecia assim perto, me envolvia, me encarava com os olhos furados e escuros. Quanto mais andava aquela Rua dos Barbonos, mais me aterrava a idéia de chegar a casa, de entrar, de ouvir os prantos, de ver um corpo defunto... Oh! eu não poderia nunca expor aqui tudo o que senti naqueles terríveis minutos. (...) Senti uma angústia grande, um nó na garganta, e não pude mais, chorei de uma vez.

— Que é, Bentinho?

— Mamãe...?

— Não! não! Que idéia é essa? O estado dela é gravíssimo, mas não é mal de morte, e Deus pode tudo. Enxugue os olhos, que é feio um mocinho da sua idade andar chorando na rua. Não há de ser nada, uma febre... As febres, assim como dão com força, assim também se vão embora... Com os dedos, não; onde está o lenço? (ASSIS, 1997, p. 101-102)

Percebe-se com isso a dependência de Bentinho, o desespero dele em imaginar que a mãe poderia estar morta. Afinal, em se tratando da vida mãe, se trata de sua própria vida. Ilustrando isso, temos o seguinte fragmento:

"Fui à casa de minha mãe, com o fim de despedir-me, a título de visita. Ou de verdade ou por ilusão, tudo ali me pareceu melhor nesse dia, minha mãe menos triste, tio Cosme esquecido do coração, prima Justina da língua. Passei uma hora em paz. Cheguei a abrir mão do projeto. Que era preciso para viver? Nunca mais deixar aquela casa, ou prender aquela hora a mim mesmo..." (ASSIS, 1997, p. 178)

Neste fragmento, Bentinho, tendo intenções de suicídio, vai despedir-se de sua mãe. Ao chegar à casa, seu desejo é de que o tempo pare e ele se eternize naquele momento. Esse

momento mostra seu desejo de nunca ter saído daquela época, na qual ele não tinha suas atuais preocupações, sendo assim mais uma tentativa de retornar à mãe. Podemos ver comprovada a dependência de Bentinho pela mãe no seguinte verso “Que era preciso para viver? Nunca mais deixar aquela casa”. Nota-se aqui o quanto significativa é a mãe de Bentinho para ele, afinal, uma hora com ela o fez chegar a desistir do suicídio. Com a mãe sim ele sentia-se vivo.

Acerca dessa dependência emocional partindo do filho para mãe, temos algumas contribuições de Klein:

Nossas mães foram as primeiras a nos dar conselhos, proteção e ajuda. Quando crescemos emocionalmente e nos tornamos auto-suficientes, deixamos de depender do apoio e do conforto materno. No entanto, o desejo de receber esse tipo de atenção sempre que surgem situações difíceis permanece pelo resto da vida. (KLEIN, 1996, p. 372)

Diante disso, podemos perceber a importância do contato de Bentinho com a mãe e compreender mais ainda a solidão de Bentinho após a morte da mãe: Bentinho perde a proteção e o apoio que deseja.

Outro traço bastante evidente em Bentinho é sua veneração pela mãe. Nota-se essa característica nos versos “Procura no cemitério de São João Batista uma sepultura sem nome, com esta única indicação: *Uma santa.*” (ASSIS, 1997, pág. 185), nos quais Bentinho se refere à sua mãe, igualando a mãe a uma divindade religiosa. De fato, Dona Glória, viveu fielmente à sua religião. Foi também por motivos religiosos de sua mãe que Bentinho foi destinado, em sua mocidade, a ser padre. Podemos perceber nisso o perfil castrador da mãe de Bentinho. Para melhor elucidação desse perfil castrador, vejamos o trecho que segue:

Algumas mães, como já sabemos, exploram esse relacionamento para a gratificação de seus próprios desejos, i.e., o seu sentimento de posse e a satisfação de ter alguém que dependa totalmente delas. Essas mães querem que os filhos se prendam a elas e detestam quando eles crescem e adquirem sua própria individualidade. (KLEIN, 1996, p. 359)

Dona Glória é quem decide o destino do filho, usando o filho “para a gratificação de seus próprios desejos”, como vimos no fragmento acima. Por esse motivo, identificam-se características de mãe castradora em Dona Glória. Por Bentinho ser filho único, essa castração fica ainda mais acentuada, pois todo seu cuidar é direcionado apenas para Bentinho e, de fato, Dona Glória passa a ficar triste após o casamento do filho.

Para ilustrar a influência da castração da mãe de Bentinho sobre ele, vejamos o seguinte fragmento:

José Dias, composto e grave, não dizia nada a princípio; tínhamos falado na véspera, no quarto dele, onde fui ver se era ainda possível evitar o seminário. Já não era, mas deu-me esperanças e principalmente animou-me muito. Antes de um ano estaríamos a bordo. (ASSIS, 1997, p. 79)

Por Bentinho ter ido ao seminário apenas por vontade de sua mãe, fazia planejamentos de fuga ao passo que desenvolvia em si pensamentos agressivos acerca da mãe, como podemos conferir abaixo:

Fui, cheguei aos Arcos, entrei na Rua de Mata-cavalos. A casa não era logo ali, mas muito além da dos Inválidos, perto da do Senado. Três ou quatro vezes, quisera interrogar o meu companheiro, sem ousar abrir a boca; mas agora, já nem tinha tal desejo. Ia só andando, aceitando o pior, como um gesto do destino, como uma necessidade da obra humana, e foi então que a Esperança, para combater o Terror, me segredou ao coração, não estas palavras, pois nada articulou parecido com palavras, mas uma idéia que poderia ser traduzida por elas: “Mamãe defunta, acaba o seminário”. (ASSIS, 1997, p. 101)

Podemos perceber por este trecho a relação de amor e ódio entre Bentinho e sua mãe, mesmo que manifestado uma só vez e só em pensamento.

Essa relação de amor e ódio, para Klein, lutam entre si na mente do indivíduo por toda a vida, podendo tornar fonte de perigo nas relações com o outro.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto conclui-se que o espaço narratológico analisado nos dá pistas acerca da personagem, a qual, a partir dessas pistas, pode ser tida como um grande solitário à procura da mãe. A casa, antes da morte de mãe de Bentinho, representava para ele um lugar seguro, pois lá havia sua mãe, lá havia vida. Após a morte de sua mãe este ambiente passa a não conhecê-lo mais e vive-versa. Já o espaço do seminário significa repressão para Bentinho, uma vez que não estava lá por vontade própria. Nota-se que entre Bentinho e a mãe existe um processo bastante forte de identificação. Constatase a existência de veneração por parte de Bentinho pela mãe, o que intensifica mais ainda o desejo de reconstrução da figura materna, desejo este concretizado pela construção da réplica da casa de sua infância. A casa aqui representa o ego de Bentinho, no entanto, é notável a importância que essa personagem atribui à mãe para a casa ser casa ou, em outras palavras, para ele ser ele mesmo.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro : Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Série Princípios. Editora Ática, 1994.
- KLEIN, M. Obras Completas de Melanie Klein: Volume I *Amor culpa e reparação e outros trabalhos 1921 – 1945*; trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *FRANKENSTEIN*: UM ROMANCE MASCULINO?

Janile Pequeno Soares (PPGL/UFPB/Mestranda)
Orientadora: Drª Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

Quando nos deleitamos com a história do cientista Victor Frankenstein e sua Criatura, entramos em contato com uma história de horror que nos parece demasiada clara ao desenrolar das narrativas tanto de Criador quanto de Criatura sobre suas experiências de um em relação ao outro e com as circunstâncias que os lideraram até o momento de seu encontro e destino trágicos. O que não se observa acuradamente, no entanto, é a importância dos fatos secundários da história que se ligam à história central e, que são, de certo modo, pequenos vestígios ou peças que formam um mosaico de significação que consiste a história da Criatura, a de maior destaque no romance: a representação das mulheres, o papel que é forjado para elas e as pequenas injustiças a que elas são acometidas durante suas pontuais aparições ao longo do romance.

Escrito pela inglesa Mary Shelley, *Frankenstein* transborda a experiência feminina advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina, onde, segundo Bourdieu (2014, p. 43), “simbolicamente votadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte a sua própria força, ou aceitando se apagar”. A pretexto da crítica, habituada a desqualificar trabalhos de autoria feminina, Shelley publica o romance anonimamente e cria mulheres apagadas, à sombra dos homens. No entanto, esse apagamento serve para refletirmos sobre a representação de mulheres na sociedade do momento de produção do romance, como uma espécie de reflexo dos pensamentos propagados.

Quando lembramos que o romance é escrito pelo punho de uma mulher, que demonstra conhecimento nas mais diversas áreas do saber e dotada de consciência social e política do lugar em que está e de como funciona sua sociedade, entendemos que o romance é, por assim dizer, uma subversão da capacidade criadora da mulher, enquanto forma artística. Os papéis das personagens femininas no romance, - mulheres de histórias e ambiente social bem diferente -, confirmam o caráter denunciador e crítico que a história principal do romance.

São seis as personagens femininas que aparecem ao longo do enredo. Elas estão inseridas dentro das narrativas dos três narradores principais, o Capitão Robert Walton, Victor Frankenstein e a Criatura; assim, as conhecemos através do discurso deles. A primeira personagem que temos contato é Margaret Saville, irmã do Capitão Robert Walton, ela não tem voz e não sabemos suas reações às cartas do irmão, Walton apenas prevê seus posicionamentos e reponde a estes com argumentos outros que, ao imaginarmos a cena com os dois frente a frente, podemos ver que Margaret é aquela que permanece imune e pacificamente atenta às cogitações e receios do irmão sem nada dizer, como uma imagem cônica estendida ante seus olhos pronta para atender as necessidades do irmão, este homem cheio de pensamentos e ruminações, enquanto que seus pensamentos devem permanecer a cabo da decisão dele virem à tona ou não, mas que na realidade não são dignos de fazerem parte desse momento de reflexão, pois nada teria ela a dizer de realmente caro ao irmão imensamente superior em temas do raciocínio.

No fragmento de sua primeira carta à irmã, Walton fala como se suas palavras não atingissem a sensibilidade de ninguém, soam mais como solilóquios escritos do que desejos e confissões direcionadas a alguém:

E agora, minha querida Margaret, será que não mereço contemplar com êxito um propósito grandioso? Poderia ter passado minha vida em meio ao conforto e ao luxo, mas preferi a glória a todos os atrativos que a riqueza pôs em meu caminho. Ah, se alguma voz encorajadora respondesse que sim! (SHELLEY, 2014, p. 19)

Em uma passagem de sua segunda carta à Margaret, o Capitão desabafa sobre a necessidade de um amigo que se igualasse a seu gênio, para manter uma conversa em pé de igualdade, e lamenta por nunca ter encontrado um ser assim. Durante o fragmento percebemos como a figura da irmã, a qual se destina a carta com tais pensamentos, é colocada em segundo plano, apenas como pano de fundo para as cogitações do irmão, e que na contramão do pensamento, ela, enquanto mulher, não estaria em igualdade intelectual com ele:

Tenho, no entanto, um desejo que **jamais** consegui satisfazer, e sinto agora a ausência do objeto desse desejo como um mal enorme. Não tenho amigos,

Margaret: quando estiver radiante com o entusiasmo do sucesso, não haverá uma única pessoa com quem eu possa compartilhar essa alegria. Se o desapontamento me assaltar, ninguém virá oferecer-me consolo nas horas de depressão. É bem verdade que ponho meus pensamentos no papel, mas se trata de um meio bastante pobre para comunicar os sentimentos. Gostaria de ter a companhia de um homem que me compreendesse, cujo olhar respondesse ao meu [...] Não há, ao meu redor, ninguém que seja só tempo gentil e corajoso, dotado de uma mente culta e ainda assim audaciosa, cujos gostos sejam iguais aos meus e que possa aprovar ou criticar meu planos. (SHELLEY, 2014, p. 20-21) (grifo nosso)

Ele fala dessa necessidade de ter alguém para que possa orientá-lo na discussão sobre os perigos ou bonança que a sua viagem pode trazer, mas no início de sua primeira carta, sabemos que Margaret não vê com bons olhos a empreitada do irmão, e sentimos, desse modo, que suas palavras ou maus presságios não exercem nenhum poder sobre as decisões do irmão: “você há de ficar satisfeita em saber que nenhum desastre acompanhou o começo de uma aventura que viu com tão maus presságios”. (SHELLEY, 2014, p. 17) Ao considerar o rumo que a viagem de Walton toma, os pressentimentos de Margaret se sobrepõem às ambições do irmão.

Quando Walton encontra o moribundo Victor Frankenstein vagando pelas geleiras do mar aberto, quando o seu barco encontrava-se bloqueado pelas espessas camadas de gelo e pelo nevoeiro forte, o toma em seu navio, começa uma conversa, e acredita que tenha encontrado, finalmente, esse amigo em intelecto que tanto almejou. Tal fato torna sua compatibilidade uma prematura visão de escolhas trágicas, pois que ao se igualar a Victor, Walton se coloca como egoísta, pretensioso e aventureiro tal como o seu novo amigo, o que acarreta a ideia de que tais sentimentos apenas levam a ruína aqueles homens cujo caráter está sempre pretensiosamente acima da opinião do outro à sua volta:

[...] encontrei um homem que teria ficado feliz em transformar em meu irmão de coração, antes que seu espírito tivesse se degradado pelos infortúnios [...] A estima que sinto por meu hóspede cresce a cada dia. Ele desperta ao mesmo tempo minha admiração e minha compaixão, de forma impressionante. (SHELLEY, 2014, p. 28)

Não conhecemos as pretensões de Margaret, já que não há registros de cartas respostas direcionadas ao irmão nos relatos de Walton, embora em uma das passagens ele tenha mencionado um sutil pedido para que ela continuasse a enviar cartas endereçadas a si, mas elas não fazem parte de sua história. Sabemos, porém, que a ideia de felicidade para a irmã está assegurada pelo fato de ela ter um marido e filhos pra cuidar, assim como percebemos que Walton a vê como aquela que fica em casa à espera da volta de seu irmão desbravador ansiosamente e cujas expectativas estão ligadas à concretização desse fato. Margaret é assim representada, como o receptáculo que tudo absorve e cujas aspirações se concentram na felicidade do bem estar do irmão, marido e filhos:

E o que pensará você, Margaret? Não receberá notícias de minha morte e aguardará ansiosa pelo meu retorno. Os anos vão se passar, e você será por um tempo dominada pelo desespero e torturada pela esperança. Ah! Minha adorara irmã, pensar que suas sinceras expectativas serão frustradas é mais terrível para mim do que a própria morte. Você tem, no entanto, um marido e filhos adoráveis, e pode ser feliz. Que os céus a abençoem e permitam que sim! (SHELLEY, 2014, p. 225-226)

A segunda personagem feminina que aparece no romance, já inserida na narrativa de Victor, é Caroline Beaufort Frankenstein. Apesar da descrição de corajosa e batalhadora, o texto nos coloca Caroline como a mulher indefesa e miserável por não ter uma figura masculina depois da morte do pai, e esta é a sua ‘miséria’; quando a figura de Alphonse Frankenstein aparece e a resguarda de sua situação a ideia empregada é a de que agora ela poderia ter felicidade – a despeito da morte do pai –, pois um homem aparecera para dar-lhe proteção e sentido na vida. Depois de dois anos a esse acontecimento, Caroline se casa com Alphonse que cumpre o papel de bom marido e protetor, segundo a narração de Victor “ele se empenhava em protegê-la como um jardineiro protege uma **planta exótica** de qualquer vento mais forte, e em cercá-la de tudo o que despertasse emoções agradáveis em seu coração bondoso e delicado”. (SHELLEY, 2014, p 34-35) (grifo nosso).

Após o nascimento do primeiro filho, Victor, Caroline só tem olhos e atenção para ele, cuidando para que tudo esteja sempre cercado de modo a fazer o melhor para a educação do filho, e harmonia da casa. Para exaltar ainda mais a característica angelical empregada para a mãe, Victor descreve pequenas situações onde a índole pura de Caroline se expressava; quando Victor tinha

cerca de cinco anos de idade, seus pais viajaram para passar uma semana na costa do lago de Como, nas fronteiras da Itália, é neste lugar onde conhecemos ainda mais a personalidade elevada de Caroline e onde seu espírito caridoso a leva a tomar uma decisão de salvadora do próximo:

[...] Sua **índole caridosa** levava-os amiúde a entrar nas cabanas dos **pobres**. Tratava-se, para minha mãe, de mais do que uma tarefa; era uma necessidade, uma paixão – lembrando-se do que havia sofrido e de como havia recebido ajuda -, agir, por sua vez, como **anjo** da guarda dos infelizes. Durante uma de suas caminhadas, uma cabana pobre nos recôncavos de um vale chamou sua atenção por ser particularmente triste. [...] Encontrou um camponês e sua esposa, que trabalhavam arduamente, já recurvados devido à labuta, distribuindo uma refeição magra a cinco crianças famintas. Entre elas uma atraiu muito particularmente a atenção de minha mãe. Parecia ser de origem diferente. [...] A camponesa, vendo que minha mãe tinha os olhos cheios de admiração e espanto fixos naquela encantadora garota, apressou-se em relatar sua história. [...] Com a permissão dele (do marido), minha mãe convenceu os rústicos guardiães da menina a entregá-la ao seu encargo, [...] e o resultado foi que Elizabeth Lavenza passou a residir na casa de meus pais. (SHELLEY, 2014, p.35-36) (grifo e destaque nosso)

Caroline morre de febre escarlatina que adquiriu de Elizabeth, e Victor coloca que ela “morreu tranquila, e seu semblante expressava ternura mesmo nessa hora” (SHELLEY, 2014, p. 46). Até mesmo no leito de morte, Victor descreve como sua mãe era firme e bondosa, um anjo que tinha sua felicidade somente na confirmação da alegria e prosperidade daqueles que faziam parte de sua vida, como expressam suas últimas palavras, repassadas por Victor:

Crianças – disse ela -, minhas mais firmes esperanças de felicidade futura estão na perspectiva da união de vocês. Essa perspectiva será agora o consolo do seu pai. Elizabeth, minha amada, você deve ocupar meu lugar junto aos meus filhos menores; [...] vou tentar me resignar sem tristeza à morte, na esperança de encontrarlos num outro mundo. (SHELLEY, 2014, p.45)

Parece-nos quase cômica essa marca de idealismo patriarcal, de família perfeita, onde a mulher é o símbolo da bondade e pureza, que vive para fazer a vida do marido e filhos mais confortável e feliz, e o marido que protege a família financeiramente. Diante das convicções contrárias a essas práticas convencionais que nutriam o espírito da escritora de *Frankenstein*, nos parece que Mary Shelley faz uma sutil crítica a esse idealismo quando o expõe de maneira quase risível, para atrair sutilmente o senso crítico do leitor. Pequenos detalhes são postos nas entrelinhas do comportamento de Caroline que denunciam como sua vida é descrita de modo que tudo pareça como é aos olhos de quem narra apenas, e não sob o seu ponto de vista, quando lembramos que Victor, seu amado filho, é quem descreve todos os acontecimentos de sua vida.

Não sabemos como Caroline realmente sentiu a morte do pai e o desígnio irreparável do seu futuro que a ligara para sempre ao antigo amigo dele; se sua vida ao lado de um homem cuja diferença de idade era considerável a fazia feliz, apenas pelo fato de ter sido o seu ‘salvador’ da pobreza e miséria de uma vida sem uma representação masculina para protegê-la. O que sentimos é que Caroline, assim como as demais personagens femininas, é descrita como tradicionalmente faziam os romances ao longo da tradição literária, toda masculina, onde as mulheres aparecem através de suas vozes e moldadas de acordo com suas impressões a respeito daquelas que eles apenas compartilhavam alguns momentos da vida privada. E mais forte do que com as outras personagens, essa descrição de Caroline por Victor é construída textualmente para que o leitor sinta essa correspondência anterior de produção artística e representação da mulher.

A próxima personagem, Ágatha De Lacey, nos é apresentada na narrativa da Criatura. Ela faz parte dos moradores da casa que a Criatura encontra em meio à floresta nos arredores da cidade, e onde ela se instala às escondidas, em um anexo ligado a casa, depois de fugir das intempéries dos cidadãos quando sai do laboratório de seu criador. Aos olhos da Criatura, Ágatha é o ser mais diferente que encontrara até aquele momento, quando através de uma brecha de seu esconderijo consegue ver essa “moça de aspecto gentil”, que andava de um lado para outro com um balde na cabeça executando tarefas domésticas e, mesmo que “pobremente vestida”, concede à Criatura a primeira impressão do que seria o belo.

Ágatha é o anjo do lar e símbolo de servidão, assim como Caroline, mas na condição de filha e irmã. Ela é a responsável pelo preparo do alimento da família e da boa disposição da casa e quintal:

Aparentava um ar paciente e, ao mesmo tempo, triste. Perdi-a de vista e, cerca de 15 minutos depois ela retornou carregando o balde que, agora, estava quase cheio de leite. Enquanto caminhava, parecendo sentir o peso de seu fardo, foi ao seu encontro um homem cujo semblante denotava grande abatimento. [...] Vi, então, de novo, o jovem atravessar o campo atrás da casa, com algumas ferramentas na mão. A moça também estava ocupada, ora dentro de casa, ora no quintal. (SHELLEY, 2014, p.115-116)

Logo em seguida o jovem voltou, carregando nos ombros uma certa quantidade de madeira. A garota foi encontrá-lo à porta, ajudou-o a descarregar seu fardo e, levando um pouco de lenha para o interior da casa, colocou-a no fogo. Então, ela e o jovem afastaram-se para um canto, e ele lhe mostrou que arranjara pão e um pedaço de queijo. Ela pareceu satisfeita e foi até a horta apanhar algumas raízes e verduras, que pôs na água e depois no fogo. (SHELLEY, 2014, p. 117)

O rapaz que aparece junto a Ágatha é Félix, seu irmão, que toma o controle da casa em nome do pai, cego, e assim, incapacitado para prover o alimento da família. Apesar de terem pertencido em um momento da vida à classe abastada, a família de Ágatha encontrava-se à deriva e os seus membros habituaram-se a executar os afazeres que cabiam às suas habilidades e papéis exercerem, depois que perderam tudo. Ágatha parece ser a única na casa que não participa de entretenimento ou ações diferentes das incumbências domésticas: seu pai, o velho De Lacey, em alguns momentos do dia ou da noite se apodera de um violão e toca melodias tristes, mas que acalentam os corações dos filhos; senta-se de quando em quando no quintal para sentir um pouco do sol e vento perpassarem seu rosto; Félix compartilha com pai desses momentos quando o instrumento musical está em suas mãos e, acompanha-o cantando em tom de suavidade, belas canções; também é Félix quem detém o conhecimento das letras, - ou pelo menos é o único que o demonstra -, quando ele terminava seu trabalho lia para o velho e para Ágatha, e, posteriormente, era ele quem ministrava as lições para a noiva estrangeira, para aprender sobre sua língua e costumes.

Ágatha não aparece mais do que nesses momentos de afazeres e se beneficia das habilidades encantadoras de seu pai e irmão, e os retribui fazendo o possível para colocar o pouco de alimento que conseguem numa mistura capaz de esquentar seus corpos cansados. Em momentos específicos da história dos moradores da casa, tanto Félix quanto o velho De Lacey tem espaço para falar, no entanto, nada sobre os pensamentos de Ágatha nos é mostrado. Não sabemos o que sente a respeito da situação na qual se encontra a sua família senão pelas impressões da Criatura, o narrador que a observa:

O velho, eu notava, procurava com frequência encorajar seus filhos, como descobri que ele às vezes os chamava, a livrar-se da melancolia. Falava-lhes com uma voz alegre, com uma expressão de bondade que proporcionava satisfação até a mim. Ágatha ouvia com respeito e às vezes seus olhos se enchiam de lágrimas, que ela tentava enxugar de forma imperceptível; eu notava que, em geral, seu semblante e seu tom de voz alegravam-se depois de ter ouvido as exortações do pai. (SHELLEY, 2014, p. 121)

É certo, no entanto, lembrar que tudo que conhecemos sobre seus familiares são também impressões da Criatura, mas Ágatha é a única dentre suas descrições cuja ação não tem tanta importância para a ocorrência dos fatos mais preponderantes sobre o dia-a-dia dos moradores. O texto coloca Ágatha como uma ligação de conforto e bem estar entre o velho cego, que será o primeiro ser humano a conduzir um diálogo de igual para igual com a Criatura, e Félix, o homem que provê tudo na casa, alimento, entretenimento, leitura e assim, conhecimento, e que será aquele cujas palavras e ações agressivas expulsam a Criatura de perto de sua família quando em contato direto com sua aparência grotesca.

Ainda dentro da narrativa da Criatura, nos deparamos com a figura de Safie, a noiva de Félix. Quando tomamos conhecimento da história de Safie, sua família e como se tornara noiva de um dos De Lacey, reconhecemos que ela é uma das personagens femininas mais representativas no romance tanto das injustiças empregadas à figura da mulher em proveito do bem estar masculino, quanto do pouco de atitude de uma mulher que tem uma educação diferente e que persegue seus objetivos, mesmo que tenha sua cultura apagada posteriormente para alcançá-los.

Todo o infortúnio da família De Lacey tem o pai de Safie como causa. Conhecemos juntamente com a Criatura, que o pai de Safie, um comerciante turco que morava há muito tempo em

Paris, local onde Félix e sua família eram naturais, por algum motivo desconhecido é considerado suspeito diante dos desígnios do governo e é perseguido e condenado à morte:

Foi detido e trancado na prisão no dia exato em que Safie chegava de Constantinopla para se juntar a ele. [...] A injustiça da sentença era óbvia; toda a Paris estava indignada. Achava-se que sua religião e fortuna haviam sido a causa da condenação, e não o crime que alegavam ter cometido. (SHELLEY, 2014, p. 131)

Félix, que presenciara a tudo toma uma decisão que mudaria para sempre o rumo de sua vida e de toda a sua família:

Félix estava, por acaso, presente ao julgamento; seu horror e sua indignação se tornaram incontroláveis quando ouviu a decisão da corte. Fez, naquele momento, um voto solene de que iria libertá-lo e começou a procurar a forma de fazê-lo. Depois de muitas inúteis tentativas de conseguir ser admitido na prisão, descobriu uma janela com grades numa parte do edifício que não era vigiada pelos guardas. Era a janela da masmorra do infeliz Muhammadan, que, acorrentado, aguardava em desespero a execução daquela bárbara sentença. Félix acercou-se da janela, à noite, e informou o prisioneiro de suas intenções em benefício dele. O turco, surpreso e animado, tentou fazer com que o empenho de seu libertador aumentasse através de promessas de recompensas e dinheiro. Félix rejeitou essas ofertas com desdém, mas, quando viu a bela Safie, que recebera permissão para visitar o pai e que expressava, com seus gestos, extrema gratidão, o jovem teve que admitir para si mesmo que o cativo **possuía um tesouro que recompensaria** generosamente aquele trabalho difícil e os riscos que corria. (SHELLEY, 2014, p. 131-132) (grifo nosso)

Assim, Safie é prometida a Félix pelo pai, com a condição de que este deve estar em local seguro e que sua filha passaria a ser sua esposa. A narrativa nos mostra a naturalidade no fato de a mulher passar de pai para marido, ‘doada’ como um objeto, ganhando o título honroso de ser chamada de esposa, uma dubitável espécie de evolução do título de filha. Fato que aparece na narrativa para fortalecer o papel da mulher nessa sociedade, tomada como um item que pertence ao homem ao qual está ligada por laços paternais ou conjugais, agora como um prêmio a ser oferecido em favor do bem estar do pai. Mais uma das sutis denúncias que passam sorrateiramente despercebidas no romance, mas que somam ao fato de a condição da Criatura representá-las metaforicamente.

Para amenizar este fato, Safie e Félix apaixonam-se verdadeiramente a ponto de Safie fugir ao encontro de Félix, logo depois que dele é afastada pelo rompimento de contrato de seu pai quando obtém a sua liberdade. Safie o encontra na cabana onde a Criatura observa a família, no desejo de viver ao seu lado e com eles permanece.

Quando chegou a Livorno a notícia de que Félix fora privado de sua fortuna e de sua posição social, o comerciante ordenou à filha que não pensasse mais no amado e se preparasse para voltar a seu país natal. A índole generosa de Safie ficou ultrajada com essa ordem; ela tentou discutir seu pai, mas ele a deixou, irritado e reiterando sua ordem tirânica. (SHELLEY, 2014, p. 134)

Quando se viu sozinha, Safie elaborou na mente o plano de conduta que lhe cabia seguir naquela emergência. Morar na Turquia era uma perspectiva odiosa, à qual sua religião e seus sentimentos eram contrários. Através de alguns papéis de seu pai que lhe chegaram às mãos, ela ficou sabendo acerca do exílio de seu amante e descobriu o nome do lugar onde ele então residia. Hesitou por algum tempo, mas afinal tomou sua decisão. Levando consigo algumas joias que lhe pertenciam e um pouco de dinheiro, deixou a Itália com uma criada, uma nativa de Livorno que compreendia, porém, o idioma da Turquia, e partiu rumo à Alemanha. Chegou em segurança a uma cidade que ficava a cerca de cem quilômetros da casa dos De lacey [...] (SHELLEY, 2014, p. 135)

A tomada de decisão de Safie ao fugir em direção àquele que acredita ter aprendido a amar, é um destaque diante da educação que recebe de sua mãe incentivando o conhecimento. O texto faz uma crítica a como essa forma de educar mulheres era proibida e pouco cultuada. Mary Shelley coloca uma estrangeira para ser a mulher independente e culta (diferente do comum em sua época),

apesar de ser também, aquela que é ‘doada’ como um prêmio, e mostra como o diferente é visto nesse contexto social de modo metafórico: um *outsider*; estrangeiro; a mulher que sua mãe (de Mary Shelley) fora e que ela mesma o tinha sido com orgulho:

Safie contava que sua mãe era uma árabe cristã, capturada e feita escrava pelos turcos. Graças à sua beleza, logo ganhou o coração do pai de Safie, que se casou com ela. A moça falava com entusiasmo e com alto apreço de sua mãe, que, nascida em liberdade, desprezava a servidão a que agora fora reduzida. Instruirá a filha nos dogmas de sua religião e ensinou-a a aspirar à um elevado desenvolvimento intelectual e a uma independência espiritual proibidos às mulheres seguidoras de Maomé. Essa senhora morreu, mas seus ensinamentos ficaram gravados para sempre na mente de Safie, que adoecia ante a perspectiva de voltar à Ásia e ser enclausurada entre as paredes de um harém, onde só teria permissão de se ocupar com passatempos infantis, inadequados ao seu temperamento e ao seu espírito, agora acostumado a ideias grandiosas e à virtude. A perspectiva de se casar com um cristão e ficar num país onde era permitido às mulheres ter uma posição social elevada parecia-lhe encantadora. (SHELLEY, 2014, p. 132-133)

Safie é a representação da mulher subjugada pela tradição patriarcal a servir de escudo para o bem estar daqueles que proveem seu lugar comum em família, mas que diante da orientação em direção a uma mente consciente e livre, é levada a seguir seus desejos e muda seu destino, apesar de tudo.

As duas próximas personagens são as personagens que tem, de certa forma, maior destaque dentro das narrativas que apresentam as mulheres no romance devido ao contato direto com um dos personagens principais, Victor Frankenstein. A primeira é Elizabeth Lavenza; sobre sua descendência vimos anteriormente quando falávamos sobre a representação de Caroline Frankenstein, então, sobre ela partiremos para as considerações sobre sua representação enquanto vista ante os olhos de Victor, o descritor de suas características.

Desde o primeiro dia quando se encontra no poder da família Frankenstein, Elizabeth, apesar de tratada como integrante genuinamente, como colocado anteriormente, sua figura é legada à objetificação, fato que acarretará em sua personalidade sempre submissa aos desejos de Victor, seu eterno amigo, mas senhor:

Na noite anterior ao dia que ela foi trazida para minha casa, minha mãe disse em tom brincalhão: - Tenho um belo **presente** para meu Victor. Será dado amanhã. E quando na manhã seguinte, ela me **ofertou** Elizabeth como o presente prometido, eu, com minha seriedade infantil, interpretei suas palavras literalmente e passei a considerar Elizabeth minha – para que eu a protegesse, amasse e dela cuidasse com carinho. Todos os elogios feitos a ela eu recebia **como se fossem dirigidos a algo que eu possuía** [...] ela era mais do que uma irmã e, até a morte, **seria somente minha** (SHELLEY, 2014, p. 36) (grifo nosso).

Novamente observamos o papel de protetor que o homem tinha de exercer sob a mulher indefesa e vulnerável. O adjetivo “presente” para se referir a ela como para ser “dado” a outrem, tem um aspecto cômico que emana uma sensação risível, mas de crítica, diante de tal escolha infeliz de termo. Propaga a visão corrente no tempo de produção do romance, que a mulher ‘pertencia’ ao homem ao qual era ‘destinada’.

Victor a descreve como uma pessoa de temperamento calmo, sonhadora e que seguia as criações quiméricas dos poetas; se preocupava com a aparência das coisas em contraste com ele que se “deliciava com a investigação de suas causas” (SHELLEY, 2014, p. 39); com uma alma santa, dentro do paradigma ideal da mulher na sociedade patriarcal, Elizabeth era “o anjo do lar”, que depois da morte de Caroline assume as suas funções, sempre pronta a subverter seus sentimentos; na morte da mãe adotiva reprime sua dor para consolar os demais e é a primeira a acusar a si mesma quando a morte de William é descoberta, ao perceber que ele fora estrangulado, imagina que a corrente com miniatura da mãe que ela deixara William usar em seu pescoço tinha sido a tentação que levou o assassino a conduzir o crime. Diante do julgamento de Justine se pergunta que atitude poderia ter tomado para que o mal aflijisse tão amargamente aquela família que a acolhera com tamanha satisfação e que, agora, em seus cuidados estava se direcionando para a destruição.

Em uma de suas cartas a Victor, após tantos infortúnios, percebemos seu sentimento se subserviência e descredito ante a importânciа de suas palavras para ele que sofre mais do que

qualquer outro ser a morte de sua mãe, irmão, criada querida e de seu amigo, sentimento que ela, criatura simples não comporta, e assim, lhe expressa o desejo que, a seus olhos levaria à sua felicidade mútua, o que nos mostra a perspectiva de futuro feliz idealizado pela personagem:

Eu não haveria de incomodá-lo nesse período, quando tantos infortúnios lhe pesavam sobre os ombros, mas uma conversa que tive com meu tio, antes que ele partisse, torna necessárias algumas explicações prévias ao nosso reencontro. Explicações! Você possivelmente há de dizer. O que tem Elizabeth a explicar? Se realmente o disser, minhas perguntas estão respondidas e todas as minhas dúvidas, apaziguadas. [...] Você bem sabe, Victor, que a nossa união era o plano favorito de seus pais, desde quando éramos crianças. Disseram-nos isso em nossa meninice e nos ensinaram a ansiar por essa união como um evento que com certeza haveria de ocorrer. [...] Confesso-lhe, meu amigo, que o amo, e que nos meus etéreos sonhos com o futuro você sempre foi meu amigo e companheiro. É a sua felicidade, porém, tanto quanto a minha, que desejo ao declarar que nosso casamento haveria de me tornar eternamente infeliz se não fosse de sua própria e livre escolha. Mesmo agora choro ao pensar que, abatido como está pelos mais cruéis infortúnios, poderia reprimir, em nome da palavra "honra", toda a esperança do amor e da felicidade que seriam sua única possibilidade de voltar a ser como antes. [...] Não deixe que esta carta o transtorne; não me responda amanhã, ou depois de amanhã, ou mesmo antes de voltar, se isso lhe há de causar sofrimento, [...] e se eu vir um único sorriso que seja quando nos encontrarmos, resultado deste ou de qualquer outro esforço de minha parte, não hei de desejar outra felicidade no mundo. (SHELLEY, 2014, p. 199-200)

Após a felicidade do casamento com Victor, suas alegrias diante do momento mais significativo de sua vida não duram muito, pois Elizabeth, se configurando como a amada e companheira de Victor, se torna alvo da vingança da Criatura, que vê nela tudo o quanto não pode obter devido o egoísmo e recusa de seu criador em dar vida a um ser igual a si para ter como companhia. Elizabeth é, então, estrangulada em sua noite de núpcias pelas mãos da criação de Victor. A objetificação da personagem desde o primeiro momento que aparece na história perpassa todos os momentos de sua vida enquanto encarregada da felicidade dos outros acima da sua, é levada, inclusive, a desejar ser aquilo que proverá a felicidade do amado, como uma recompensa por sua amizade e acolhida. Ela representa não só o anjo do lar que faz morada, mas a submissão feminina diante dos desejos masculinos, conduzida pelo discurso recorrente deles sobre seu papel no espaço em que se encontra inserida, a ponto de torná-lo o seu próprio discurso.

A outra personagem feminina que tem um determinado destaque, e última de nosso ponto de discussão, é Justine Moritz. Como preferida de Caroline Frankenstein, os laços que ligam a amada criada a Victor são fortes devido à moça ser considerada como que da família e não apenas uma servicial. Por esse motivo o coração de Victor se dilacera quando em seu segundo momento de egoísmo, covardia e vaidade nada faz em defesa de Justine no dia de seu julgamento, assistindo-a ser condenada à morte injustamente pela morte do seu irmão.

A moça é anteriormente injustiçada pelas acusações e rejeições da mãe, que a culpa desonestamente pela morte sequencial dos irmãos, aceita tudo resignada e, quando é resgatada pela família Frankenstein, sente sua vida renascer e passa por bons momentos de felicidade até o ponto do infortúnio do crime ao qual é apontada como culpada. O passado doloroso de Justine serve para intensificar o peso das injustiças que acometem a vida da pobre moça, subjugada, submissa e pura, sobre sua mãe e seus infortúnios passados conhecemos um pouco através de uma das falas de Elizabeth narradas por Victor:

A pobre mulher era muito vacilante em seu arrependimento. Às vezes, implorava a Justine que lhe perdoasse as indelicadezas, mas com muito maior frequência acusava-a de ter causado a morte do irmão e da irmã. Essa conturbação fez por fim com que Mme. Moritz começasse a enfraquecer, o que a princípio aumentou sua irritabilidade, mas agora ela está em paz para sempre. Morreu quando o frio quando o frio se aproximava, no começo do último inverno. Justine voltou para nós, e realmente gosto bastante dela. É muito inteligente, gentil e extremamente bonita [...] (SHELLEY, 2014, p. 71).

Tais fatos ajudam na tensão sobre a condenação de Justine quando da morte de Willian, pois a moral resguardada da moça juntamente com o sofrimento que passara, nutre no leitor a sensação de indignação diante de mais uma injustiça para a personagem e mais uma vez a submissão diante

de um ataque a si mesma; Justine aceita seu destino e acaba por ser convencida, pelos magistrados, a confessar o crime mesmo que consciente de sua inocência:

Confessei, mas confessei uma mentira. Confessei, na esperança de obter a absolvição; mas agora essa mentira pesa mais intensamente em meu coração do que todos os meus pecados. Que Deus do céu me perdoe! Desde que fui condenada, meu confessor não me deixou mais em paz; ameaçou-me, até que eu quase comecei a me reconhecer no monstro que ele descrevia. Ameaçou-me com a excomunhão e com o fogo do inferno, se eu permanecesse impenitente. Cara, senhora, eu não tinha ninguém em quem me apoiar; todos olhavam para mim como uma desgraçada destinada à ignomínia e à perdição. O que eu podia fazer? Num mau momento, concordei com uma mentira e agora estou verdadeiramente infeliz. [...] Não tenho medo de morrer – disse ela -; essa angústia já passou. Deus elimina minhas fraquezas e me dá coragem para suportar o pior. Deixo um mundo triste e amargurado; e, se a senhora lembrar-se de mim e pensar em mim como alguém que foi injustamente condenada, resigno-me ao destino que me aguarda [...] (SHELLEY, 2014, p. 93-94)

A abordagem psicologicamente violenta aplicada pelo confessor de Justine se assemelha aos métodos utilizados com as mulheres no período de inquisição, onde toda e qualquer ação incomum de mulheres ou até mesmo uma acusação feita por um vizinho, senhor de família, fadava a mulher acusada a ser julgada como culpada de um crime absurdo e incompreensível. A alusão dessa prática aplicada ao caso de Justine aflora não somente o tom de injustiça e violência psicológica exercida pelos “homens da lei e do poder”, mas à crítica lançada sobre a já antiga concepção negativa direcionada à mulher, sempre culpada, mesmo quando não se tem provas contundentes ou crimes efetivos; onde seu depoimento e palavras não tem força, pelo contrário, ela é pressionada a confessar que pertence a uma esfera negra e tal é a pressão em direção a isso, que em um momento ela mesma duvida de sua integridade e aceita a acusação de monstro/demônio/culpada pelos males.

A representação feminina no romance é assim, uma teia de pequenas e diferentes formas através das quais as mulheres são invadidas ou silenciadas, subjugadas, vistas aos olhos dos homens, - lembrando que todas aparecem através da voz de narradores masculinos-, que moldam seu espaço de acordo com o que acredita ser digno, e esse olhar é um reflexo das condições injustas pelas quais passavam as mulheres do momento de produção do romance de Mary Shelley. Colocar as mulheres apagadas e à sombra dos homens se configura, no entanto, como uma sutil e forte crítica da escritora em direção a tais molduras aplicadas e difundidas, especialmente, através da literatura de seu contexto social. Ligadas à injustiça cometida por Victor à Criatura, a representação das personagens femininas forma um todo denunciador de injustiças, que se conectam a condição da Criatura à condição feminina metaforicamente.

O romance é aparentemente masculino no sentido de expor mulheres como tradicionalmente eram moldadas em uma sociedade patriarcal e excludente. No entanto, se mostra ainda mais feminino quando se utiliza dos moldes masculinos sobre as mulheres, para criticar tais moldes. Incita-nos a perceber a monstruosidade de ações tão incongruentes. Causa medo com o concreto e destaca a força da genialidade da escritora do romance ao levantar pontos de crítica social numa espécie de apófase cultural nas entrelinhas de sua história principal, onde expõe os horrores do homem de seu tempo sem, no entanto, citá-los explicitamente.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner – 12^a ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o moderno prometeu.** Trad. Adriana Lisboa. – 2 ed -Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

A AGONIA DA PERSEGUIÇÃO: FRATURAS DA DÚVIDA E DA ANGÚSTIA, EM DOM CASMURRO

Jeane Lima Aragão
(Graduando em Letras-UFPB)
Tatiana Fabíola Ferreira Dias
(Graduando em Letras-UFPB)
Prof.Dr. Hermano de França Rodrigues
(Orientador)

D.Casmurro foi publicado em 1899 e relata a história passada no Rio de Janeiro entre a metade e final do século XIX; é o próprio narrador-personagem que faz uma retrospectiva desde sua infância até a idade adulta, expondo seus dramas e conflitos, numa posição de vítima. A narrativa conta a história de dois amigos de infância, Bentinho e Capitu, que, contra a resistência da família do jovem, que deseja vê-lo padre, casam-se, graças à astúcia e artimanhas da menina para livrá-lo de tal promessa. Vivem felizes até que, com a morte de Escobar, colega do tempo de Seminário, Bentinho passa a desconfiar da relação de sua mulher com o seu amigo. Atormentado por tal desconfiança passa a ver no filho a figura do velho amigo, e, a dúvida gera constantes desavenças que resultam na sua separação e isolamento. Mas, sendo o adultério um tema tão antigo quanto à literatura, o que faz essa obra tão instigante? Que mistérios permeiam e explicam seu sucesso até os dias atuais?

O romance machadiano é, sem dúvida, um marco dentro da Literatura e uma das obras mais estudadas de Machado de Assis; exauríveis estudos referente a esta obra perdura até os dias atuais assim como a celebre dúvida : a personagem Capitu traiu ou não Bentinho?. Construído a partir das lembranças do narrador-personagens, a trama é alicerçada sob a ótica de Bentinho, que conduz o leitor a imaginar que o seu comportamento sempre esteve dentro de padrões sociais adequados, e a atitude de sua companheira é narrada conforme seu julgamento, isto é, toda a história é uma projeção de uma mente fraca, assim definida pelo próprio narrador e protagonista:

[...] A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta. Não, não a minha memória não é boa. (ASSIS, Cap. LIX, p.138).

Não, não , a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedaria, sem guardar delas nem nomes nem caras[...](ASSIS, Cap.LIX, p.138)

D.Casmurro é uma narrativa onde o caráter dos personagens são construídos a partir de uma análise psicológica feitas pelo narrador para justificar ações ou fatos desenrolados durante todo a trama. Bentinho é criado apenas pela mãe (já que o pai morre antes do seu nascimento), uma figura materna melodramática, que enfrenta o dilema de ter que cumprir sua promessa, de fazer seu filho padre, uma vez que seu primogênito nasce morto, e de se separar do mesmo:

Os projetos viam do tempo em que fui concebido. Tendo-lhe nascido morto o primeiro filho, minha mãe pegou-se com Deus para que o segundo vingasse, prometendo, se fosse varão, metê-lo na Igreja. [...] Viúva, sentiu o terror de separar-se de mim; mas era tão devota temente a Deus [...]. Unicamente, para que nos separássemos o mais tarde possível , fez-me aprender em casa primeiras letras, latim e doutrina, por aquele Padre Cabral, velho amigo do tio Cosme, que ia jogar lá às noites.(ASSIS, Cap.X, p.51)

Nessa citação, vemos que o destino de Bentinho já tinha seu destino traçado desde seu nascimento. Ele narra à promessa feita pela mãe com justificativa de fé e amor. Ao narrar o motivo pelo qual sua mãe quisera vê-lo padre e o porquê de ele ter suas aulas em casa, vemos que Bentinho tem nas atitudes da mãe a expressão de amor e cuidado e suas ações são unicamente para um bem maior como honrar a Deus e amar ao filho. As palavras de Bentinho expressam sua conformidade em atender as decisões da mãe e ver nelas seu destino já decidido, sendo ele, apenas espectador dos acontecimentos futuros, o que podemos concluir como uma falta de atitude de nosso narrador. Insegurança, dependência, repressão, ansiedade, neurose são algumas características da

personalidade de Bentinho e que serão refletidas em todas as suas atitudes e ações. Poder-se-ia dizer que Bentinho sofreu, durante seu processo de desenvolvimento pessoal, o que Freud conceituou de castração. De acordo com Freud, castração é o processo pelo qual a criança passa a reconhecer a diferença sexual entre os seres masculino e feminino; o filho passa a “desejar” a mãe só para si, e vê no pai, um rival assim com a filha “deseja” o pai e a mãe passa ser sua rival. Embora não tenha tido muito contato físico com o pai, a figura paterna é desempenha, através da mãe, de maneira simbólica, verbal, como fica expresso no trecho abaixo:

São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavaleiro!”. O do meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” [...] Depois da morte dele, lembra-me que chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. (ASSIS, Cap.VII, p.46)

Bentinho narra o amor que mãe tinha por seu pai e que ainda o tinha mesmo depois de sua morte. Vemos que ele retrata a atitude da mãe como uma entrega ao amado, diferente do pai, que ele relata no olhar dele o orgulho da conquista que a atitude de sua amada demonstra. Bentinho projeta no olhar da mãe a certeza do verdadeiro amor e é por esse olhar que ele busca na mulher amada que, como a mãe, o olhasse de maneira a se entregar para ele.

Já na visão de Melanie Klein (1996), Bentinho vive uma situação transferencial, pois a mãe projeta no filho a figura do marido, como podemos observar a seguir:

[...]Mano Cosme, é a cara do pai, não é? (...) -Justamente! Exclamou minha mãe. Mas veja bem, mano Cosme, veja se não é a figura do meu defunto. Olha Bentinho, olha bem para mim. Sempre achei que te parecias com ele, agora é muito mais. O bigode é que desfaz um pouco... (ASSIS, Cap.XCIX, pag.199-200)

Nesse trecho, vemos a comparação feita ao marido morto por dona Glória com seu filho e este, como narrador, relata a beleza vista pelos olhos da mãe que o compara a seu pai, demonstrando a transferência por ela criada na figura do filho. Embora criado para satisfazer os desejos da mãe, Bentinho, não se identifica com os desígnios da mesma em fazê-lo padres. Angústias e dúvidas permeiam o grande conflito que precisa enfrentar: impor-se frente à mãe ou simplesmente obedecê-la. Tal postura demonstra, nas palavras de Klein (1996), uma fraqueza do ego:

“Dúvidas quanto ao objeto bom surge facilmente numa relação criança-mãe: isso deve não apenas ao fato de o bebê ser muito dependente da mãe , mas também à ansiedade recorrente de que sua voracidade e impulsos destrutivos venham a preponderar – ansiedade que é importante fator nos estados depressivos.(KLEIN, 1991,p.225)

A mãe abdica sua própria vida para dedicar-se totalmente a criação e educação de Bentinho, a mesma usa de subterfúgios para prendê-lo e torna-lo dependente de si, ou seja, nota-se que a mesma manipula essa situação para que ela seja centro da vida do filho, este então busca responder ao amor e cuidados recebidos por esta mãe tão dedicada, passando a viver de forma a agrada-la e, inconscientemente, passando a depender de suas decisões, assim como Klein identifica sendo o sentimento de amor e gratidão, sacrificando seus próprios desejos e sentimentos em nome do outro:

[...]- Vida de padre é muito bonita.
- Sim, é bonita; mas pergunto é se você gostaria de ser padre, rindo.
- Eu gosto do que mamãe quiser. (grifos nossos) (ASSIS, Cap.XXI, p.72)

Numa atitude passiva, Bentinho renuncia sua satisfação submetendo-se a vontade da mãe; no decorrer da vida, conhece Capitu, tornam-se amigos de infância e, descobre outro sentimento além de uma simples amizade. Melanie Klein (1996), em *AMOR, CULPA E REPARAÇÃO E OUTROS TRABALHOS*, afirma que os “sentimentos do homem pela mulher são sempre influenciados pela sua ligação inicial com a mãe (p.364)”; embora Capitu tenha características opostas à mãe (dissimulada, minuciosa, manipuladora, rompia com o padrão da mulher submissa do séc.XIX), Bentinho identifica na mesma a capacidade de iniciativa para resolver as questões pessoais das quais não consegue lidar e, nesse comportamento passivo, ele transfere a direção de sua vida às decisões que Capitu tomar e, assim como sempre aconteceu com a mãe, sua amiga passa a direcioná-lo em suas ações.

Não conseguindo impor-se frente ao outro, nesse caso, a própria mãe, Bentinho recorre a Capitu, que passa a direcionar o destino de sua vida. A ida para o seminário tira de Bentinho o controle sobre a vida de Capitu e as consequências que começam a serem construídas a partir desse relacionamento acabam provocando mais fragilidade: ódio, raiva, neurose obsessiva são apenas alguns dos reflexos sofridos como pode ser observar no trecho abaixo:

[...] A notícia de que ela vivia alegre , quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo.(...)Outra ideia, não, - um sentimento cruel e desconhecido , o puro ciúme, leitor de minhas entranhas.(...)Tive o ímpeto de atirar-me pelo portão afora, descer o resto da ladeira, correr, chegar a casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que me confesses **quantos, quantos, quantos** já lhe dera o peralta da vizinhança(.grifos nossos).(ASSIS, Cap. LXVII, p.144-145)

Bentinho passa a afligir-se por está no seminário e não poder ficar perto de sua amiga, o que o leva a demostrar sua impotência sobre as atitudes de Capitu e a agonia por não ser seu único objeto de prazer. A repetição da palavra “quantos” demonstram todo o desequilíbrio psicológico e o ressentimento do personagem ao tomar ciência do comportamento de Capitu; nesse trecho, o narrador-personagem começa a insinuar que é traído, embora de maneira inconsciente, e sente o ímpeto de destruir o objeto amado. Podemos identificar que, tal sentimento não é direcionado apenas para Capitu, mas também para aqueles que hipoteticamente, teriam se relacionado com ela. Bentinho deixa sua insegurança conduzi-lo ao ódio que sente em saber que Capitu poderia olhar para outros rapazes e já passa a imaginar sua atitude diante da situação, deixando claro seu pavor em ver sua amada voltar seu olhar a alguém que não fosse ele. De acordo com Klein (1996), o sentimento de amor e ódio sintetiza aspectos bons e maus da mãe; conforme afirmamos neste artigo, Bentinho vive um processo transferencial da mãe com Capitu, aquela, viúva, abstém-se de novas núpcias e vive como se o marido estivesse vivo; esta, ao contrário, separada por um breve momento “permite-se” ser cortejada. Nessa situação transferencial, Bentinho não vê em Capitu a postura de fidelidade que está na mãe, que ela vive como se o amor entre ela e o marido fosse algo sagrado e, mesmo após tornar-se viúva, mantém o olhar fiel ao seu amado. O ciúme surge então como um elemento constituinte do ódio e desejos de morte, e sendo vivenciados, transfere os sentimentos hostis não apenas ao objeto (neste caso Capitu), mas principalmente contra os rivais (o peralta da vizinhança). Esse sentimento despertado em Bentinho é o que, de acordo com Marco Antonio Coutinho Jorge (2007), em seu artigo *Angústia e Castraçao*, Lacan define em sua teoria, como um fator desencadeador da angústia considerado como um sinal real que invade o imaginário, o que fica ratificado no trecho a seguir:

Tudo isso é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista. (ASSIS, Cap.LXIII, p.146)

Fica notório, na fala do narrador-personagem, que a culpa para tal sentimento é do outro, ou seja, o outro provoca e desencadeia nele tais emoções e frustrações. Bentinho não possui maturidade emocional para lidar com sua afetividade de infância e agora, de adolescência, e acaba sendo dominado por eles, assumindo um papel de vítima. Capitu, na visão de Bentinho, é culpada por sua agonia e por seus sentimentos de raiva, como podemos conferir no trecho abaixo, numa revelação cheia de desequilíbrio emocional e ímpetos de ódio e vingança:

Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu naquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão [...] A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, Cap.LXXV, p.163-164)

Separado da mãe e de sua amiga, no seminário, Bentinho consegue desenvolver relacionamentos de amizades, desta vez com o sexo oposto, dentre as quais destaca-se a com Escobar. Contrário ao sentimento amoroso que sente por Capitu, Bentinho também se deixa ser seduzido por Escobar, numa relação que lhe causa prazer e satisfação:

A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. [...] Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente , como sabes, é uma casa assim disposta... [...] Não sei como era a minha.

Eu não era ainda casmurro, nem D.Casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chave nem fechaduras , bastava empurra-las, e **Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou**, até que... (grifos nossos) (ASSIS, Cap.LVI, p.134-135).

Ao conhecer Escobar, Bentinho passa a lidar com uma relação diferente na qual está habituado. Ele descreve seu encontro com o amigo como sendo algo que lhe “abriu a alma” [...] *Escobar veio abrindo a alma toda... p.134*) e essa nova amizade lhe dar prazer. Embora deixe claro, mais uma vez, que sua alma era fraca, Bentinho fala de Escobar com o encanto que a postura do amigo lhe causa. A maneira pela qual se da à relação entre Bentinho e Escobar, são o que Klein (1996) faz referência como sentimentos afetuosos dissociados daqueles de caráter sexual:

Apesar de novas gratificações e elementos correspondentes à personalidade adulta penetrarem na amizade de um homem com outro, este também busca uma repetição da sua relação com pai ou um irmão, tenta encontrar uma nova afinidade que preencha desejos do passado, ou então, procura aperfeiçoar relações insatisfatória com aqueles que um dia lhe foram mais próximos.(KLEIN , 1996, p.375)

Conforme dito neste artigo, Bentinho não teve relacionamento com pai nem com irmão, uma vez que foi filho único e a figura paterna limitou-se a uma função simbólica; já Escobar, tinha uma irmã e foi criado pelo pai advogado; sua entrada no seminário é para satisfazer desejos familiares, embora sua paixão seja o comércio. Os sentimentos de castração de Bentinho encontram em Escobar, uma satisfação de liberdade e que, em seu inconsciente, Bentinho vê no amigo as atitudes que ele sempre quis ter e não pode vivenciar. Essa afinidade entre os dois, refutam as palavras de Klein , como podemos observar:

-Escobar, você é meu amigo, eu sou seu amigo também; aqui no seminário você é a pessoa que mais me tem entrado no coração, e lá fora, a não ser a gente da família, não tenho propriamente um amigo.(ASSIS,Cap. LXXVIII, p.166)

O relato feito sobre os sentimentos de Bentinho são sempre com palavras de dentro dele. Ele relata que o amigo “entra no coração” e na alma. Podemos observar que, ao longo da obra, Bentinho vai construindo relacionamentos significativos, embora de sentidos diferenciados com Capitu e Escobar; estes passam a ter importantes papéis na formação de sua personalidade e na sua vida pessoal. Capitu sempre é tida como uma amiga, apesar de tornar-se esposa, mas a Escobar, Bentinho o retrata como alguém que nasce de dentro dele, invadindo sua alma e seu coração, tornando-se uma “amizade grande e fecunda”, embora o mesmo tivesse “uns olhos policiais a que não escapava nada”. Escobar é, então, o oposto de Bentinho: decidido, inteligente, perspicaz, e consegue interferir na vida dele na mesma maneira que Capitu: Bentinho passa a contar com dois aliados para tira-lo do seminário.

Bentinho, em um determinado momento converte em dúvidas e dissabores, a amizade entre Capitu e Escobar, de modo a se insinuar, numa perspectiva paranoica, um triângulo amoroso entre eles. É pela voz de Bentinho, que imaginariamente Capitu e Escobar estão próximos, e se envolveram fisicamente. A priori, Capitu não confia em Escobar e até questiona Bentinho por lhe confiar segredos:

-Escobar é muito meu amigo, Capitu!
-Mas não é meu amigo.
-Pode vir a ser; já me disse que há de vir cá para conhecer mamãe.
- Não importa; você não tem o direito de contar um segredo que não é só seu, mas também meu, e eu não dou licença de dizer nada a pessoa nenhuma. (ASSIS, Cap.LXV,p.148).

Fica expresso nesse diálogo que Bentinho, confia plenamente tanto em Escobar quanto em Capitu. Ele passa para a amiga que, como seu amigo, Escobar se tornaria amigo de Capitu também e poderia ser conhecedor dos segredos de ambos. A aproximação de ambos só ocorre quando Bentinho vai estudar Direito e Escobar, já negociante do ramo de café, serve com intermediário na troca de cartas entre Bentinho e Capitu:

[...] Ele foi o terceiro na troca de cartas entre mim e Capitu. Desde que a viu animou-se muito com nosso amor. [...] Nem depois de casado suspendeu o obséquio... Que ele casou, - adivinha com quem, - casou com a boa Sancha, amiga de Capitu... (ASSIS, Cap.XCVIII, p. 199).

Ao tornar-se mensageiro do amigo, Escobar cria um laço de amizade com eles sendo, segundo Bentinho, admirador do amor deles, estendendo a gentileza prestada aos amigos com seu casamento com Sancha, amiga de Capitu. Casados, Bentinho com Capitu e Escobar com Sancha, vivem cada vez mais próximos; no entanto, o narrador-personagem sempre enfatiza a importância tanto de Capitu e Escobar na sua vida:

[...] mas as cautelas que Capitu empregou para o fim de descobrir-me um dia o cuidado de todos os dias. Escobar também se me fez mais apegado ao coração. As nossas visitas foram-se tornando mais próximas, e as nossas conversações mais íntimas. (ASSIS, Cap.CVII, p.212)

Mais uma vez, Bentinho relata seu relacionamento com o amigo como algo que parte de dentro dele e, mesmo sendo Capitu já sua esposa, ressalta seus gestos como cuidado de quem preza pelo bem de um ente querido, nunca a relacionando com os sentimentos que nascem do coração, assim como faz a seu amigo. Os laços de amizades paulatinamente vão se estreitando; a filha de Escobar e Sancha recebe o nome de Capitulina, em homenagem a Capitu e Bentinho coloca o nome do seu filho de Ezequiel em homenagem a Escobar. Embora a desconfiança comece a rondar nosso narrador-personagem ao notar semelhanças entre o seu filho Ezequiel, acaba tomando proporções enormes no enterro Escobar ao flagrar o olhar de sua esposa para o amigo morto:

[...]Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltasse algumas lágrimas poucas e caladas...As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as delas; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furo para a gente que estava na sala.(ASSIS, Cap.CXXIII, p.236)

Bentinho narra no olhar de Capitu uma paixão reveladora que se despedia de seu amor secreto. Sua certeza na traição da esposa seria tão concreta que ele cessa as lagrimas derramadas por seu amado amigo e passa a observara suposta dor que os olhos de Capitu expressam. A partir desse episodio, o narrador-personagem passa a acreditar que de fato, foi traído pela sua esposa com seu melhor amigo; e o filho, não sendo seu também sofre o mesmo processo de rejeição. A princípio planeja suicídio, desiste e passa a atentar contra a vida de Ezequiel, porém, não consegue levar seu objetivo adiante. Bentinho não mata fisicamente Capitu e Ezequiel, mas a rejeição e desprezo que lhes amputam, ao manda-la exilada para outra cidade, causa-lhe um gozo mortífero e sem nenhum sentimento de remorso.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, citamos episódios que narram a visão de Bentinho acerca dos seus relacionamentos mais íntimos do romance. Capitu, Escobar e a mãe são narrados com palavras que transmitem sentimentos distintos: Capitu, sua amiga e primeiro amor, desperta em Bentinho o ciúme e medo por não ter certeza de seus sentimentos; a mãe, uma mulher devota a seu primeiro e único amor, que determina o destino do filho que o aceita por acreditar que mãe sempre irá direcioná-lo bem, vendo-a com muita admiração; e Escobar, que é o único que é descrito como alguém que entra no coração e na alma dele.

Bentinho tem nas relações da mãe, Capitu e Escobar suas relações mais íntimas, nas quais, ele relaciona seus sentimentos. Por ser Criado só com a mãe, ele passa a te-la como modelo de mãe dedicada e de esposa fiel, tendo assim sua imagem como sendo de perfeita conduta. Capitu, por sua vez, é sua amiga mais antiga e seu amor de adolescência, passando a ela o desejo transferencial que, inconscientemente, era nutrido pela mãe e, ao constatar, que sua amiga tinha uma postura enganadora da qual se utilizava em momentos oportunos, passa a não confiar nos seus sentimentos por ele, temendo sempre não a ter só para si. Em Escobar, Bentinho descobre um sentimento que sai de dentro dele, não nascendo com a amizade mas como se já o existisse e Escobar apenas seria esse reflexo.

Podemos concluir que, Bentinho tem sua vida sempre direcionada por um objetivo que não seria o seu mais que o ataca. Tendo um sentimento de frustração, e ele sempre expõe sua alma

como fraca, não tomado nunca as decisões em sua vida. No decorrer de sua vida, passa a adequar-se as vontades da mãe que, ao assumir o controle de sua vida, castra-o, daí então ele cresce sem tomar atitudes baseadas apenas em suas próprias vontades. A devoção a mãe estende-se a Capitu e essa também toma a frente dos desejos de Bentinho e torna-se, ainda, o motivo de suas desconfianças e desejos de amor e ódio. Por sua insegurança em relação a Capitu, ele passa a ter vontades agressivas mas não toma nenhuma atitude por não ter segurança para tal. Já Escobar tem sua figura relatada como alguém que nasce da alma e coração de Bentinho, tendo uma postura que seria objeto de desejo de Bentinho.

Nas relações construídas por nosso narrador, vemos como resultado que a psicose de Bentinho, seria fruto de sua falta de confiança construída ao longo de uma infância de castração. Bentinho teve sua vida baseada na direção da mãe e nesta, via a figura de esposa dedicada que, ao olhar para a figura do marido, tinha no olhar a expressão de devoção e amor a ele que nunca acabaria. Ele procura esse olhar em Capitu e, ao vê-la olhar seu amigo morto, tem como uma desconexão com sua esposa, passando a sentir-se perdido em seu controle sobre ela. Nesse momento, como nos acontecimentos com os “peraltas da vizinhança”, Bentinho sente não poder controlar o olhar da esposa para o amigo e já o julga como apaixonado, o que podemos relacionar ao olhar do próprio Bentinho para o amigo que seria um olhar para alguém que penetra na alma, despertando o amor como resultado e, por ter sentido esse sentimento pelo amigo, começa a partir de então, a ter o olhar de Capitu para o falecido, como a expressão da perda de uma paixão. Escobar, que é relatado como alguém que sairá de dentro dele, seria uma projeção de todo o Eu que Bentinho não pode viver. Escobar seria o reflexo vivo do desejo castrado de Bentinho que, ao se ver sozinho no seminário, encontra no novo amigo a satisfação pessoal que não pode viver.

A angústia vivida por Bentinho, ao ver sua esposa olhar seu amigo morto, seria um reflexo de sua tristeza por perder o reflexo dele que se projetava na figura de Escobar. Bentinho cresceu e casou com uma mulher que, diferente de sua mãe, vivia sua vida tomando decisões independentes dele e com uma postura na qual seu inconsciente não relacionava ao que seria perfeito, como sua mãe. Quando Capitu olha para seu amigo morto, Bentinho encontra naquele olhar o amor que se havia perdido para ele e que, inconscientemente, seria seu Eu mais parecido com ela. A agonia da traição faz nascer o Dom Casmurro, um homem fechado que perdeu seus amores para a morte e para dúvida que ele deixou ser cegado por ela, passando a viver seus dias com a alma endurecida pois nunca soube liberta-se da incerteza de que tomar as rédeas da sua vida poderia trazer-lhe.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado. D. CASMURRO. Machado de Assis. Introdução de Ivan Cavalcanti Proença. Estudo crítico e notas de Afrânio Coutinho. Editora Tecnoprint Gráfica S.A. Rio de Janeiro, 1972, Edições de Ouro.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. ANGUSTIA E CASTRAÇÃO. Reverso. Belo Horizonte. Ano 29, nº 54, p.37-42 Setembro de 2007.

Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v29n54/v29n54a06.pdf>

KLEIN, Melanie. AMOR, CULPA E REPARAÇÃO E OUTROS TRABALHOS. (1921-1945) / Melanie Klein; com uma nova introdução escrita por Hanna Segal; tradução de André Cardoso. – Rio de Janeiro: Imago Ed. , 1996.

KLEIN, Melanie. INVEJA E GRATIDÃO E OUTROS TRABALHOS. (1946-1963) / Melanie Klein; tradução da 4ª ed.inglesa. Elias Mallet da Rocha, Liana Pinto Chaves (coordenadores) e colaboradores. – Rio de Janeiro: Imago Ed. ,1991.

A MULHER QUE PASSA: O AMOR CORTÊS NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES

Jonathan Lucas Moreira Leite (PPGL-UFPB)¹

Uma poética neotrovadoresa

A história da arte é feita de rompimentos e reaproximações com estéticas passadas. Rompe-se com uma, dialoga-se com outras. Temos o marcado exemplo do Romantismo, que quebrou a tradição Árcade enquanto ligou-se, muitas vezes, à estética medieval. A arte encontra como uma das suas maiores forças criadoras essa intertextualidade, esse jogo de atração e repulsão entre as diversas formas de pensa-la e produzi-la.

No caso particular do trovadorismo, podemos observar diversos diálogos com essa estética através dos séculos que lhe sucederam. Como afirma o medievalista Spina² sobre Camões: “A própria gentil senhora dos sonetos camonianos não é mais que uma sobrevivência da pseudonímia poética dos trovadores, que na observância à medida, criaram o retrato ideal da criatura amada”.

Focalizando a cultura moderna e contemporânea brasileira, é possível observar diversos mergulhos na tradição medieval. Nas chamadas artes populares e eruditas, existem autores que se utilizam de aspectos presentes no medievo para compor suas obras. Segundo Maria do Amparo Maleval, Manuel Rodrigues Lapa denominou esse diálogo com a cultura medieval de *Neotrovadorismo*. A professora descreve essa estética da seguinte forma:

Tal movimento neotrovadoreSCO – se é que podemos assim caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinamento – não fora meramente saudosista do esplendor passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xosé Manuel Enríquez, uma “recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixa-pren...) co espírito do século XX” (MALEVAL, 2002. p. 21)

Não há um manifesto do *Neotrovadorismo*, como houve nas vanguardas europeias. Não existiu ou existe uma organização articulada entre os autores brasileiros em construir uma arte que resgatasse o medievo; por isso a ressalva da autora em utilizar “Movimento” para discorrer sobre o *Neotrovadorismo*. O que podemos afirmar com certeza é que diversos artistas utilizam nas suas obras um constante diálogo com os conteúdos e/ou com as formas prototípicamente medievais.

Maleval desenvolveu uma importante pesquisa sobre o *Neotrovadorismo* na poesia brasileira. O trabalho conta com uma antologia dos poetas que, segundo a autora, “praticaram as suas incursões poéticas no medievo”, entre eles estão Cecília Meireles, Stella Leonardos, Manoel Bandeira e Guilherme de Almeida.

Dentre as obras que podem ser consideradas *NeotrovadoreSCAS*, destacamos a incidência desse fenômeno no nordeste brasileiro. A literatura de cordel, os cantadores e o movimento armorial são amplamente influenciados pela cultura medieval. Autores como o poeta Cego Aderaldo, Oliveira de Panelas e Ariano Suassuna representam muito fortemente essa herança.

Entendemos que entre os autores brasileiros considerados *Neotrovadores* está Vinicius de Moraes. Apesar do autor não ter sido incluído na seleção, já referida nesse trabalho, realizada por Maleval (2002) é possível observar, tanto nas canções como nos poemas, diversas recorrências às temáticas ligadas ao medievo.

Um trovador moderno

Uma das possibilidades de leitura da poesia de Vinicius de Moraes é interpretá-la a partir do *Neotrovadorismo*. Se observarmos o trabalho do poeta, em linhas gerais, podemos observar a existência de dois momentos bastante distintos em sua obra, entendemos que ambas podem ser lidas como ressonâncias trovadoreSCAS na poesia do autor. A primeira característica, presente, principalmente, em seus primeiros livros, *Caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935), diz respeito a uma busca por Deus, pelo transcendental, pela metafísica a partir da religiosidade cristã, sem com isso restringir-se a ela. Há uma ligação entre o poeta e Deus, seja a

¹ Orientadora: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

² SPINA, Segismundo. *Era Medieval*, DIFEL, Rio de Janeiro, 2006.

busca do eu-lírico pelo divino, seja a comunhão entre o sagrado e o humano, transformando o ato de escrever em algo que transcende a razão. Sobre a mística, no período medieval afirma Mariani (2009):

Mística é então, nesse contexto, discurso sobre a relação com Deus daquele que faz um percurso que implica o envolvimento num trabalho de despojamento de si, para deixar-se transformar pelo totalmente Outro que, em sua grandeza e liberdade, é absolutamente transcendente, impossível para o entendimento e o querer humanos (MARIANI, 2009, p. 371).

Podemos observar tais considerações nos versos do poema *O poeta* (2008, p. 33) “O poeta é o destinado do sofrimento(...) E a sua alma é uma parcela do infinito distante/ O infinito que ninguém sonda e ninguém comprehende (...) o poeta não teme a morte” ou no poema *Os malditos (A aparição do poeta)* (2011, p. 83) “E que somos belos como deuses mas somos trágicos/Viemos de longe... Quem sabe no sono de Deus tenhamos aparecido como espectros”. Há nestes dois primeiros livros, um Vinicius menos conhecido, melancólico e afeito às questões existenciais. ‘O que é o poeta’ é um assunto presente nos dois poemas citados; o eu-lírico relaciona constantemente o poeta, a inspiração poética ou o fazer poético com a transcendência da mística ligação com Deus. Esta face do poeta não chega a desaparecer logo em seguida, porém tais poemas tornam-se cada vez mais espaçados na sua obra.

A segunda característica é a mais conhecida do autor, a representação do amor. O elogio à sua amada, o sofrimento amoroso, a paixão irrefreável. Em alguns poemas o amor aparece de forma pura, platônica e em outros o amor é vinculado ao desejo sexual. Podemos observar esta exaltação ao amor e ao sofrimento amoroso nos versos da canção *Canto de Xangô*: “Amar é sofrer/Mas amar é morrer de dor (...) Me faça sofrer/Ah me faça morrer/Mas me faça morrer de amar”. Entendemos que uma possibilidade de analisar esses poemas de Vinicius de Moraes seja a partir do diálogo com o amor cortês dos trovadores. Discorreremos a seguir sobre esse cantar de Amor do poeta analisado.

Um cantar de amor para as mulheres que passam

As cantigas de amor (*cansó*) eram a forma principal da lírica trovadoresca, como os demais gêneros da época eram feitas para serem acompanhadas por música. Calado afirma que “É através da *cansó* que os trovadores lançam a ideia do amor como inspiração poética, inventando o “amor cortês” ou a “fin’amors”, o amor purificado, refinado” (CALADO, 2000, p. 32). Como o próprio título do gênero já anuncia, tais cantigas tinham como principal tema o amor, porém também poderiam surgir outros assuntos como a morte ou a natureza primaveril; discorreremos sobre as suas características mais específicas durante a análise do poema *A mulher que passa* que integra o livro *Novos Poemas* publicado a primeira vez em 1938. Citamos, então, a breve descrição de Maleval (2002) acerca das cantigas de amor:

Nas cantigas de amor, masculinas, o trovador expressa via de regra a sua renúncia ou sua dor, a sua coita, provocada pela sintomatologia amorosa e pela indiferença, pela falta de mercê da dama, da senhor inalcançável; desta louva as virtudes e a beleza sem par, mas sem particularizar-lhe o físico: sabemos que é jovem, esbelta (“delgada”) e clara (“alva”). (MALEVAL, 2002, p. 15)

Como já afirmamos ao longo deste trabalho, o amor é um tema muito visitado na obra de Vinicius de Moraes. Em seu quarto livro, chamado não por acaso de *Novos Poemas*, observamos uma virada na obra do poeta. Quando pensamos na distinção exposta no tópico anterior entre o primeiro momento do autor, ligado à metafísica, calcado nas questões existenciais, e o segundo momento, dos seus poemas de amor, de saudade, de sofrimento amoroso, podemos afirmar que é a partir desse livro que Vinicius de Moraes passa a dialogar de forma mais acentuada com a *cantiga de amor*, aumentando consideravelmente a incidência dos seus poemas de amor e saudade.

Poderíamos analisar a relação entre a cantiga de amor e a poesia de Vinicius de Moraes em muitos poemas do autor, como *Ária para o assvio*, *Invocação à mulher única*, *Soneto do amor perdido*, *Soneto de contrição* e *Soneto à Katherine Mansfield*. Nesta perspectiva, focalizaremos nossa análise no poema *A mulher que passa*, que como todos os citados, apresenta algumas ressonâncias do cantar de amor dos trovadores. Vamos ao poema:

A MULHER QUE PASSA

1. Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
2. Seu dorso frio é um campo de lírios

3. Tem sete cores nos seus cabelos
 4. Sete esperanças na boca fresca!
 5. Oh! como és linda, mulher que passas
 6. Que me sacias e suplicas
 7. Dentro das noites, dentro dos dias!
 8. Teus sentimentos são poesia
 9. Teus sofrimentos, melancolia.
 10. Teus pelos leves são relva boa
 11. Fresca e macia.
 12. Teus belos braços são cisnes mansos
 13. Longe das vozes da ventania.
 14. Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
 15. Como te adoro, mulher que passas
 16. Que vens e passas, que me sacias
 17. Dentro das noites, dentro dos dias!
 18. Por que me faltas, se te procuro?
 19. Por que me odeias quando te juro
 20. Que te perdia se me encontravas
 21. E me encontrava se te perdias?
 22. Por que não voltas, mulher que passas?
 23. Por que não enches a minha vida?
 24. Por que não voltas, mulher querida
 25. Sempre perdida, nunca encontrada?
 26. Por que não voltas à minha vida?
 27. Para o que sofro não ser desgraça?
 28. Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
 29. Eu quero-a agora, sem mais demora
 30. A minha amada mulher que passa!
 31. No santo nome do teu martírio
 32. Do teu martírio que nunca cessa
 33. Meu Deus, eu quero, quero depressa
 34. A minha amada mulher que passa!
 35. Que fica e passa, que pacifica
 36. Que é tanto pura como devassa
 37. Que boia leve como a cortiça
 38. E tem raízes como a fumaça.
- (MORAES, 2012, p. 31)

Observamos, imediatamente, o diálogo estabelecido entre o poema acima e o poema de Baudelaire³ *A une passante* em que o eu-lírico descreve, apaixonadamente, a passagem de uma mulher pela rua. No seu texto, Baudelaire recorre ao tema do amor avassalador, a impossibilidade de comunicação amorosa, assim como o autor analisado.

No poema de Vinicius de Moraes o eu-lírico diz-se perdidamente apaixonado por sua “amada mulher que passa”. Podemos afirmar, inicialmente, que o poema desenvolve-se a partir de duas máximas: o elogio à amada; e o desencadeamento ver/amar/sofrer, muito recorrente no trovadorismo ibérico.

Durante todo o poema o eu-lírico canta as virtudes de sua amada, recorrendo, predominantemente, à beleza física da dama. Há sempre a hipérbole nos elogios que o eu-lírico tece sobre a amada. “A mulher excede a todas no mundo em formosura (tema do elogio impossível)” (SPINA, 1956 p. 21). Uma forte característica do cantar de amor dos trovadores, presente também no poema analisado, é a exaltação do corpo da amada a partir de analogias com a natureza. Isso acontece nos versos: “Teu dorso frio é um campo de lírios (...) Teus pelos leves são relva boa (...) Teus braços são cisnes mansos”. As virtudes físicas da amada são enaltecididas a partir das possíveis

³ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

similitudes entre seu corpo e a natureza, a suavidade da sua tez, a delicadeza de seus gestos e a brancura de sua pele.

O elogio à brancura da pele da amada é recorrente na poesia dos trovadores. Neste poema há as comparações do dorso da amada com um campo de lírios e dos seus braços com cisnes. A mulher cantada pelos trovadores era, via de regra, de uma condição social acima da deles, as cantigas eram feitas para as damas palacianas. A brancura da pele das amadas é uma marca dessa dama nobre. No poema há, ainda, os elogios a respeito do campo subjetivo da amada, nos versos “Teus sentimentos são poesia/ Teus sofrimentos melancolia”. Para os trovadores a contemplação da amada se dava em todas as instâncias, o amor para os trovadores era o amor integral, amava-se o corpo e o espírito da dama.

É interessante pensarmos na presença do olhar no poema de Vinicius de Moraes. Inicialmente, todo o amor do eu-lírico acontece através da mera visão de sua amada, ele vê a dama passando e a deseja incondicionalmente. Nas cantigas trovadorescas a presença do olhar é muito importante como um sinal do amor. No tratado *O colar e a pomba*, composto pelo cordovês Abu Muhammad 'Ali Ibn Hazm, observamos sobre esse primeiro sinal do amor:

O amor tem sinais que o homem sagaz persegue e que um observador inteligente pode descobrir. O primeiro é a insistência do olhar, pois os olhos são a grande porta da alma, que permite ver o seu interior, revelando a sua intimidade e denunciando os seus segredos. Verás, assim, que o amante, quando olha, não pestaneja; desloca o seu olhar para onde se desloca o ser amado, afasta-se para onde ele se afasta e inclina-se para onde ele se inclina, a exemplo do camaleão com o sol. (MONGELLI, 2003, p. 48)

Apesar de no poema *A mulher que passa* não podermos observar a descrição dos olhos da amada, é de fundamental importância a presença do olhar. O primeiro sentido ativado pelo amor, o primeiro canal pelo qual se percebe a presença da amada, são os olhos.

Na poesia existe a repetição do verso “Meu Deus, eu quero a mulher que passa”, aparecendo em três momentos durante o poema. Apesar da evocação a Deus nesses versos não entendemos este fato como um intertexto religioso. O eu-lírico utiliza “Meu Deus” como uma força de expressão cotidiana, muito presente na fala. Nas cantigas trovadorescas também é recorrente essa citação de Deus destituída do contexto religioso, assim como observa Maria da Conceição Vilhena (1977):

A frequência do termo ‘Deus’ nas cantigas medievais não traduz de modo algum a fé ou a esperança do apaixonado na proteção divina. ‘Que Deus me perdon’ ou ‘Ai Deus’ são expressões próprias duma civilização cristã, mas que perderam todo o conteúdo semântico. O trovador emprega-as constantemente, de uma maneira automática, sem que espere a intervenção divina na solução de sua ‘coita’ de amor. (VILHENA, 1975, p. 64)

Outro diálogo possível com o cantar de amor é o tema que SPINA (1956) destaca, o da *dame sans merci*, a incorrespondência da mulher amada. Podemos observar em alguns versos durante o poema que o amor dedicado pelo eu-lírico não é correspondido. Nos versos “Por que me faltas, se te procuro?/ Por que me odeias quando te juro? (...) Por que não enches a minha vida?/ Por que não voltas, mulher querida/ Sempre perdida, nunca encontrada?” A amada mulher que passa não corresponde às expectativas amorosas do eu-lírico. Podemos observar, também, a referida ocorrência neste trecho da “cantiga de amor” de Martim Soares:

Senhor fremosa, pois me non queredes
creer a coita'n que me ten Amor,
por meu mal é que tan ben parecedes
e por meu mal vos filhei por senhor,
e por meu mal tan muito ben oí
dizer de vós, e por meu mal vos vi:
pois meu mal é quanto ben vós havedes.

E pois vos vós da coita non nembrades
nen do afán que mi o Amor faz sofrer,
por meu mal vivo más ca vós cuidades,
e por meu mal me fezo Deus nacer
e por meu mal mon morré u cuidei
como vos viss', e por meu mal fiquei

vivo, pois vós por meu mal ren non dades.

Desta coita en que me vós tñedes,
en que hoj'eu vivo tan sen sabor,
que farei eu, pois mi a vós non creedes?
Que farei eu, cativo pecador?
Que farei eu, vivendo sempre assí?
Que farei eu, que mal dia nací?
Que farei eu, pois me vós non valedes?
(CBN 158, CA 46.)

Maleval (1999) aponta um desenvolvimento sentimental muito presente no trovadorismo ibérico, a relação do ver/amar/sofrer. Essa relação estabelecida entre o eu-lírico e sua amada nas cantigas medievais também está presente no poema analisado. Já no primeiro verso estabelece-se o ver e o amar. “Meu Deus, eu quero a mulher que passa.” Ao se deparar com aquela mulher o eu-lírico vê-se entregue ao amor. O poema desenvolve-se com a declaração de amor para a dama, o elogio constante às suas virtudes, seu dorso, seus sentimentos. O segundo estágio culmina no verso 15 “Como te adoro, mulher que passas”. A partir de então o eu-lírico entra no terceiro estágio, o sofrimento que advém da não reciprocidade do sentimento, ou pelo menos da falta de certeza dessa reciprocidade. Após o décimo quinto verso o poema se reveza entre o amor do eu-lírico e o sofrimento que este amor causa. O sofrer do amante parece ter a grandeza proporcional ao tamanho deste amor. O eu-lírico quer, desesperadamente, a mulher que passa, e seu desespero é imenso por não tê-la.

Há no texto de Vinicius de Moraes, ainda, a construção de um jogo antitético que, apesar de não ser um traço especificamente *neotrovadoresco*, não poderíamos deixar de citar. Durante todo o poema podemos observar a ocorrência das antíteses, como nos versos: “Que me sacias e suplicias (...) Dentro das noites, dentro dos dias/ Por que me faltas, se te procuro?”.

O jogo antitético acaba tendo duas funções principais na construção do poema. A primeira é a descrição final da amada, situando-a a partir da dualidade: “Que fica e passa, que pacifica/ Que é tanto pura como devassa/ Que boia leve como a cortiça/ E tem raízes como a fumaça.”. A segunda função é expor, liricamente, a perturbação do mundo do eu-lírico, causada pela mulher que passa. Tendo em vista a importante presença da antítese para a construção do poema, podemos afirmar que uma das chaves de leitura poderia ser a do *Neobarroco*⁴, porém não é o objetivo da nossa análise se aprofundar nesse aspecto.

Por fim, a polissemia é uma característica bem marcada da linguagem poética, a possibilidade de múltiplos entendimentos a partir do mesmo texto é uma grata característica da poesia, como afirma Pound no seu livro ABC da literatura: “literatura é linguagem carregada de significado” (2006, p. 32). A partir disso se estabelece no poema a dúvida sobre a mulher que passa. Esse passar pode ser entendido de forma literal, uma pessoa que passa pela outra, ou um passar mais profundo na vida do eu-lírico.

Podemos compreender o poema a partir de um “amor à primeira vista”, o eu-lírico se apaixona de forma devastadora pela mulher que havia passado. Porém alguns versos durante o poema evidenciam uma presença anterior daquela mulher na vida do eu-lírico, por exemplo: “Que vens e passas, que me sacias/ Dentro das noites, dentro dos dias!” ou “Por que não voltas à minha vida?”. Uma possibilidade para interpretarmos esses versos é a hipérbole do eu-lírico a declarar seus sentimentos, sendo toda a vida do amante o momento em que a mulher passa por ele.

Há também a possibilidade de ser uma mulher que se relacionou durante um período de tempo com o eu-lírico e depois se foi de sua vida deixando-o no sofrimento. Essa interpretação se fixaria nos versos em que a presença da amada mostra-se anterior ao tempo do poema. Existe, ainda, o entendimento de que essa mulher que passa seja uma iconização das várias mulheres que passaram, uma representante dos amores de uma vida. É interessante atentarmos para o uso do tempo verbal de “passar”, não é a mulher que passou, é a mulher que passa, permanece passando. Mesmo que seja um amor antigo, ele ainda não se foi do sentimento do amante.

O quarteto final evidencia o caráter evanescente da amada, uma mulher que fica e passa. “Que boia leve como a cortiça/ E tem raízes como a fumaça.” Uma mulher que segue seu “caminho de passar”, sem prender-se, que não desenvolve raiz alguma.

⁴Sobre isso ver: SARDUY, Severo. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva (Col. Estudos, v. 52). 1979.

Considerações finais

Entendemos que uma face do camaleônico Vinicius de Moraes é a do trovador. Além de o autor fazer poesias para serem cantadas, seus versos promovem um diálogo possível com a lírica trovadoresca. O amor integral dos trovadores encontra eco no Amor Total de Vinicius. A devoção do eu-lírico à amada, o elogio àquela mulher acima de todas as outras, a entrega incondicional ao amor como forma de vida, tal qual o código dos trovadores.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque: um moderno trovador*. João Pessoa: Ideia, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1961.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DRONKE, Peter. *La lírica em la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- GIL, Daniel Vasilenskas. *A poesia esparsa de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2009.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática (col. Principios, v. 6). 2007.
- HOMEM, Wagner, DE LA ROSA, Bruno. *História das canções*. São Paulo: Leya, 2013.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.
- _____, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MONGELLI, Lênia M., VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Direção de Massaud Moisés. Cotia, SP: Editora Íbis, 2003.
- MORAES, Vinicius de. *Forma e exegese/Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____, Vinicius de. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____, Vinicius de. *Nova antologia poética*. Org. Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____, Vinicius de. *Novas poemas(II)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____, Vinicius de. *Novos poemas/Cinco elegias*. São Paulo: Companhia das Letras 2012.
- _____, Vinicius de. *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- OSAKABE, Haquira. *Textos medievais e portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11.ed. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.
- _____, Segismundo. *Era Medieval*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- VAN WOENSEL, Maurice, VIANA, Chico. *Poesia medieval: ontem e hoje*. João Pessoa: Editora da UFPB. 1998.

A DELINQUÊNCIA HERÓICA: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DO ROMANCE *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS,* DE MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA

*Jonh Herbert de Almeida
(Graduando em Letras Português - UFPB)
Jeane Moreira Mendonça
(Graduando em Letras Português - UFPB)
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
(UFPB / PPGL)*

Introdução

A obra *Memórias de um sargento de milícias*, do escritor carioca Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), foi publicada originalmente em folhetim, entre os anos de 1852 e 1853. Destaca-se por ser um romance de costumes, ou seja, retrata acontecimentos e lugares do Rio de Janeiro do século XIX. Em termos estéticos, o romance é narrado em terceira pessoa, o narrador se caracteriza como um narrador-intruso, por vezes, se apresenta no enredo, interferindo e realizando alguns comentários acerca dos acontecimentos que se sucedem. Um dos mais importantes romances da literatura brasileira, considerado pioneiro na caracterização do anti-herói, ou seja, aquele que não possui atributos, vocação heróica. Está dividido em duas partes, sendo a primeira composta por 23 capítulos, e a segunda parte composta por 25 capítulos; capítulos curtos e de fácil compreensão da linguagem. Manuel Antônio de Almeida se utiliza da linguagem coloquial, reflexo do cotidiano das pessoas, em suas espontaneidades, do Rio de Janeiro do século XIX.

Um dos grandes enlevos, e por que não dizer o maior, da caracterização do personagem Leonardo, em *Memórias de um sargento de milícias*, é o caráter malandro, delinquente. Leonardo é considerado o primeiro personagem malandro da literatura brasileira. Malandro no sentido de que foge aos padrões estabelecidos, e das condutas morais. Em Leonardo se observa o distanciamento às obrigações sociais, à obediência às autoridades, ao respeito às opiniões alheias, se utiliza da própria inteligência e artimanha para fugir dos mais fortes. Delinquente no sentido de que, o Leonardo foge da vida regrada e rotulada, seu interesse é gozar dos momentos de boa sorte; vamos observando estes aspectos do personagem no transcorrer de praticamente toda a trama. Debruçados sobre o aspecto delinquente presente no personagem Leonardo, como também, nos distúrbios que parecem estar vinculados à segregação parental, evidenciados no romance em questão, ou seja, nas relações conturbadas entre o jovem Leonardo e seus pais, na rejeição e na delinquência como fuga da privação emocional, reunimos o material necessário para a construção desse estudo. Na tentativa de compreender a gênese do comportamento delinquente expresso no personagem Leonardo, referenciamos o nosso estudo nos postulados teóricos do psiquiatra inglês D. W. Winnicott (1993), onde trata acerca da *Privação e delinquência*. Nossa estudo ratifica a idéia de que, se é possível estabelecer vínculos entre os estudos psicanalíticos que tratam acerca da gênese do caráter delinquente, e a Literatura.

Leitura psicanalítica do caráter delinquente do personagem Leonardo (Leonardinho)

O pequeno Leonardo é fruto de um relacionamento, da aproximação entre duas pessoas, um tanto pitoresco. Seu pai, o Leonardo-Pataca, e sua mãe, a Maria-Hortaliça, se aproximaram um do outro, por meio de “pisadelas e beliscões”. Conforme estudiosos, esses tipos de “gracejos”, um tanto indelicados, eram uma forma de iniciação ao namoro, na época. Vejamos o trecho do romance:

Ao sair do Tejo, estando a Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapato assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como já esperasse por aquilo, sorriu-se como envergonhada do gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. (ALMEIDA, 2012, p. 15)

Após conhecer o Leonardo-Pataca, e com ele trocar “indelicados gracejos”, nossa faustosa jovem Maria-Hortaliça, engravidada de seu primogênito, o Leonardinho. Vejamos o trecho do romance:

Quando saltaram em terra, começou a Maria a sentir enojos; foram os dois morar juntos; e daí a um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve a Maria um filho, formidável menino de quase 3 palmos de comprimento, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito. (ALMEIDA, 2012, p. 15)

Já nas primeiras cenas da narrativa do romance, é possível perceber a descrição do pequeno Leonardo, como uma criança que apresentava padrões comportamentais diferenciados, dos ditos “padrões consideráveis”, para uma criança dessa faixa etária. Vejamos trechos do romance:

Digamos unicamente que durante todo este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais. (ALMEIDA, 2012, p. 17)

Logo que pôde andar e falar tornou-se um flagelo; quebrava e rasgava tudo que lhe vinha à mão. Tinha uma paixão decidida pelo chapéu armado do Leonardo; se este o deixava por esquecimento em algum lugar ao seu alcance, tomava-o imediatamente, esganava com ele todos os móveis, punha-lhe dentro tudo que encontrava, esfregava-o em uma parede, e acabava por varrer com ele a casa; até que a Maria, exasperada pelo que aquilo lhe havia de custar aos ouvidos, e talvez às costas, arrancava-lhe das mãos a vítima infeliz. Era, além de traquinas, guloso; quando não traquinava, comia. A Maria não lhe perdoava; trazia-lhe bem maltratada uma região do corpo; porém ele não se emendava, que era também teimoso, e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas. (ALMEIDA, 2012, p. 17)

Os infortúnios da vida começam a se apresentar diante de nosso pequeno Leonardo. Seus pais viviam um relacionamento insólito, líquido, digamos que, o que unia os pais de nosso pequeno Leonardo, eram instâncias de amor. Imaginemos em que grau de instabilidade se encontrava essa família. Nossa pequeno Leonardo está mergulhado em um ambiente que não lhe proporcionava as bases necessárias e sustentáveis para um desenvolvimento sadio. O pai, Leonardo-Pataca, arrependera-se de ter constituído família com a Maria-Hortaliça, esta que julgava ser desenvolta aos amores fáceis. Em quem esta criança buscava um referencial? Vejamos o trecho do romance:

Afinal de contas a Maria sempre era saloia, e o Leonardo começava a arrepender-se seriamente de tudo que tinha feito por ela e com ela. E tinha razão, porque, digamos depressa e sem mais cerimônias, havia ele desde certo tempo concebido fundadas suspeitas de que era atraído. Havia alguns meses atrás tinha notado que um certo sargento passava-lhe muitas vezes pela porta, e enfiava olhares curiosos através das rótulas: uma ocasião, recolhendo-se, parecera-lhe que o vira encostado à janela. Isto porém passou sem mais novidade. (ALMEIDA, 2012, p. 17)

O psiquiatra inglês D. W. Winnicott (1995), em seus estudos acerca da *privação* e *delinqüência*, aponta que, a delinqüência está diretamente ligada à ausência ou à privação da imagem paterna e materna. Na constituição da identidade, a imagem do genitor é de fulcral importância. A rejeição paterna é capaz de desfragmentar todas as bases necessárias para uma constituição saudável da personalidade em um indivíduo. No personagem Leonardo (Leonardinho) é possível observar um círculo familiar esfacelado, fracionado. O pequeno já enfrenta nos primeiros anos de vida a rejeição de seu pai e de sua mãe, dessa forma, o nosso pequeno Leonardo acaba imerso em um universo sem regras e sem atribuição de limites. Leonardo vive cercado de uma família segregada, e enfrentou já muito cedo a rejeição; esses elementos, podemos assim dizer, corroboraram para a sua vida desregrada, para a sua personalidade delinqüente, malandra.

A agressão física passara a fazer parte do círculo familiar de nosso pequeno Leonardo, que assistia a tudo de maneira fria. Vejamos trechos do romance:

À vista disto nada havia a duvidar: o pobre homem perdeu, como se costuma dizer, as estribeiras; ficou cego de ciúme. Largou apressado sobre um banco uns autos que trazia embaixo do braço, e endireitou para a Maria com os punhos cerrados.
— Grandessíssima!...

E a injúria que ia soltar era tão grande que o engasgou... e pôs-se a tremer com todo o corpo.

A Maria recuou dois passos e pôs-se em guarda, pois também não era das que se receava com qualquer coisa.

— Tira-te lá, ó Leonardo!

— Não chames mais pelo meu nome, não chames... que tranco-te essa boca a socos...

— Safe-se daí! Quem lhe mandou pôr-se aos namoricos comigo a bordo?

Isso exasperou o Leonardo; a lembrança do amor aumentou-lhe a dor da traição, e o ciúme e a raiva de que se achava possuído transbordaram em socos sobre a Maria, que depois de uma tentativa inútil de resistência desatou a correr, a chorar e a gritar:

— Ai... ai... acuda, Sr. comadre... Sr. comadre!... (ALMEIDA, 2012, p. 18)

O menino assistira a toda essa cena com imperturbável sangue-frio: enquanto a Maria apanhava e o Leonardo esbravejava, aquele ocupava-se tranqüilamente em rasgar as folhas dos autos que este tinha largado ao entrar, e em fazer delas uma grande coleção de cartuchos. (ALMEIDA, 2012, p. 18)

Nosso pequeno Leonardo mostrara-se apático frente às atitudes agressivas de seu pai, porém, se formos nos debruçar de maneira sinuosa sobre a atitude do pequeno, entenderemos que ali nada foi do que, o não ter como agir sobre tal situação, ou o não estar ferramentado para intervir sobre a situação, já que se tratava de dois adultos, e, sobretudo, os pais. A partir de leituras do romance, podemos chegar à conclusão de que, o nosso pequeno Leonardo não foi fruto de um amor saudável, sólido, entre um casal, mas a idéia que se tem é de que, aconteceu de um algo que não foi planejado, projetado. A criança foi fruto de uma instância amorosa da aproximação entre duas pessoas.

Nosso pequeno Leonardo também passara a sofrer com as agressões físicas e verbais de seu pai enfurecido. O pai deixara claro para o pequeno que, não o amara, mas que este, era fruto de uma de suas instâncias amorosas. A partir daí, se observa toda a desconstrução familiar em que se encontrava o nosso pequeno Leonardo. Vejamos o trecho do romance:

Quando, esmorecida a raiva, o Leonardo pôde ver alguma coisa mais do que seu ciúme, reparou então na obra meritória em que se ocupava o pequeno. Enfurece-se de novo: suspendeu o menino pelas orelhas, fê-lo dar no ar uma meia volta, ergue o pé direito, assenta-lhe em cheio sobre os glúteos atirando-o sentado a quatro braças de distância. És filho de uma pisadela e de um beliscão; mereces que um pontapé te acabe a casta. (ALMEIDA, 2012, p. 18 – 19)

Pensemos agora, em todos os elementos que cerceavam aquela criança: um pai agressivo, apático de suas funções, uma mãe cansada das agressões físicas e verbais sofridas, porém, também era uma mulher que cogitava a idéia de ingressar em outros relacionamentos; a rejeição parental, e o fato de ter que ser vítima da boa sorte, ou seja, o acolhimento por parte de um padrinho compadecido. Para o psiquiatra inglês Winnicott (1995, p. 89): “(...) todo o bem e o mal encontrados no mundo das relações humanas serão encontrados no âmago do ser humano. Levo esse pressuposto mais longe afirmando que no bebê existe amor e ódio com plena intensidade humana.”

Rejeitado pelos pais, o pequeno passa a receber os cuidados de seu padrinho. De maneira complacente, o padrinho o recebera, vendo que o menino fora rejeitado. Conforme os estudos psicanalíticos, a função paterna e materna não se restringe apenas à imagem dos genitores (em termos biológicos), mas que, no entanto, pode ser exercida por qualquer um que se destine para tal. Em nosso caso, o padrinho começa a exercer a função de pai do pequeno Leonardo. Vejamos trechos do romance:

O menino suportou tudo com coragem de mártir, apenas abriu ligeiramente a boca quando foi levantado pelas orelhas: mal caiu, ergueu-se, embaraçou-se pela porta fora, e em três pulos estava dentro da loja do padrinho, e atracando-se-lhe às pernas. (ALMEIDA, 2012, p. 19)

O Leonardo nada respondeu, e saiu precipitadamente. O comadre comprehendeu tudo: viu que o Leonardo abandonava o filho, uma vez que a mãe o tinha abandonado, e fez um gesto como quem queria dizer: — Está bom, já agora... vá; ficaremos com uma carga às costas. (ALMEIDA, 2012, p. 22)

Além de presenciar todas as agressões que o seu pai causara a sua mãe, o pequeno agora enfrentava a rejeição materna. Cansada das agressões físicas e verbais causadas por Leonardo-

Pataca, e, não obstante a isso, exaurida de um relacionamento onde não havia solidez, confiança, cumplicidade, a Maria-Hortaliça foge com outro homem. Vejamos o trecho do romance: “Ao outro dia sabia-se por toda a vizinhança que a moça do Leonardo tinha fugido para Portugal com o capitão de um navio que partira na véspera de noite.” (ALMEIDA, 2012, p. 22)

Dialogando com os postulados de Winnicott (1995), acerca da rejeição materna, o psiquiatra inglês afirma: “O fato é que quanto menor for uma criança, maior será o perigo de separá-la de sua mãe. Quanto mais jovem for a criança, menor será a sua capacidade para manter viva em si mesma a idéia de uma pessoa.” (WINNICOTT, 1993, p. 2-3). O choque causado pela rejeição, ainda na infância, trará consequências desastrosas ao nosso pequeno Leonardo.

É muito comum associar ao pai, genitor, à figura do homem, em termos hierárquicos, como sendo o representante mais elevado, aquele que detém a autoridade e a disciplina. Porém, tais referimentos parecem estar distantes do pai de nosso jovem Leonardo. O romance descreve o Leonardo-Pataca (pai), como um homem agressivo, ciumento, apático, propenso aos amores fáceis, e, sobretudo, transgressor de sua função paterna. Tais atitudes comportamentais de nosso Leonardo-Pataca, parecem corroborar, de certa forma, para a personalidade de nosso jovem Leonardo: “O Leonardo porém parece que recebera de seu pai a fatalidade de lhe previrem sempre os infortúnios dos devaneios do coração.” (ALMEIDA, 2012, p. 158). Vejamos alguns outros trechos do romance:

Tratava-se de uma cigana; o Leonardo a vira pouco tempo depois da fuga da Maria, e das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a este respeito melhor aquinhoados; mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha. Como o ofício rendia, e ele andava sempre apatulado, não lhe fora difícil conquistar a posse do adorado objeto; porém a fidelidade, a unidade no gozo, que era o que sua alma aspirava, isso não o pudera conseguir: a cigana tinha pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saloia. Por toda a parte há sargentos, colegas e capitães de navios; a rapariga tinha-lhe já feito umas poucas, e acabava também por fugir-lhe de casa. (ALMEIDA, 2012, p. 28)

O círculo familiar de nosso jovem Leonardo está desfragmentado. Sua mãe fugira com outro homem, abandonando o filho, e o seu pai também, rejeitara o filho e ingressara em um novo relacionamento, com uma mulher que se inclinava aos amores fáceis.

Se formos analisar as atitudes de nosso perspicaz mancebo, sob uma ótica psicanalítica, diríamos que tais atitudes delinqüentes e irresponsáveis seriam a solução, ou a fuga para as suas privações emocionais. Na busca por respostas para os seus conflitos internos, para a rejeição parental, frustrações e privações, ou mesmo no escape para os infortúnios que se apresentavam, o nosso jovem Leonardo se comportava de maneira desregrada. Vejamos o trecho abaixo:

Não parava em casa coisa alguma por muito tempo inteira; fazia andar tudo numa poeira; pelos quintais atirava pedras aos telhados dos vizinhos; sentado à porta da rua, contendia com quem passava e com quem estava pelas janelas, de maneira que ninguém por ali gostava dele. O padrinho, porém, não se dava disto, e continuava a querer-lhe sempre muito bem. (ALMEIDA, 2012, p. 24)

(...) o menino tinha a bossa da desenvoltura, e isto, junto com as vontades que lhe fazia o padrinho, dava em resultado a mais refinada má-criação que se pode imaginar. Achava ele um prazer suavíssimo em desobedecer a tudo quanto se lhe ordenava; se queria que estivesse sério, desatava a rir como um perdido com o maior gosto do mundo; se queria que estivesse quieto, parece que uma meia oculta o impelia e fazia com que desse uma idéia pouco mais ou menos aproximada do moto-contínuo. Nunca uma pasta, um tinteiro, uma lousa lhe durou mais de 15 dias: era tido na escola pelo mais refinado velhaco; vendia aos colegas tudo que podia ter algum valor, fosse seu ou alheio, contanto que lhe caísse nas mãos: um lápis, uma pena, um registro, tudo lhe fazia conta; o dinheiro que apurava empregava sempre do pior modo que podia. (ALMEIDA, 2012, p. 59)

A imagem de um “lar perfeito”, de um círculo familiar sólido, apagara-se da vida de nosso pequeno Leonardo, sem a referência necessária presente em seus genitores, o nosso jovem não

consegue discernir, e nem tampouco, ser alertado de seus atos delinqüentes e irresponsáveis. Winnicott (1995) afirma que:

Sem um ambiente humano e físico limitado que ela possa conhecer, a criança não pode descobrir ate que ponto suas idéias agressivas não conseguem realmente destruir. E, portanto, não pode discernir a diferença entre fantasia e fato. Sem um pai e uma mãe que estejam juntos e assumam juntos a responsabilidade por ela, a criança não pode encontrar e expressar seu impulso para separá-los nem sentir alívio por não conseguir fazê-lo. (WINNICOTT, 1995, p. 11)

Sem um lar sólido, onde possa (re)significar os seus atos, o nosso pequeno Leonardo começa a buscar outros referenciais fora de casa, para preencher as lacunas advindas da rejeição. Vejamos o trecho do romance:

Os dois meninos com quem o pequeno fugitivo travara amizade pertenciam a uma família dessa gente que morava no largo do Rossio, lugar que tinha por isso até algum tempo o nome de campo dos Ciganos. Tinham esses meninos, como dissemos, pouco mais ou menos a mesma idade que ele: porém acostumados à vida vagabunda, conheciam toda a cidade, e a percorriam sós, sem que isso causasse cuidado a seus pais; nunca faltavam a acompanhamento de via-sacra, nem a outra qualquer coisa desse gênero. Encontrando-se nessa noite, como já sabem os leitores, com o nosso futuro clérigo, a ele se associaram, e o carregaram para casa de seus pais, onde, como de costume, havia festa de ciganos (e este costume ainda hoje se conserva); faziam, dissemos, festa todos os dias, porém motivavam-na sempre. (ALMEIDA, 2012, p. 35)

Dialogando com os postulados do psiquiatra Winnicott (1995), acerca desse aspecto, ele afirma que:

A idéia corrente é que, vendo-se “livre”, a criança passa a fazer tudo o que lhe dá prazer. Isto está muito longe da verdade. Ao constatar que o quadro de referencias de sua vida se desfez ela deixa de se sentir livre. Torna-se angustiada e se tem alguma esperança trata de procurar um outro quadro de referencias fora do lar. Assim ela busca fora da casa as quatro paredes e recorre aos avós, tios e tias, amigos da família, escola. Procura uma estabilidade externa sem a qual poderá enlouquecer. Fornecida em tempo oportuno, esta estabilidade poderá ter crescido na criança como os ossos em seu corpo. É frequente a criança obter em suas relações e na escola o que lhe faltou no próprio lar. (WINNICOTT, 1993, p. 21)

Leonardo era protegido pelo padrinho, este que em todos os atos irresponsáveis, delinqüentes de nosso pequeno, sempre procurava enxergar de um modo natural e inofensivo. Uma proteção que só causava o aumento das atitudes delinqüentes do rapaz. Em Leonardo não se observa a imposição de limites. Vejamos trechos do romance:

O pequeno, enquanto se achou novato em casa do padrinho, Portou-se com toda a sisudez e gravidade; apenas porém foi tomando mais familiaridade, começou a pôr as manguinhas de fora. Apesar disto porém captou do padrinho maior afeição, que se foi aumentando de dia em dia, e que em breve chegou ao extremo da amizade cega e apaixonada. Até nas próprias travessuras do menino, as mais das vezes malignas, achava o bom do homem muita graça; não havia para ele em todo o bairro rapazinho mais bonito, e não se fartava de contar à vizinhança tudo o que ele dizia e fazia; às vezes eram verdadeiras ações de menino malcriado, que ele achava cheias de espírito e de viveza; outras vezes eram ditos que denotavam já muita velhacaria para aquela idade, e que ele julgava os mais ingênuos do mundo. (ALMEIDA, 2012, p. 23)

O padrinho ia saindo para começar nas pesquisas quando esbarrou com ele.

— Menino dos trezentos... onde te meteste tu?...

— Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?!

O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de *ingenuidade* que ele mostrava, desatou a rir, e levou-o para dentro já completamente apaziguado. (ALMEIDA, 2012, p. 37)

Em Leonardo se observa um descompromisso com atividades dita essenciais, a um ser social comum; como por exemplo, o ingresso nos estudos, no trabalho, etc. Nenhuma dessas atividades parecia despertar o interesse do nosso jovem Leonardo, que se preocupava apenas com os momentos de boa sorte e malandragem. Vejamos trechos do romance:

Na segunda-feira voltou o menino armado com a sua competente pasta a tiracolo, a sua lousa de escrever e o seu tinteiro de chifre; o padrinho o acompanhou até a porta. Logo nesse dia portou-se de tal maneira que o mestre não se pôde dispensar de lhe dar quatro bolos, o que lhe fez perder toda a folia com que entrara: declarou desde esse instante guerra viva à escola. Ao meio-dia veio o padrinho buscá-lo, e a primeira notícia que ele lhe deu foi que não voltaria no dia seguinte, nem mesmo aquela tarde.

— Mas você não sabe que é preciso aprender?...
— Mas não é preciso apanhar...
— Pois você já apanhou?...
— Não foi nada, não, senhor; foi porque entornei o tinteiro na calça de um menino que estava ao pé de mim; o mestre ralhou comigo, e eu comecei a rir muito...
— Pois você vai-se rir quando o mestre ralha... (ALMEIDA, 2012, p. 58)

A custa de muitos trabalhos, de muitas fadigas, e sobretudo de muita paciência, conseguiu o compadre que o menino freqüentasse a escola durante dois anos e que aprendesse a ler muito mal e escrever ainda pior. (ALMEIDA, 2012, p. 59)

Leonardo passava vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha. (ALMEIDA, 2012, p. 145)

Passaram-se assim algumas semanas: Leonardo, depois de acabadas todas as cerimônias, foi declarado agregado à casa de Tomás da Sé, e aí continuou convenientemente arranjado. (ALMEDA, 2012, p. 139)

Acerca desse aspecto presente em nosso mancebo, Winnicott (1995) afirma que: “*A manifestação da tendência anti-social inclui roubo, mentira, incontinência, e de modo geral, uma conduta desordenada, caótica.*” (WINNICOTT, 1995, p. 24)

O jovem Leonardo não teve alguém que lhe impusesse limites, como também, o respeito e a reverência aos mais velhos e as autoridades constituídas. Tais atitudes precisam ser ensinadas e apreendidas já de muito cedo, porém, o nosso jovem não teve quem lhe apregoasse tais valores, já que fora rejeitado pelos pais e criado pelo apadrinhamento do velho padrinho. Suas atitudes desrespeitosas e delinqüentes se estendiam também, às autoridades e aos mais velhos. Vejamos trechos do romance:

— E que tal? não ia perdendo o meu sermão deste ano por causa daquele endiabrado?! Depois que o maldito menino entrou para esta igreja anda tudo aqui em uma poeira! Ainda em cima dizer à vista de tanta gente que eu estava em casa da cigana! Nada... vou dar com ele daqui para fora... E com efeito tratou de fazer com que os dois meninos, ou pelo menos o mais novo, fosse despedido. Sem muito custo o conseguiu, porque por certo não gozava ele de grandes simpatias. (ALMEIDA, 2012, p. 67)

A vizinha não se julgou muito em segurança com tão bom vizinho a seu lado, e foi querendo levantar-se. O menino, percebendo isto, não quis perder ocasião de fazer o que quer que fosse de maligno contra ela; estendeu a ponta do pé, e pisou-lhe com toda a força na barra da saia preta que ela conservava tendo tirado a mantilha. A vizinha, vendo-lhe o gesto, sem entender bem o que era, percebeu que ele preparava alguma, e quis levantar-se rapidamente: lá se foram alguns quatro palmos da barra da saia. (ALMEIDA, 2012, p. 80)

O Leonardo teve uma espécie de vertigem: zuniram-lhe os ouvidos, escureceram-se-lhe os olhos, e... dando um encontrão no granadeiro que estava perto dele, desatou a correr. O Vidigal deu um salto, e estendeu o braço para o agarrar; mas apenas roçou-lhe com a ponta dos dedos pelas costas. O rapaz tinha calculado bem: o Vidigal distraiu-se com o ruído que se fizera na rua, e aproveitou a ocasião. O Vidigal e os granadeiros soltaram-se imediatamente em seu alcance: o Leonardo

embarafustou pelo primeiro corredor que achou aberto; os seus perseguidores entraram incontinenti atrás dele, e subiram em tropel o primeiro lance da escada. Apenas o haviam dobrado, e subiam o segundo, abriram-se as cortinas de uma cadeirinha que se achava na entrada, e pela qual tinham eles passado, saí dela Leonardo, e de um pulo ganha a rua. (ALMEIDA, 2012, p. 151)

Atingida a sisudez da vida, ou seja, a adolescência, nosso jovem Leonardo começa a enamorar-se. Como todo rapaz de sua idade, começa a apaixonar-se. Terá a paixão impulsionado mudanças em nosso jovem Leonardo? A paixão começara a tomar conta de nosso jovem, porém, ainda não se é possível observar certo grau de maturidade em nosso mancebo. Vejamos trechos do romance:

Leonardo havia pois chegado à época em que os rapazes começam a notar que o seu coração palpita mais forte e mais apressado, em certas ocasiões, quando se encontra com certa pessoa, com quem, sem saber por quê, se sonha umas poucas de noites seguidas, e cujo nome se acode continuadamente a fazer cócegas nos lábios. (ALMEIDA, 2012, p. 83)

O caso foi que o Leonardo começou a olhar para ela sem mais vontade de rir-se; olhou uma, duas, três, quatro, muitas vezes enfim, sem que nunca satisfizesse ao que ele interiormente chamava curiosidade de apreciar aquela figura. (ALMEIDA, 2012, p. 87)

Como é que a sobrinha de D. Maria, que a princípio tanto desafiara a sua hilaridade por esquisita e feia, lhe viera depois a inspirar amor, é isso segredo do coração do rapaz que nos não é dado penetrar: o fato é que ele a amava, e isto nos basta. Convém lembrar que se pela sorte de um pai se pode augurar a de um filho, o Leonardo em matéria de amor não prometia decerto grande fortuna. (ALMEIDA, 2012, p. 91)

Acerca da adolescência, e de atos e ações que correspondem a essa fase da vida de um indivíduo, Winnicott (1995) postula que:

Desejarão os rapazes e moças adolescentes ser compreendidos? Penso que a resposta é não. É essencialmente um período de descoberta pessoal. De fato, existe somente uma cura real para a adolescência: o amadurecimento. (WINNICOTT, 1995, p. 27)

Nosso jovem Leonardo por advindas do destino retornara à casa de seu pai, aquele que o rejeitara ainda na infância. As velhas feridas, chagas do passado começam a corroer os rápidos momentos de tranqüilidade, de nosso jovem Leonardo. Ingresso em casa de seu pai, sua irmã (por parte de pai) começara a insultá-lo, agredi-lo verbalmente, isto causara a nosso jovem uma intensa perturbação, resultando em manifestações agressivas. Vejamos o trecho do romance:

Estas palavras fizeram o efeito de uma faísca em um barril de pólvora. Avançou o Leonardo para Chiquinha com os punhos cerrados e espumando de cólera.
 — Se me diz mais meia palavra... perco-lhe o respeito... eu nunca lhe dei confiança; e apesar de ser a senhora lá o quer que é de meu pai... perco-lhe o respeito...
 — Você sempre mostra que tem raça de saloio, disse Chiquinha empertigando-se e sem recuar um passo. (ALMEIDA, 2012, p. 123)

Nesse outro trecho do romance podemos observar manifestações de agressividade em nosso jovem Leonardo. Vejamos:

(...) um dos primos, que era *esquentadete* avançou para o Leonardo depois de lhe ter mandado, como batedor, uma grande injúria, e deu-lhe dois safanões, agarrando-o pela gola da camisa. Leonardo, que neste mundo só tinha medo do pai, reagiu contra o agressor; as duas velhas e Vidinha, tentando apartá-los, não faziam mais do que romper-lhes a roupa e aumentar-lhes a raiva; as demais pessoas ocupavam-se em bater nas paredes e chamar os vizinhos. Lutaram os dois por algum tempo sem que disso resultasse acidente grave para nenhum deles, e afinal apartaram-se. Leonardo, apenas se viu livre do seu adversário, foi querendo pôr-se no andar da rua: pesava sobre o infeliz desde criança uma espécie de sina de Judeu Errante. (ALMEDIA, 2012, p. 141-142)

O psiquiatra inglês Winnicott (1995, p. 97), acerca da agressividade presente em um indivíduo, afirma que: *"Em resumo, a agressão tem dois significados. Por um lado, constitui direta ou indiretamente uma reação à frustração. Por outro lado, é uma das muitas fontes de energia de um indivíduo."*. Ainda conforme os postulados de Winnicott (1995), o mesmo afirma que:

De todas as tendências humanas, a agressividade, em especial, é escondida, disfarçada, desviada, atribuída a agentes externos, e quando se manifesta é sempre uma tarefa difícil identificar suas origens. (WINNICOTT, 1995, p. 89)

As feridas do passado, causadas pela rejeição parental, parecem nunca ter saído da memória de nosso jovem Leonardo. Apesar da sisudez da juventude, as velhas marcas e feridas do passado, causadas pelo pai agressor e que o rejeitara, nunca saíram da memória de nosso jovem Leonardo. Os pesadelos do passado voltam a ferir o nosso jovem, que retalhado pelas velhas memórias, mais uma vez sofre com o medo causado pela rejeição parental. Vejamos o trecho do romance:

Era inútil porém o medo de Chiquinha, porque o rapaz, vendo que o negócio ia-se tornando feio, tendo-lhe ficado um terror instintivo do pai depois daquele pontapé que nunca lhe saíra da memória, tinha-se posto ao fresco na rua, fechando a rótula sobre si. — Ah! Maroto — disse ainda o Leonardo-Pataca —, que te havia desancar... (ALMEIDA, 2012, p. 124)

O pobre rapaz saíra, como dissemos, pela porta fora, e caminhando apressadamente olhava de vez em quando para trás, pois julgava ver ainda enristado contra si o espadim com que o pai o ameaçara, que parecia com ele querer acabar a obra que com um pontapé começara. Andou a bom andar por largo tempo, e foi dar consigo lá para as bandas dos Cajueiros: cansado, ofegante, sentou-se sobre umas pedras, e quem o visse com ar tristonho e pensativo julgaria talvez que ele cismava na sua posição e no caminho que havia tomar. (ALMEIDA, 2012, p. 126)

Acerca das realidades pessoais, interna e exteriormente, que se apresentam no transcorrer da vida de um indivíduo, Winnicott (1995) afirma que:

Ser capaz de tolerar tudo o que podemos encontrar em nossa realidade interior é uma das grandes dificuldades humanas, e um dos importantes objetivos humanos consiste em estabelecer relações harmoniosas entre as realidades pessoais internas e as realidades exteriores. (WINNICOTT, 1995, p.93)

As mudanças que advêm pelo passar dos anos, parecem nunca ter mudado a personalidade do pai de nosso jovem Leonardo, pois permanecera o mesmo que, lançara fora, recusara, rejeitara o seu primogênito (o jovem Leonrado). Se for possível assim inferir, Leonardo-Pataca, não foi e nunca deterá a função de pai. Vejamos trechos do romance, onde o pai de nosso jovem Leonardo, o rejeitara mais uma vez:

— Pedaço de mariola... pensas que isto aqui é como a casa de teu padrinho donde saíste... quero aqui muito respeito a todos... do contrário... se já uma vez te dei um pontapé que te fiz andar muitos anos por fora, dou-te agora outro que te ponha longe daqui para sempre... (ALMEIDA, 2012, p. 123)

— Espera, maltrapilho, espera que te ensino, exclamou vermelho de cólera; espera que te ensino...

E entrando repentinamente no quarto da sala, saiu de lá armado com o espadim do uniforme, e investiu para o filho. Convém dizer que o espadim ia embainhado.

— Não se ponha a perder por minha causa, exclamou Chiquinha agarrando-o pela camisola de chita com que ele estava vestido. (ALMEIDA, 2012, p. 124)

Já nos últimos escritos do romance, a maturidade parece ter alcançado o âmago de nosso jovem Leonardo. O tempo passara para ele; o seu padrinho e o seu pai faleceram. Terão a ação do tempo, como também todas as perdas ocasionadas, causado mudanças nas atitudes comportamentais de nosso jovem Leonardo? O romance elenca o ingresso no cargo de sargento de

milícias, como também, o casamento com a jovem Luisinha (uma paixão da adolescência), como fatos progressivos e de amadurecimento na vida do rapaz. A partir desses fatos, podemos deduzir que, as segregações do passado parecem ter se afastado, embora que temporariamente, de nosso jovem Leonardo. A idéia que se tem é de que, a vida de nosso mancebo começa a percorrer um novo curso, na tentativa de afastar os fantasmas do passado. Vejamos o trecho do romance: “*Passado o tempo indispensável do luto, o Leonardo, em uniforme de sargento de milícias, recebeu-se na Sé com Luisinha, assistindo à cerimônia a família em peso.*” (ALMEIDA, 2012, p. 198)

Considerações Finais

Conclui-se, portanto, que as atitudes delinqüentes de nosso jovem Leonardo, debruçados sobre uma leitura psicanalítica menos tímida, parecem estar relacionadas à segregação parental, à rejeição, como também, a saída para a privação emocional e os infortúnios que se apresentam. A partir desse estudo, é possível reafirmar o acordo epistêmico estabelecido entre a literatura e a psicanálise, na tentativa de encontrar as respostas para as atitudes delinqüentes de nosso personagem literário, que, freqüentemente, não podem ser “respondidas” por outros postulados teóricos.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias.** 6.ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

FREUD, Anna. A VISÃO PSICANALÍTICA DA INFÂNCIA: PANORÂMICA E EM GRANDE PLANO. In: _____. **Infância normal e patológica:** determinantes do desenvolvimento. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

WINNICOTT, D. **Privação e delinqüência.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

O COTIDIANO DIONISÍACO DE GIZA E O FEMINISMO EM EQUILÍBRIO PROSAICO EM ‘A FILHA DAS FLORES’ DE VANESSA DA MATA

José Eider Madeiros (UFPB)¹

Introdução

A proposta aqui trazida é a de enfocar o romance de estreia *A filha das flores*, da cantora, compositora e escritora matogrossense contemporânea Vanessa da Mata, como ficção que atenta a diversas questões acerca do gênero, das sociabilidades femininas e do cotidiano através da jornada entre a adolescência e a juventude em primeira adulteza da protagonista Giza (Adalgiza) em um espaço-cenário e tempo capazes de assimilar a construção do ‘ser mulher’ como experiência indissociável da reflexão crítica sobre os determinismos patriarcais e moralismos do pensamento dominante.

Com base na concepção de que a voz lírica da narrativa confabula com a própria autora mediante certo presenteísmo junto ao mítico e ao fantástico, na configuração de uma linguagem metafórica evidentemente naturalesca e rica de feminitude, busca-se introduzir a visão da realidade dionisíaca em que a vivência resgatada de sabedorias populares em conjunto com uma intensa crítica à hiperacionalização das afetividades faz submergir rupturas multidirecionadas acerca do pré-estabelecimento pela normatividade.

A normatividade mencionada é caracterizada de maneira clara na narrativa quando Giza adentra os melindres sociais da transgressão ao padrão de comportamento, de beleza, de liberdade dos desejos, de preconceitos de crenças, de controle dos corpos e às convenções do lugar e da função dados à mulher. Neste sentido, tomamos o gênero feminino como uma categoria de análise ao lado do percebido orgiasmo, como diferencial na forma em que a protagonista busca lidar com suas inquietações e seus anseios, bem como na maneira de se construir a história com um olhar liberto e, por vezes, líber-feminista.

É através da junção desses dois prospectos que se vê pertinente uma leitura por seguramente atrelar a crítica dos estudos feministas na representação de uma personagem que exacerba noções enquanto se apropria delas mesmas, ao mesmo tempo em que ilustra paradoxos no tocante aos limiares da subserviência ao masculino, seja no campo da afeição a ele, seja na socialidade com ele.

A proposta se caracterizou como bibliográfica e ensaística. Diante disso, a metodologia da pesquisa consiste na discussão de algumas teorias do gênero e de estudos feministas contemporâneos – sem deixar de tracejar suas propriedades históricas – das teorias sobre a ficção e as personagens de ficção, e de quesitos da contemporaneidade reencantada pelo pensamento dionisíaco.

A feminitude das titias como estabelecido na opressão da beleza pela identidade: suculências, contornos em corpos de mulher

De início é fundamentalmente importante sinalizar que o ponto de partida que a autora utiliza, como cenário para desenrolar uma narrativa em primeira pessoa-protagonista, é constituído de uma série de elementos bastante comuns à literatura romanesca que se ambienta no interior brasileiro referencial e recorrente em vastas obras da literatura nacional. Há a presença dos arquétipos típicos das carolas, do clérigo, dos pequenos comerciantes, das boêmios e do infame bêbado, das ‘moças velhas’, ‘moças direitas’ e daquelas ‘perdidas’, dos profissionais liberais e da lei, dos viajantes, e dos galãs; bem como das marcas culturais do campo nas filiações amarradas aos prenomes, nos festeiros religiosos sazonais, nas privacidades rígidas, no recato e no receio, na economia tradicional baseada na fixa freguesia habitual, e na contemplação da cidade grande como terreno distante e ambíguo em esperanças e significados.

A fim de delinear o recorte dado para os percursos de leitura de *A filha das flores*, utiliza-se do pressuposto de análise do que pode enriquecer a proposta inicial, e do que se pode pontuar dentro desse pano de fundo da história, os elementos que melhor subscrevem e persistem à

¹ Graduando em Letras, Língua Portuguesa – UFPB. Membro do Núcleo de Diversidade Sexual e Gênero – DIVERGEN do Grupo de Estudos em Direito Crítico, Marxismo e América Latina – GEDIC – UFERSA. eidermadeiros@gmail.com.

narrativa de Giza, representante de uma voz lírica. Ou seja, não caberia retomar ou descrever ineditismos acerca da autora em si e do título e seus motivos para utilizar-se, por seu caráter de estreia literária, do mundo campestre, rural, interior como sendo emblemático, mas de concentrar-se na riqueza que os conjuntos elementares da ambiência da pequena cidade, vistos na narrativa consciente da protagonista, proporcionam. Outro lado, é inegável que a inspiração de uma escritora que compõe, produz e interpreta música com traços dessa região brasileiro-matogrossense é substancial, entretanto, por ser interpretada como técnica, não será norteadora.

Assim, o que se observa como um direcionamento perspicaz nessa ambiência é o aspecto da feminitude, como objeto de bifurcação para a própria localização da protagonista como relevante em seu cotidiano, como para a visão exógena à relação familiar que as demais personagens estabelecem com a floricultura que é lar e centro das aventuras de Giza. Um detalhe neste contexto da floricultura é que ao contrário de suas titias, Giza parece não conviver bem com a representação limitante de assimilar-se a flores em um terreno limitado de um jardim.

Seja enquanto menina, seja enquanto cresce em direções e conceitos como mulher, a protagonista lança nas adjetivações frequentes e por vezes hiperbólicas dos atributos sedutores e corporais de suas titias, Margarida e Florinda, o poder que tanto lhe incomoda e que disto virá a desconstruir. Essa corpulência benquista nos arredores que Giza caminha vai no caminho inverso da beleza corpórea da magreza urbana de “carnes mirradas” que, por ironia, a própria ostenta. É daí que se torna mister contrastar o termo ‘feminitude’², como atitude definidora daquilo que se coletiviza como atribuído positivamente a um valor estético vinculando à figura da mulher, mas condizente com um padrão que satisfaça o gosto dominante.

Nesse sentido, Giza se autoinfinge a desesperança de ser “maiúscula” como suas titias e as mulheres que são cortejadas pelas flores com recados de amor que ela mesma intercede, tratando então de na comedida organização de seu cotidiano, aproveitar as fronteiras de sua cidadezinha, atravessando ruelas com um pequeno fusca usado nas entregas, parando para admirar riachos e encostas, vislumbrando os destinos que a BR que logo ali atravessa os limites do pequeno município pode levar. Entre suas tarefas caseiras e empreendedoras, tem apoio e acalanto é encontrado em Odézia, uma ajudante carinhosa e figura maternal, e equilibra quedas diretas com o nariz no chão a visitas ao sorveteiro e a desbravar pequenos territórios. Nessas andanças, o cenário se complementa com as nominações típicas para a fauna e a flora, narrando já uma poética ecológica que une trabalho no campo, na ordem apolínea da subsistência, e o lúdico compasso de uma infinitude de maravilhas que a vida romântica arcaica incita ao prazer e ao desejo dionisíaco. Essa multiplicidade de ingredientes narrativos, à primeira vista antagônicos, como ‘função’ e ‘lazer’, ‘beleza em um altar’ e ‘aventura delinquente’ estão sempre balizados pela personalidade astuta.

Se esse fluxo de consciência detectado na narração é uma rebeldia a uma projeção na figura das titias que Giza justapôs inalcançável, ou se é um traço de uma especialidade observadora dos maneirismos que a cercam como um flagra de que essa projeção já não em si tão determinante, nem para ela nem para os clientes e pretendentes que as admiram, não há tanta certeza até certa altura de sua juventude. O que não se pode deter nem evitar considerável é que neste atrevimento inconstante na busca por sua identidade, a protagonista envereda em uma mostra de viver e pensar livremente que a coloca como uma narradora formidavelmente crítica.

Ficaria presa à infância para jamais ser uma mulher? Uma dona com as suas farturas e os seus poderes que, quando em frente a um pobre homem, o torna ainda mais precisado por se encontrar diante de uma rainha? Os homens comigo continuariam fortes, passariam por mim a todo instante sem me notar – a menos que eu lhes fosse ser útil, como ser uma simples atendente de loja, ou mesmo como uma enfermeira em um grande hospital. Mesmo assim seria perigoso, pois se houvesse outra enfermeira de corpo mais maternal, de seios mais acolchoados, eles correriam para o seu socorro, e eu perderia minha função, apenas serviria para o nada vezes nada. Pura distração. As minhas carnes eram mirradas perto do

² ‘Feminitude’ é aqui concebido como uma conjunção de outros termos comuns, mas diferenciando-se em sutis particularidades. Vê-se como feminilidade ou feminidez a associação ou apropriação de características e comportamentos constitutivos do que é feminino (FREUD, 1976). Ao lado, a femeidade ou *fémelleité* (CHILLAND, 1993) apresenta uma composição voltada para a função orgânica, componente da condição biológica de fêmea, e da valorização da função natural complementar na procriação, e tem hoje bastante proximidade com a identidade cisgênero e foi transversal nas metamorfoses das correntes feministas (TOUPIN, 1997). Dentro de um binário de antônimos nos verbetes, feminilidade estaria para masculinidade, femeidade para a macheidade/macheza, e feminitude para hombridade, em especial por este último poder significar honradez, mas ao mesmo tempo uma virilidade socializada que é restrita a homens. Feminitude seria uma aproximação do sentido de amazona, sem o apelo varonil, mas ainda assim de marcante significância em um contexto matriarcal, por exemplo.

tamanho do meu ser interior. Este sim, crescera como ninguém, desacompanhado e desencontrado, era enorme e cheio de fome³.

De menina a mulher de poucos atributos: o cotidiano e o domínio da natureza como flecha da emancipação de tornar-se livre

Ser filha das flores para Giza vem a ser oportunamente uma qualidade que faz de sua origem maternal, tendo em vista a configuração matriarcal a qual ela referencia-se fundamentalmente, um mistério, em especial quando se põe a questionar a sua pertença à família feminina que lhe rodeia, mas entremes serve no compasso de seu tautológico desabrochar como uma distinção ainda mais satisfatória à sua relação com a natureza de seu trabalho. Apercebe-se na conduta de idas e vindas comportamentais com as pessoas, nos romances e nos simbolismos da cidadezinha rural, que Giza eleva-se pouco a pouco em sua descoberta existencial a um nível de entendimento das flores como não apenas elemento de podas, ramalhetes e entregas a clientes, mas a própria constatação mesma de que se sua gênese está nas flores: é das flores que ela se conecta com a realidade. E é da valoração dada a cada contexto em que as flores se estabelecem que ela própria, como voz, forma e pensamento intimamente ligados às flores em si, que faz Giza poder ser muito além do que a natureza floral a reservou.

Isto é, mesmo que filha das flores em um plano gerativo, inato, simbólico, natural e fantástico, essas flores mesmas são artefatos usados por sua filha em um plano sistemático, concreto, manipulável e social. Entretanto, não é acerca dessa dicotomia que se vislumbra uma síntese, mas dos evidentes registros que a protagonista representa com relação a esses domínios, em uma existência consciente.

Essa inquietação ganha cabimento, sobretudo com a aparição de Tito, figura masculina de interesse e rivalidade entre Giza e titia Florinda, na medida em que, se a natureza reservou a ambas características distintas de feminitude, caberá a artimanha de lidar com as fronteiras que os sentimentos podem abranger, sem que essa natureza seja exclusivamente pontuada, mas trabalhe em consonância, ou quiçá em desvantagem, nos paradigmas cotidianos que requerem sempre e mais noções advindas do próprio meio. Nesse aspecto, Giza se revigora de uma pressuposta feminitude inferior por motivos estéticos e passa a se tornar mais livre e mais ciente de sua própria autonomia identitária e plena como mulher, reconhecida por ela mesma.

Esse reconhecimento e entrega a uma nova assimilação de tornar-se mulher atinge seu ápice quando Giza arrisca conhecer novos territórios e cruzar as fronteiras até então a ela e por elas delimitadas. Nesse momento, ela se torna ‘Flor de Laranjeira’, alcunha presenteada por um dos boêmios que vem a conhecer na Vila Morena, simbolizando fortemente também uma distinção categórica dos simbolismos florais de jardineira para frutífera.

A música, a dança e o profano marginal da Vila Morena: orgiasmo e pensamento-prática dionisíacos na mística da descoberta fronteiriça da sororidade feminina

A redondeza revelava uma divisa proibida que me atraía. A divisão entre o plausível de uma sociedade de bom-tom e o bairro em estado doente e feio que a nossa cidade jamais admitiria ser dela, a vila dama da noite! A vila era a zona mais escondida, os mistérios do lado contrário à zona bonita, arborizada e organizada dentro dos comportamentos idealizados⁴.

Essa passagem revela de maneira explícita a inquietude de Giza com o convencionado por proibido e transgressor e movimenta significativamente a proposta aqui surgida de elencar as relações dionisíacas que implicitamente a narrativa traz no decorrer das experiências da protagonista. A relação descansa nessa intrigante consciência de saber que não são apenas os limites da pequena cidadezinha que sufocará a coragem e a obstinação de Giza em diluir suas referências, principalmente, como em se tratando de ser mulher.

Por restar apenas o cotidiano (MAFFESOLI, 1987), Giza faz florescer nele o que lhe cabe de transformador. Na socialidade, que para Maffesoli (2001a, 2001b) ganha um aparato referencial ao

³ (MATA, 2013, p. 37).

⁴ (MATA, 2013, p. 65).

estar-junto, surge o orgiasmo (MAFFESOLI, 2005) como estrutura que pulsiona os vínculos entre as pessoas e re-distribui de forma efevercente a conservação e a transformação da vida em sociedade. Essa ebulação contribui para o que se poderia observar na consagração da Vila Morena como um espaço de acolhimento para Giza, na conjuntura de personagens e comportamentos que a própria observa e se deslumbra:

Tremi outra vez, que coisa estranha: eu estava sentada em um bar de beira de estrada, falando com dois bêbados, o sr. Salada e o sr. Major, e a srtá. Juliana – bom, sra. Juliana, agora que fiquei sabendo que vende o corpo a qualquer um que possa comprá-lo, ou talvez trocá-lo por alguma outra coisa. E os outros dois saíram da cadeia havia pouco, sei lá por quê: assassinato, latrocínio ou coisa pior. Poderia achar assustador se eu não estivesse lá e outra pessoa me contasse que estava na companhia deles e que pareciam de confiança – mas eu estava⁵.

Ora, não só apenas os indícios dessa celebração dionisíaca são elucidados, como se percebe uma abertura mental da protagonista quanto a outro termo de Maffesoli (2005) que é o politeísmo de valores. Ao adentrar o território da Vila Morena, Giza participa, reconhece e se devota à Rainha Yade, por instintivamente sentir uma conexão que condiz com a sua afronta ao que reprimiam suas titias tão naturalmente arquitetadas e tranquilas sob suas peles.

Imagine se elas descobrissem que eu visitava no seu mais revolto dia, ainda mais sozinha, na calada da noite e enquanto dormiam! Seria impossível me perdoarem. Eu, em uma festa pagã, vendo uma diaba aparecer – saindo de um matinho, suponho – para depois de fazer um coitado seu escravo, da maneira mais erótica e covarde de todas, desaparecer de novo⁶.

O embate real com as consequências do que suas decisões poderiam ocasionar naquele instante reforçam o caráter pungente do presenteísmo maffesolianiano (MAFFESOLI, 2001a). Este mesmo se vê quando dota a protagonista da capacidade de desenvolver, nas comuns tarefas que atravessam seu dia-a-dia, conflitos e percepções que existem por dilemas vociferantes nas atividades coletivas das demais personagens, caracterizando seu cotidiano típico como parte de um cenário em que determinações de papéis se chocam, sendo ou não discriminadas, e perante o deslumbramento que o fantástico oferece torna a consciência do próprio papel da personagem em algo que exige uma ação imediata, uma ausência de constatações perenes, um romanceamento da ação dramática cabida apenas ao agora.

Senti que o meu caminho teve um desvio importante.
A droga da educação exacerbada e tolhida se tornava opção, e o comportamento que exagera e confunde o bom senso com a repressão. Na vila, eu havia tido uma boa conversa e uma divertida tarde com pessoas que as minhas titias jamais suportariam ou receberiam. Como era possível ser “todo errado” e ainda assim se divertir e ser feliz? Se sentir merecedor de uma bela risada e de ter esperanças, de acontecer e ter uma conversa viva com palavras cheias de carisma, diretas e honestas, de sentir⁷!

Pode-se atrelar essa passagem acima a outras duas posições maffesorianas salutares em que “obnubilado pela morte e suas diversas manifestações, o vivido cotidiano põe toda sua importância num presente caótico, que deve ser vivido intensamente, para lá das projeções de todas as ordens (paraísos, amanhãs cantantes, sociedades perfeitas)” (MAFFESOLI, 2001a, p. 45) e “o tempo do trabalho, (...) a triste vida familiar, são como ‘pequenas mortes’ que é preciso bem ou mal, viver, e quando surge a ocasião de viver com truculência [do orgiasmo], ocorre uma explosão que não pode ser reprimida” (MAFFESOLI, 2001a, p. 151).

Uma dessas explosões ocorrem oportunamente na narrativa de Giza quando ela se entrega a Tito, compreender que não fez nada além de conquistar em um momento presente de prazer sua parcela como Rainha e filha das flores, constatando através da figura contraventora de srtá. Juliana, prostituta faceira e de bem com a vida, as dualidades comportamentais que ela intermediou ao perceber nos conflitos com aquilo que ditavam suas titias e com a realidade da Vila Morena, dançante, colorida, celebrativa das sociabilidades e do profano/pagão.

⁵ (Idem, p. 77).

⁶ (MATA, 2013, p. 112).

⁷ (Idem, p. 80-81).

Na confluência de ritmos, uma ocorrência faz a narrativa ganhar novo enredo, pois Giza engravidia de Tito, e nas únicas medidas previsíveis que lhe restam, põe-se em uma situação de mais descobertas acerca de suas titias e de sua origem.

Com a concepção, sua vida torna-se pública, sua privacidade é transformada, e com a lucidez de quem já tudo entendia sobre os costumes daquela cidade, Giza se vê em meio a um conto fantástico, sendo a criança que separou e fez o possível para unir as dualidades da cidade e da vila. Partindo em seguida para a cidade grande, retorna tempos depois com o filho já crescido para celebrar as deidades que lhe acompanharam e deixar já no passado, aquele presente tão intenso e prosaicamente transformador.

O afeto e os caminhos sutis da escrita contemporânea de Vanessa da Mata: romance e fantasia, prosaico e presente?

Em *A filha das flores*, ao levar em conta observações acerca da literatura contemporânea presentes na coletânea de Gualberto e Dantas (2012), se poderia classificar, em decorrências das características de Mata (2013) em sua multifacetagem midiática como compositora, escritora e intérprete, que a sua elaboração enquadraria no que entende-se contemporaneamente como uma ponte entre o romance e a anedota que sustentam a produção editorial em detrimento da crítica. Desveladas essas valorações de ordem mercadológica ou canônica, a análise proposta conseguiu compreender que essas plataformas diversas que possibilitam a reforma e produção literárias podem sinalizar uma exuberância de vias para a leitura no país. E nesse sentido, Maffesoli (2001b, 2005, 2006, 2007, 2008) contribui significativamente, em especial alegação aos novos tempos e clusters tribais, à força do orgasmo na vitalidade que se renovam as movimentações culturais, com a noção de literatura que possa abranger essas modulações diversas de um público mais erudito esteticamente, ou nem tanto. Mata (2013), neste título, investe nesse cenário propondo ao lado da narrativa feminista precisa, sem questionar a si mesma a partir do que ela teme, mas do que impõem, além de uma musicalidade e uma ecologia poética na sua prosa, e um diálogo representacional de fácil identificação – uma vez que usa esse acervo comum à ficção sobre os recônditos brasileiros, e à população que, mesmo em grandes centros urbanos, tem bagagem rural e é saudosista dela.

Diria que, de modo geral, uma mensagem sutil que também se expressa na maneira como a narrativa se desfaz é a da primazia do afeto, como sendo de relevância ímpar nessa aura de entrelaços entre a descoberta de uma mulher, criança descuidada, mas que não nega a sua herança, divinizada pela Rainha Yade, com a natureza, com a liberdade das paixões e das experiências. Uma narrativa que mistura, e descreve potencialmente, em seu(s) campo(s) tanto a singularidade subjetiva da sensação aromática que se tem junto às flores, como da irrefutabilidade da presença de jardins em cultivo para que essa sensação seja objetivada.

Afinal, Giza se torna mãe-solteira, como retrato prosaico de muitas mães que também estão condicionadas ao mesmo viver, mas não deixa de aprender nesta natureza, resgatada em sua história, as peculiaridades de um cotidiano que pode ser de muitas flores colhidas com uma marca feminista, desde que tornando-as sempre cultiváveis.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. Infância. In: _____. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- CHARBONNEAU, Paul Eugène. O amor e o tempo. In: _____. *Amor e liberdade: ensaio de moral conjugal*. 2. ed. São Paulo: Herder, 1968. p. 240-260.
- CHILAND, Colette. *Homo psychanalyticus*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Obras completas, v. 22).
- GUALBERTO, Ana Cláudia Félix; DANTAS, Elisalva Madruga. *Literatura brasileira: tendências contemporâneas*. João Pessoa: EDUFPB, 2012. (Coleção Todas as Letras; 21).
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Tradução: Alípio de Sousa. Natal: Argos, 2001a.
- _____. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- _____. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia.* Tradução: Rogério de Almeida. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.
- _____. Homossocialidade: da identidade às identificações. *Bagoas*, v. 1, n. 1, Natal, EDUFRN, 2008. p. 18-32.
- _____. *O conhecimento do quotidiano.* Lisboa: Vega, 1987.
- _____. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade.* Porto Alegre: Sulina, 2006.
- _____. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno.* Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.* Rio de Janeiro: Record, 2001b.
- MATA, Vanessa da. *A filha das flores.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- TOUPIN, Louise. *Qu'est-ce que le féminisme? trousse d'information sur le féminisme québécois des 25 dernières années.* Montréal: Centre de Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine et Relaisfemmes, 1997.

BEATAS TROVADORAS: CANTIGA DE AMOR CORTÊS A DEUS NA EUROPA MEDIEVAL

*Karine Rocha (UFPE)*¹

No século XII, um grande número de mulheres candidatas ao matrimônio encontra suas opções restritas pelas Cruzadas. Viúvas, jovens que tiveram seus pretendentes mortos no território dos ditos infieis, além de moças pertencentes à famílias que só possuíam dotes para casar uma filha, passam a procurar a diocese cisterciense de Liegè. Muitas não tinham dinheiro para custear a vida no claustro e nem preenchiam os requisitos estipulados pela Igreja, mas sentiam uma forte necessidade de amparo. A diocese de Liegè decide acolher estas jovens, mas sem obrigar-las a fazer os votos. Assim, por um motivo ou outro, estas mulheres levavam a vida sob uma perspectiva religiosa, mas com maior liberdade que as freiras. No início este movimento é formado por mulheres provenientes da aristocracia, que não possuíam nenhuma possibilidade de seguir um ofício, como as pertencentes à classe inferior. Só a partir do século XIII, o movimento passa a aceitar mulheres pobres.

A rotina destas mulheres, que eram comandadas por uma *magistra*, se dividia entre os horários de oração no mosteiro, estudos religiosos e a prestação de serviço nos hospitais e leprosários. Para se manterem, muitas delas, conhecidas como santas na Idade Média, vendiam artesanatos, roupas e algumas mendigavam pelas estradas. À medida que o movimento ultrapassa a região do Flandres, a prática da mendicância passa a ser abolida por elas, mas o caráter deste modo de vida se mantém inalterado:

Não tinha nenhuma regra definida, movimento fundamentalmente de mulheres, não reivindicava a autoridade de nenhum santo fundador, não buscava a autorização da Santa Sé, não tinha organização nem constituição, não prometia benefício, nem usava patronos; seus votos eram uma declaração de intenção não, um comprometimento irreversível a uma disciplina imposta pela autoridade, e seus membros podiam continuar suas atividades normais no mundo. (LIBERA, 1999, p. 292)

Além de todas estas regalias, os membros deste movimento poderiam abandonar o trânsito entre a vida religiosa e mundana a qualquer momento para se casar. Muitos representantes do alto clero passam a enxergar com maus olhos este agrupamento sem regras, formado por senhoras que não deviam obediência a homem algum. Estes olhares insatisfeitos batizam as mulheres santas de beguinhas. O termo, de acordo com SCHWARTZ (2006, p. 10), origina-se como uma forma abreviada da palavra albigenense, hereges franceses que gozavam de certa popularidade na época. A partir daí, as mulheres que seguiam este estilo de vida passam a perder, lentamente, o status de santas, entre os membros do clero. O fato se agrava quando começam a surgir nos beguinatos experiências místicas. Por não serem tão estreitamente vigiadas pelo clero, como as monjas, as beguinhas tiveram liberdade para divulgar seus escritos onde relatavam e interpretavam suas visões e sensações místicas. Tomadas por uma erudição incomum para as mulheres da época, elas decidiram também divulgar o saber teológico no mundo laico, traduzindo trechos da Bíblia. Tamanha ousadia acabou culminando com uma violenta onda de perseguições. As acusações de que foram vítimas eram das mais variadas, atitudes licenciosas, preguiça, exercício ilegal da medicina, pactos com o diabo, heresia de espírito livre. As execuções e encarceramentos se seguiram por toda a Europa medieval, até que no ano de 1311, o Concílio de Vienne, sob o comando do papa Clemente V, condenou todo o movimento à excomunhão, excetuando um grupo que vivia próximo a um hospício e se dedicava a penitência.

As experiências místicas relatadas sob forma de diários e poemas de beguinhas como Margarita de Porete, Beatriz de Nazaret e Matilde de Magdeburgo apresentam uma profunda experiência interior, na qual misturam os conhecimentos intelectuais ao amor, como única forma eficaz de alcançar a Deus, sem a necessidade de qualquer intermediário. A forma de experimentar a mística desenvolvida por estas beguinhas pode ser interpretada como uma síntese entre amor cortês, mística nupcial e mística especulativa. A obra criada por estas mulheres medievais irá ter uma importância ainda pouco conhecida na história do misticismo cristão. Pesquisadores do século XX

¹Doutora em Teoria da literatura, coordenadora do Núcleo de Pesquisa Mulher, Literatura e Sociedade.

descobrem a influencia da obra destas mulheres em expressões do mestre Eckhart e na construção da autobiografia mística de Santa Teresa D'Avila e outras freiras do mundo hispânico, por exemplo. Nestas, a influência desemboca na união com Deus através de um jogo amoroso baseado tanto no amor cortês quanto na mística nupcial.

Entregues a horas de meditação mescladas com estudos teológicos, as beguinas místicas começam a desenvolver uma produção literária que gira em torno do amor, dramático, erótico e dedicado a Deus. Para os teólogos cristãos o amor sempre se revelou como elemento de fundamental importância para a mística, tendo como raízes de sua concepção o platonismo e suas passagens sobre amor e amizade de *O Banquete*. Estas raízes serão ampliadas em Roma e Milão, por volta de 350, quando grupos pagãos debruçavam-se sobre o pensamento de Plotino, criando a identificação do Uno com a existência verdadeira e o uso da tríade Ser-Verdade-Intelecto como instrumento para a compreensão da Santíssima Trindade². Por volta do ano 500 um pensador sírio, conhecido pelo pseudônimo de Dionísio, amplia o pensamento neoplatônico afirmando que Deus (Uno) se manifesta por sua criação permitindo que todas as coisas possam senti-Lo e desejar a Ele unir-se. Deus teria um programa cósmico, no qual seria interpretado como o *Eros Real*. Neste termo, Eros não significaria a atração física, mas certa capacidade de concretizar a fusão do Bem com o Belo. Uma vez tocado pela manifestação do *Eros Real*, a criatura ansiaria pela deificação de sua alma, retornando, desta forma, a Deus. Este retorno ao Criador, será explicado por Guillermo de Sanit-Tierry:

El hombre llega a ser una sola cosa con Dios, un solo espíritu, no sólo por la unidad de una voluntad que quiere lo mismo que Él, sino por una virtud más profundamente verdadera cuando no puede querer nada distinto (...) Como el Hijo con el Padre y el Padre con el Hijo (...) el hombre de Dios merece llegar a ser, no Dios, pero sí lo que Dios es; llegando el hombre a ser por gracia lo que Dios es por naturaleza. (SAINT-TIERRY In: <http://www.monasterioescalonias.org/oracion/216-oraciones-y-meditaciones-de-guillermo-de-saint-thierry-1o-oracion.html>)

Chegar a “ser o que Deus é” nos leva a concluir que a alma pode ser deificada. Os místicos cristãos pregavam que a alma não é divina por criação, mas pela caridade / amor de Deus. Esta linha de raciocínio se baseia no conceito de adoção dado por Paulo de Tarso em sua quarta carta aos Gálatas:

Mas, vindo a plenitude dos tempos, Deus enviou seu Filho, nascido de mulher, nascido sob a lei para remir os que estavam debaixo da lei, a fim de recebermos a adoção de filhos. E, porque sois filhos, Deus enviou aos nossos corações o Espírito de seu Filho, que clama Abba, Pai. Assim que já não és mais servo, mas filho; e, se és filho, és também herdeiro de Deus por Cristo (Gl.4, 4-7)

Uma vez tocado pela centelha divina, por esta compaixão que faz com que a criatura deseje apenas a aniquilação das vontades do mundo material, impõe-se uma atitude de recolhimento em uma jornada interior, ao mesmo tempo em que sairá de si em busca do conhecimento profundo de Deus. Lançada nessa estrada de mão dupla, a criatura chegará ao seu destino final quando o seu “eu” desaparece, alcançando uma unificação com o Pai. O aniquilamento era desejado pelas beguinas, mas parte do processo dependia da autorização de Deus, que marcava os encontros com os místicos. Como então atrair a atenção de Deus? Como conquistar aquele que Marguerite Porete chama de “amante, amado, amor”? A resposta encontrada pelas beguinas foi abandonar-se no amor e na sua linguagem, mas de uma forma diferenciada dos teólogos, inserindo elementos provenientes da cultura vulgar medieval.

O trânsito constante pela vida mundana colocou as beguinas em contato com o imaginário da época, povoado por castelos, guerras, conquistas, histórias de cavalaria e amores impossíveis. Deste universo sai parte do conceito de amor cortês, cujas raízes encontram-se nos trabalhos de Ovídio. A ideia exposta por Ovídio de que o amor é uma guerra e o amante, um guerreiro que está sempre submisso aos desejos femininos, ganhará uma tonalidade mais dramática e sacrificial na voz dos trovadores medievais. O amor, aqui, como sabemos, era encarado como uma arte cheia de regras a serem seguidas. O amante submetido aos desígnios de Eros deveria se consumir no serviço de amar a uma mulher inatingível. O objeto de seu amor pertencia a outro, pois não era concebível amar sem sentir ciúmes. A mulher amada era uma dama, de posição social elevada, arrogante e exigente. O seu papel dentro da arte do amor era passível, pois apenas o homem é quem se movia

² Esta associação com a intelectualidade é fortemente marcada nos escritos das beguinas, que explicam suas experiências não apenas através do campo sensorial, mas a partir de tratados teológicos e da leitura das Sagradas Escrituras.

neste jogo que culminava sempre com a insatisfação. As beguinhas encontram nesta manifestação da cultura laica uma nova possibilidade para alcançar a transformação de suas almas. Invertem o papel delegado às damas, assumindo a tarefa de trovadoras, intituladas por elas de Dama Amor, que irão tentar conquistar o seu amor, criando o que hoje é conhecida como mística cortês.

Margarita Porete revela logo no início de sua obra *Espejos*, a influência da cultura profana fazendo referências ao *Roman d'Alexandre*, comparando sua relação com Deus à da princesa apaixonada pelo rei Alexandre, o grande. Esta princesa vivia em um reino distante e nunca havia encontrado o rei. Margarita afirma que nenhum outro amor poderia substituir este que havia invadido a princesa. Tomada pela dor de não concretizar seus desejos e para amenizar a distância, a princesa manda pintar um retrato do rei. E é através desta imagem que o amor irá, de alguma forma, tornar possíveis os encontros com o ser amado. Logo em seguida, Margarita de Porete revela que a alma (Deus) que a mandou escrever *Espejos* havia confessado que seu amor se desenvolverá de maneira semelhante:

De forma semejante, dice El Alma que hizo escribir este libro, como os digo, oí hablar de un rey de gran poder, que por su cortesía y por su grandísima nobleza y generosidad era como un noble Alejandro; pero se encontraba tan lejos de mí y yo de él, que no sabía cómo encontrar consuelo, y para que me acordase de él, me dio este libro que representa de una cierta forma su amor. Pero aunque tenga su imagen, no deja de estar, igual que yo, en un país extranjero y lejos del palacio en el que habitan los muy nobles amigos de este señor, que son todos puros, refinados y libres por los dones de este rey con el que viven. (PORETE, 2000: 203)

A diferença que notamos entre o *Roman d'Alexandre* e *Espejos* encontra-se no fato de que, neste, o rei / Alma entrega a sua imagem para aquela que o ama. E assim acontecia com todas as beguinhas místicas. Habitantes do reino material, todas ansiavam pelo encontro com este amor de um reino longe do alcance de seus olhos. Todas, nele, pensavam frequentemente e eram invadidas por um desejo de ir ao seu encontro, descobrir sua morada e receber alegremente as dádivas que o Amado poderia ofertar-lhes. O Amado das beguinhas é caridoso e benevolente, podendo, sempre que Lhe seja desejado, convidá-las para encontros breves. O chamado sempre ocorre em qualquer momento, sem nenhum aviso prévio. Aos instantes de torpor, no qual a convidada é impelida a um estado de sono, seguem várias sensações físicas que irão desligando lentamente a alma de sua vida terrena.

(...) mis sentidos fueron atraídos hacia el interior: un espíritu terrible como una fuerte tempestad me hizo entrar desde el exterior en mí. Desde el interior, fui elevada en espíritu. (...) Me acercaba a Dios. Él me envolvió desde el interior, en mis potencias y me elevó en espíritu." (PORETE, 2000: 139 - 140)

A força que arrasta Margarita de Porete, e outras beguinhas, é violenta. Esta presença só pode ser brutal porque dentro da mística cortês, Deus também sofre da inquietude nascida do desejo. Não é apenas o coração da criatura que arde, o Criador também não consegue se controlar. E é por encontrar-se fora de si, que Deus necessita a presença da Dama Amor. O caminho percorrido pelas Damas até Deus é realizado através de um processo de desenlace entre a alma e o corpo, deixando estes dois elementos em uma ligação tênue o suficiente para que a alma não se liberte completamente da matéria, mas tenha liberdade de exercer seus sentidos, abafados quando em estado de vigília. Uma vez encerrada a peregrinação da alma, esta vê diante de seus olhos, o reino do Amante ser descortinado, como nos mostra Matilde de Magdeburgo em *La luz resplandeciente de la divinidad*:

Cuando la pobre alma llega a la corte, se muestra prudente y cortés, y mira a Dios con alegría. ¡Ah, con cuánto amor se la recibe allí! Ella calla, deseando inmensamente que Él la acoja. Él, entonces, le muestra con intenso deseo su corazón divino: se asemeja al oro rojo ardiente en un gran fuego de carbones. Luego la pone en su corazón ardiente, de modo que el alto príncipe y la pequeña sirvienta se abrazan uniéndose como el agua y el vino. El alma, anonadada y fuera de sí, como no pudiendo ya más; Él, enfermo de amor por ella, como siempre lo estuvo, pues no hay (en este deseo) ni crecimiento ni merma. Y ella habla de este modo: 'Señor, tú eres mi consuelo, mi deseo, mi fuente y mi sol, y yo soy tu espejo'. Así es el viaje a la corte del alma amante, que ya no puede estar sin Dios. (MAGDEBURGO, 1998: 92)

O amor é a palavra-chave desta experiência. É ele que promove a luz e permite a união dos amantes. A luz é a consequência do transbordamento da alma amante, fazendo com que ela se abra à presença de Deus e Seu amor, aniquilando-se e tomando conhecimento das verdades eternas. Este processo fez com que as beguinhas produzissem trechos que colocavam em questão os ensinamentos e a autoridade da Igreja, chegando a afirmar que, nos breves encontros com Deus, Este revelava que o Alto Clero não conhecia a natureza divina, e por isto se lastimava. Em *La luz resplandeciente de la divinidad*, Matilda de Magdeburgo relata uma fala de Deus justificando a Sua escolha por estas mulheres que não pertenciam a nenhuma ordem clerical:

Hija mía, más de un hombre sabio ha perdido por negligencia,
 En el largo camino de los ejércitos, su valioso oro,
 Que pretendía emplear para dirigirse a las escuelas superiores.
 Ahora, es menester que alguien lo encuentre.
 Por naturaleza lo he retenido tantos días:
 Cuando quiero hacer algún don extraordinario.
 Busco siempre el lugar más bajo,
 El sitio más ínfimo, más oculto.
 Las montañas más altas no pueden recibir la misión
 De revelar mis gracias,
 Pues la corriente de mi Espíritu Santo
 Fluye por naturaleza hacia el valle.
 Hay muchos sabios, maestros en Escrituras,
 Que no son sino necios a mis ojos.
 Y aún te diré más:
 Ante ellos, es para Mí gran honor
 Y refuerza enormemente a la santa cristiandad
 Que una boca desnuda de instrucción
 Enseñe por mediación de mi Espíritu Santo la lengua instruida.
 (MADGEMBURGO, 1998, p.91)

O contato com o mundo espiritual era encarado por estas mulheres como uma oportunidade de orientação interior, impulsionando sua alma para purificar-se até o ponto que esta se perderia na simplicidade de Deus. Reconhecia-se o estado inicial imperfeito da alma, mas também se tinha consciência de que, através do êxtase e das visões, se chegaria a uma total identificação das beguinhas com o Criador de todas as coisas. Uma vez fundidas em Deus, estariam aptas para conhecer os mistérios da Criação. Este trecho de *La luz resplandeciente de la divinidad* é uma estratégia, encontrada por Matilde, para legitimar o discurso. A experiência de amor destas místicas estava atrelada ao desejo pelo conhecimento, o desejo não era meramente erótico. A mística especulativa pregava que o amor estaria ligado à verdade e à inteligência, como vimos anteriormente. Então, os encontros com o Amado, o desejo constante de encontrá-Lo tinha um significado mais amplo do que um enlace enamorado. Deus as havia escolhido para serem vasos comunicantes. Através destas mulheres, negadas de possuírem uma instrução compatível com as possibilidades para os homens, a vontade divina seria revelada. A alma arrebatada para o reino celeste trazia a mensagem de que apenas através dos ensinamentos de Cristo, a sociedade cristã encontraria a paz. Nestas mensagens, Deus pedia que os homens amassem uns aos outros, pois descobrindo como amar e colocando este sentimento em prática, a humanidade se libertaria do orgulho e da vaidade. Tais afirmações poderiam abalar o poderio católico que manipulava os fiéis através do medo da ira de Deus e os incitava à salvação pela venda de indulgências. As beguinhas, ao contrário, revelavam que a salvação se encontrava no amor e no exercício da auto-vigilância.

O caráter destas revelações e a volta ao mundo material faz surgir nestas místicas uma sensação de impaciência e dor. Uma vez tocadas pela luz divina, não encontravam mais consolo na Terra. A alma nada mais anseia que seu Criador, enquanto teria que suportar o cativeiro da vida até o dia que Ele quisesse. Matilde de Magdeburgo, por exemplo, se confessava ferida por amor, necessitada de gozar o beijo de Deus, único capaz de aplacar suas dores e refrescar a sua alma de todas as necessidades humanas:

Te grito con el deseo, con clamor de desterrada; Te espero con el corazón angustiado, sin conocer reposo; Ardo sin consumirme con el ardor de tu amor; Te sigo, date prisa corriendo con el aroma de tus perfumes. (...) Estoy herida de muerte por el dardo ardiente de tu amor. Y no me aplicas ungüento que calme mi dolor" (MAGDEBURGO, 1998, p. 47)

Aqui encontramos uma mulher que sofre a ausência de seu amado, invertendo os papéis do amor cortês. A ausência do amante sugere que a dama amor deverá conseguir conquistá-lo por completo, mostrando-se devota através de testes de sacrifício e fidelidade. A resignação também pode ser encarada como uma etapa do processo de conquista, pois a beguina deve-se mostrar feliz diante das enfermidades e desgraças que assolam a sua vida. A passagem acima transcrita revela imagens que podem nos levar a crer que a experiência amorosa das beguinhas se assemelha a da noiva do *Cântico dos Cânticos*. O que encontramos nestes dois textos é uma mulher que lamenta a ausência do seu amado, vive entre o encontro e a partida, consegue se sentir amada mesmo quando não recebe nenhuma notícia do seu amado, mas mesmo assim está inquieta. A ausência, nas beguinhas, era mitigada pelas preces, numa atitude de tentar captar sua presença. Elas sabiam que deveriam esperar pelo convite, mas esta espera não deveria ser meramente passiva. Enquanto o Amado estava longe, as beguinhas se prepararam para o reencontro. Cada encontro com o Criador era interpretado como um passo a mais para o casamento, porque estas místicas sabiam-se mulheres e conheciam seus desejos, não se contentando com uma possível identificação com a Virgem Maria:

(Los sentidos)

Dama, si queréis refrescaros en el amor,
 Inclinaos sobre el seno de la Virgen
 Hacia el niño, y mirad y gustad
 Cómo él, la alegría de los ángeles,
 Ha mamado de la Virgen eterna la leche sobrenatural.

(El alma)

Es un amor infantil
 Amamantar y acunar a un niño;
 Soy una esposa adulta
 Y quiero seguir mi amado.

(MAGDEBURGO, 1998, p. 93)

Logo em seguida, *Los sentidos* afirma para Matilde que tal união é impossível, pois sua natureza humana imperfeita sucumbiria se permanecesse ao lado do Amado por um período longo. O fogo divino cega os seres imperfeitos. *Los sentidos* assegura para Matilde que ela deve se contentar com o casamento espiritual, pois este é o mais conveniente para a situação. O amor infantil negado pela beguina seria mais um caminho para depurar o espírito e deixá-lo mais próximo de Deus. Assim, ela iria transformar-se em mãe espiritual e cuidar dos doentes, pobres, orientar os sofredores através da prece e dos ensinamentos do Cristo. Por dados instantes, a beguina se contenta com esta posição, mas não por muito tempo:

Dios ha concedido a todas las criaturas ser acordes con su naturaleza. ¿Cómo podría yo resistirme a la mía? Tuve que dejarlo todo para acercarme a Dios, que es mi Padre por naturaleza, mi Hermano por humanidad, mi Esposo por amor, y yo soy suya sin comienzo. ¿Creéis que no siento mi naturaleza? Puede quemarme intensamente y con su consuelo refrescarme". (MAGDEBURGO, 1998, p.94)

Matilde de Magdeburgo conhece os perigos de permanecer muito tempo perto de Deus, mas como o amor é um jogo, ela está disposta a arriscar-se, porque a essência do seu Criador poderá, também, refrescá-la. Assim como os trovadores, as beguinhas reconhecem a superioridade do ser amado, mas ao contrário daqueles, não se contentam com um amor não-realizado. Assim como o *fin amant*, as candidatas à esposa de Deus, passam por momentos de rebelião, no qual a espera não é suficiente. Elas cortejam a Deus através de atos caridosos e do recolhimento. É no silêncio que estariam as armas da conquista. Amar o nada, fugir do chamado mundano, consolar os doentes, colocar-se sempre em segundo plano, sofrer e encontrar-se feliz no sofrimento. Encontramos aqui um caminho de despojamento do *eu*, com o objetivo de alcançar a essência da alma, que seria desejar e amar apenas a Deus. E a dama amor sabe que pode conquistar definitivamente o seu Amado. Tanto é que Matilde de Magdeburgo afirma ter despido sua alma para Deus e diante de tal visão *él se da a ella y ella se da a él*. O casamento se consuma, mesmo que os esposos tenham que viver em casas separadas. Uma vez casada, a dama amor retorna ao seu reino material, onde irá permanecer de maneira mais tranqüila porque sabe que atingiu o seu objetivo. A dama amor já não se auto-referencia como noiva, mas como esposa e esta sua condição lhe permite convidar às demais criaturas para a corte de seu Esposo. Ela seria a porta de entrada:

Envío a las criaturas a la Corte
Y les ordenó glorificar a Dios por mí
Con todo su sabiduría,
Con todo su amor,
Con toda su belleza,
Con todo su deseo,
Tal como fueron creadas por Dios en su integridad,
Y también con todas sus voces,
Tal como ahora cantan
Cuando contemplo esta gloria excepcional
No siento mal en ninguna parte.
(MAGDEBURGO, 1998, p.98)

Tais escritos quando caíram nas mãos da Igreja causaram uma sensação desconcertante, pois não era concebível que mulheres pudessem escrever sobre temas teológicos, muito menos com tanta habilidade. Além do mais, o clero detectou nestes escritos o relato da existência de uma vida amorosa. Mesmo entregues ao celibato, as beguinas relatavam sentir as mesmas sensações que uma mulher do mundo. O contato com Deus gerava ciúmes, ansiedade por reencontro, sacramento dos desejos e vontade de saciá-los novamente. Tal comportamento é encarado pelo Santo Ofício como uma prova de que estas mulheres eram vasos comunicantes de seres demoníacos. Filhas de Eva, as mulheres eram seres inclinados aos pecados da vaidade, infidelidade, luxúria e desobediência. Apenas os homens tinham autoridade para controla-las e evitar que estas cedessem às investidas do diabo. As beguinas, como vimos anteriormente, não deviam obediência à homem algum e isto era mais do que suficiente para levar a crer que este grupo de mulheres havia sido tomado pelo demônio. O Santo Ofício avisa para os fieis que os escritos místicos das beguinas poderiam arrastá-los ao inferno e que se fazia necessário cerrar esta porta de comunicação com o mundo espiritual. Assim, Margarita Porete é queimada na fogueira no ano de 1310, acusada de heresia, de ultrapassar e transcender as escrituras, por errar nos sacramentos e usar a palavra com o objetivo de prejudicar a Igreja Católica Apostólica Romana. O mesmo destino terão várias outras beguinas anônimas. Matilde de Magdeburgo, para fugir das perseguições, faz os votos e se consagra freira no convento cisterciense de Helfta, aí permanecendo até a sua morte em 1282. Através de tais atitudes, a Igreja acreditava estar silenciando as vozes destas mulheres e afastando sua influência das demais. Todavia, o pensamento destas mulheres conseguiu permanecer de maneira sutil nos séculos vindouros, servindo de inspiração para outras místicas que nasciam no seio da Igreja Católica entre os séculos XVI e XVIII.

Referências Bibliográficas

DE PALUMBO, Cecilia Inés Avenatti. *Los siete modos de Amor de Beatriz de Nazareth: caleidoscopio estético-místico del deseo de Dios*. Vº Jornadas de Filosofía Medieval Reflexiones de hoy motivadas por pensamientos de ayer. Buenos Aires: 2010.

_____. *Desborde y herida de amor en la poesía mística de Hadewijch de Amberes*. Revista Teología, Tomo XLVI, N° 99, Agosto 2009: 267-280.

_____. *El imaginario de La luz mística cortés de Matilde de Magdeburgo. Continuidad y transformación de la herencia hildegardiana en el siglo XIII*. In http://www.hildegardabingen.com.ar/Avenatti_2.html Acessado em: 1/01/2011.

ÉPINEY-BURGARD, Gerolette; ZUM BRUNN, Émilie. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Paidós: Barcelona, 1998.

FALBLE, Nachman. *Heresias Medievais*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

FIORENZA, Elisabeth Schussler. *In memory of her: a feminist theological reconstruction of Christian origins*. Crossroad Publishing company: New York, 1993.

HALL, James R. Gender differences in the description of erotic and mystical experiences. In <http://www.jstor.org> Acessado em 08/05/2012.

LIBERA, Allan de. *Pensar na Idade Média*. Editora 34: São Paulo, 1999.

LUZIE, Marta. Eckhart e as beguinhas: acerca do espírito de pobreza. In Atas da IV Semana de Estudos Medievais. Disponível em <http://www.pem.ifcs.ufrj.br/AtasIVSem.pdf> Acessado em: 18/05/2011

MISOGINIA E RENASCIMENTO: UMA LEITURA DE BEATRIZ EM MUITO BARULHO POR NADA

*Karl George da Silva Guerra¹
Elinês de Albuquerque e Oliveira²*

A mulher ao longo da história, com exceção das sociedades matriarcais, tem ocupado lugares secundários no funcionamento destas sociedades; e também são marcadas por uma invisibilidade tanto na esfera pública quanto a privada. Pensando mais especificamente em um recorte do papel da mulher na sociedade feudal e renascentista, faz-se necessário fazer um panorama histórico destes papéis; a fim de exemplificar a relação entre a personagem Beatriz em *Muito barulho por nada*, personagem pertencente à sociedade renascentista, mas que mantém laços estreitos com modelos femininos da sociedade feudal. Também é importante mencionar que tanto a sociedade feudal quanto a sociedade renascentista mantinham relações de misoginia no que diz respeito à mulher, devido a justificativas da Igreja Católica provindas do pecado original.

Papel da mulher no medievo e renascimento: um recorte

Para que possamos situar o papel da mulher na Idade Média e no Renascimento, utilizaremos um recorte específico de momentos desses dois períodos, onde faremos um breve resumo panorâmico desses dois momentos históricos que estão imbricados entre si em muitas de suas concepções, mas que também possuem algumas divergências.

Nossas primeiras considerações se aterão a Idade Média, que foi um período da história europeia que, didaticamente, foi compreendido entre os séculos V e XV, e que foi iniciado pela queda do Império Romano, chegando ao fim com a tomada da Constantinopla pelos Turcos Otomanos. Porém, o que nos interessa neste artigo é entender como funcionava a organização desta sociedade onde, a partir desses indícios, localizaremos o papel da mulher. Segundo PERNOD (1997) para que se possa entender bem a organização social da Idade Média era preciso compreender o seguinte dispositivo:

Para compreender bem a sociedade medieval, é necessário estudar a sua organização familiar. Aí se encontra a “chave” da Idade Média, e também a sua originalidade. Todas as relações nessa época — tanto as de senhor-vassalo como as de mestre-aprendiz — se estabelecem sobre a estrutura familiar. (...). Na legislação, nos costumes, todas as disposições tomadas dizem respeito aos bens de família, ao interesse da linhagem, ou então estendendo esta noção familiar a um círculo mais importante — ao interesse do grupo, do corpo de ofício, que não é senão uma vasta família fundada sobre o mesmo modelo que a célula familiar propriamente dita. (PERNOUD, 1997, p. 5).

Levando em consideração que a organização familiar na Idade Média era a chave para entendermos as relações pessoais desta época, a mulher ocupava um lugar secundário, que se resumia em cuidar da família e da casa, ou seja, as questões relativas ao comando e provimento da casa eram de responsabilidade do homem. Portanto, podemos afirmar que

existia uma relação de poder desigual, onde os bens da família pertenciam à linhagem, mas quem controlava esses bens era o homem. Além da organização familiar, para entendermos o papel da mulher nesta sociedade, ainda é preciso que falemos de um dos ou senão o mais importante aparelho ideológico da Idade Média, que era a Igreja Católica através do Clero. É preciso entender também que a Igreja exercia um papel importante na composição desta sociedade, pois como, “única hierarquia organizada” que segundo PERNOD (1997, pp. 52-53), se mantinha sólida em um período de desagregação do poder civil, e que servia também como reduto protetor de ataques, pois se estava mais protegido em uma região comandada pela Igreja do que por uma região protegida pelos Senhores Feudais.

Entendendo que a Igreja Católica tinha uma importância tanto na composição da sociedade quanto no que diz respeito ao controle ideológico. Esse controle ideológico era reforçado através da doutrina e da escritura sagrada, onde o papel da submissão da mulher era oriundo da sua própria origem.

¹ Graduado em Letras (Licenciatura e Língua Inglesa), Universidade Federal da Paraíba (UFPB) 2014.

Pós Graduação (em andamento) Stricto Sensu em Estudos Semióticos.

² Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

Tendo feito este pequeno recorte sobre funcionamento da sociedade feudal seguiremos agora para o papel da mulher no medievo. Para fins didáticos o dividiremos em quatro categorias: a) A Mulher sob a ótica da Igreja; b) A Mulher e a Educação; c) A Mulher e o Casamento; d) A Mulher e a Sexualidade.

A Mulher sob a ótica da Igreja Católica é o ponto central do papel da mulher no medievo, pois todos os outros papéis a serem demonstrados partem da ótica da Igreja Católica na regulação do comportamento da mulher. A primeira consideração reside no fato de que a Igreja é uma instituição que propaga uma visão patriarcal do mundo e misógina por natureza. Entendendo essa posição da Igreja católica, a mulher ocupava um papel secundário, inferior e de submissão em relação ao homem.

Para propagar essa visão, os religiosos católicos se apoiava nas sagradas escrituras, onde através da origem da mulher, será confirmada a sua posição secundária no Livro de Gênesis:

Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão e este adormeceu. E tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem formou uma mulher e trouxe-a a Adão. E disse a Adão: essa é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada. Portanto deixará o varão o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne. (Gn, 2, 20-24).

Portanto a mulher, sob a ótica da Igreja Católica, era um ser frágil, secundário e que tinha que ser submissa ao homem devido a sua origem na criação, pois sendo a mulher produto da costela de Adão, ela era parte secundária da criação. Outro fator de reiteração desse papel secundário que a mulher ocupava no medievo se deu pelo fato dos católicos considerarem as mulheres fruto do pecado original de Eva.

Segundo LEAL (2012):

As mulheres, na visão dos religiosos, eram consideradas pecadoras e muito próximas dos prazeres carnais e dos sentidos humanos; eram vistas, dessa maneira, porque todas descendiam de Eva, a culpada pela decadência humana. Logo, seriam “filhas pecadoras de Eva” conforme ilustra a expressão: “Não sabes (mulher) que és Eva, tu também? (...) Tu és a porta do diabo, tu consentiste na sua árvore, foste a primeira a desertar a lei divina” (...) (LEAL, 2012, p. 4).

Em suma, o papel de submissão da mulher, sob o ponto de vista da igreja Católica, era oriundo de dois pontos: A mulher como produto resultante de uma parte do homem; e segundo, os prazeres carnais eram associados à mulher, ou seja, a mulher era portadora do pecado, que por conta de sua descendência de Eva, como sendo a primeira mulher responsável pela decadência da humanidade.

Em seguida, temos “A Mulher e a Educação” que nos parece ser uma categoria bem complexa, pois se propaga comumente que as mulheres deste período eram analfabetas, tendo como exceção sobre esse pensamento as freiras e as monjas. Porém, segundo SANTOS & WACKERHAGE (2013), a imprecisão deste pensamento provém de duas hipóteses: primeira, era muito difícil de fazer um levantamento das mulheres ou até mesmo homens que possuíam algum tipo de instrução, pois não havia instrumentos quantitativos que confirmassem essa hipótese. Segundo, sabendo-se que a autoria de escritos naquela época era um fator de comprovação de algum tipo de instrução; porém, o que dizer das mulheres que foram silenciadas, e que possuíam escritos que não eram de conhecimento da sociedade, ou que eram propagados através da fala de um homem.

SANTOS & WACKERHAGE (2013) exemplificam esta discussão:

Helen Conrad O'Briain afirma que em um período em que a autoria era uma prova de que a pessoa tinha instrução, educação, letramento, há uma parcela acadêmica afirmado que as mulheres não possuíam instrução, pois são quase nulos escritos de autoria feminina, o que precisa ser melhor investigado. Segundo a autora, até o século XVII, não há materiais suficientes para análise quantitativa da alfabetização, seja ela masculina ou feminina. (SANTOS & WACKERHAGE, 2013, p. 71).

Levando em consideração o que foi afirmado pelas autoras, faz-se necessário apontar a existência de algumas mulheres escritoras que se destacaram na Idade Média em seus escritos, por conta de seu caráter denunciador das condições das mulheres daquele período.

LEAL (2012) exibe a existência de mulheres escritoras na Idade Média:

Por meio da obra *A história continua*, do historiador Georges Duby, pôde-se ver, anteriormente, que a mulher não tinha voz no Medievo e que suas lamenções e suas vivências foram transmitidas através de homens leigos e religiosos. Porém esta é apenas uma face da história, pois Danielle Régnier-Bohler apresenta dois exemplos de mulheres, cujas vozes desejavam ecoar: Maria da França – uma das escritoras da história real de amor impossível de Tristão e Isolda – e Cristina Pisano que “penetrou no campo da mulher letrada, e mais largamente no da espiritualidade feminina” (LEAL, 2012, pp.7-8).

Porém, faz-se necessário observar outro parâmetro no que diz respeito à constatação da educação letrada das mulheres do medievo que foge a essa concepção ingênuo do analfabetismo das mulheres deste período. As palavras de O'BRIAIN (2008) *apud* SANTOS & WACKERHAGE (2013) finalizam esta discussão:

Para a autora, é um exagero dizer que as mulheres foram analfabetas na Idade Média. As mulheres envolvidas com alguma atividade comercial, por exemplo, eram frequentemente expostas à situações que exigiam o letramento e, frequentemente, elas eram alfabetizadas. Com a grande demanda do comércio, a alfabetização tornou-se necessária, principalmente a habilidade com os números, fazendo surgir, assim, várias mulheres mercantis, que sabiam lidar tanto com as letras quanto com os números (...) (SANTOS & WACKERHAGE, 2013, p.71).

Considerando o que foi discutido, podemos dizer que o papel da mulher em relação à educação da Idade Média variava de acordo com a necessidade familiar; embora a Igreja regulasse o comportamento da maioria das mulheres no que diz respeito a uma educação mais voltada para os cuidados da casa, do matrimônio e da criação dos filhos para os quais não era necessário uma instrução formal. Porém, existiam outras mulheres que ao participarem de atividades comerciais necessitavam de uma educação formal no que diz respeito ao letramento e os números.

Na sequência do papel da mulher no medievo temos “A Mulher e o Casamento”. O casamento é uma das instituições que mais ajudaram a controlar o comportamento feminino e seus desejos; como também para reforçar a lógica da mulher como pecadora e submissa ao homem haja vista que a instituição casamento era regulada completamente pela Igreja e seus princípios misóginos.

No que diz respeito ao papel da mulher na Idade Média em relação ao casamento, as palavras de SODRÉ (2004) mostram a função desta mulher dentro do casamento de ser submissa ao marido e de controlar a castidade das filhas:

o amor contido, a fidelidade ao marido, o amparo à família, o amor materno, o governo da casa, cabendo-lhe fundamentalmente a guarda da conduta das filhas que devem ser mantidas longe da freqüência de companhias inadequadas e da participação em festas ou danças. Relativamente às filhas, as mães, elas próprias sob a custódia do marido, reproduzem a mesma atitude repressiva, voltada para a mesma finalidade: preservar o corpo feminino de qualquer contacto que ataque o valor fundamental, a castidade. (SODRÉ, 2004, p. 5)

Outro ponto em relação ao casamento que é necessário mencionar reside no fato de que o casamento na Idade Média, segundo DUBY (1989), era um contrato entre famílias, ou seja, a mulher era controlada pela figura de seu pai quando solteira e também quando casava uma vez que não podia escolher ela própria com quem casar, pois o casamento era apenas um contrato entre famílias. Porém, certas regiões permitiam que mulheres que possuíssem dinheiro pudessem comprar o direito de se casar com quem lhes conviessem, através de negociações com funcionários do rei. MACEDO (2002) confirma estes dados:

(...) delas, Emma de Normanville, Roheisa e Margareth, prestaram contas de dez marcos por uma licença para se casar onde quisessem. Alice, condessa de Warwick, prestou contas de mil libras para permanecer viúva enquanto lhe conviesse, mantendo a guarda dos filhos que teve com o marido falecido. Noutro caso, Hawisa, viúva de Willian Fitz Robert, prestou contas de 130 marcos e quatro cavalos para Peter de Borough, a quem o rei tinha dado licença para casar com ela, a deixasse em paz; e para não ser compelida a casar-se. (MACEDO, 2002, p.22)

Finalizando a discussão sobre o papel da mulher no medievo em relação ao casamento, tem-se que o casamento visava à continuidade da linhagem, logo a fertilidade da mulher era fator fundamental para que o casamento fosse consolidado. Segundo MACEDO (2002) se a esposa não fosse fértil, isso faria que o matrimônio se tornasse desvantajoso para o marido. Consequentemente, ele poderia se livrar dela, visto que o amor não fazia parte do casamento.

Como última categoria deste panorama sobre papel da mulher na Idade Média, tem-se “A Mulher e a Sexualidade” Acreditamos que esta categoria possui uma carga misógina bastante significativa, pois a sexualidade da mulher é relacionada diretamente ao pecado, sendo, por isso, considerada pela igreja católica como um dos requisitos para a submissão das mulheres. Faz-se necessário também relacionar a sexualidade da mulher com o casamento, pois enquanto contrato social e dispositivo responsável pela continuidade da linhagem. Entendendo o exposto, a sexualidade da mulher no medievo tinha que ser controlada por dois motivos: era preciso reprimir essa sexualidade para que a mulher não cogitasse a possibilidade de sentir desejo por outro homem, considerando que a mulher era fruto do pecado original, e consequentemente garantir a pureza da linhagem.

Com efeito, o comportamento sexual da mulher desde cedo é podado pelos preceitos da Igreja; pela mãe que deve resguardar sua castidade; e pelas convenções que as relações sexuais que eram consentidas apenas dentro do casamento e que deveriam servir apenas como fins de procriação.

Em suma, o papel da mulher na Idade Média se resumia em: seguir os preceitos da Igreja, segundo os quais a mulher deveria ser submissa; possuir uma educação mínima para os cuidados da casa, ser uma boa mãe no sentido de obedecer ao marido e controlar a castidade das filhas; garantir a continuação da linhagem do marido e a repressão de seus desejos性uais, apenas os utilizando para a procriação.

Tendo em vista todo o exposto sobre o panorama do papel da mulher na Idade Média, partiremos agora para a análise da personagem Beatriz, em *Muito barulho por nada* (1600). Apesar de historicamente a peça em tela estar situada no Renascimento, perceberemos que Beatriz também está sujeita às convenções e preceitos da Igreja Católica que são propagados desde a Idade Média, ou seja, a Igreja estende seu poder entre esses dois períodos.

Levando em conta o exposto, exibiremos agora um panorama do papel da mulher no Renascimento usando as mesmas categorias mencionadas anteriormente.

Apenas para nos situarmos historicamente, o Renascimento foi um período compreendido entre o fim do séc. XIV e o início do séc. XVII, apesar de alguns autores divergirem um pouco sobre a cronologia exata. O Renascimento consistia na redescoberta dos ideais e valores da antiguidade clássica.

Comparando as categorias que tratavam sobre o papel da mulher na Idade Média com o comportamento da mulher no Renascimento, percebe-se algumas mudanças ainda que tímidas e sutis, como veremos a seguir. No que diz respeito à primeira categoria “A Mulher sob a ótica da Igreja” verifica-se que a Igreja Católica ainda exerce enorme influência na vida das mulheres como instrumento regulador de seu comportamento; visto que ainda predominava a ideia de que a mulher deveria ser submissa ao homem e de se dedicar aos cuidados da casa; embora o papel das mulheres que frequentavam a corte mudasse em alguns pontos, como por exemplo no sentido de ter mais acesso à educação, mesmo ainda se comprometendo a continuar com seu papel de boa esposa e mantedora dos serviços familiares.

Porém, no que diz respeito à educação que é a nossa segunda categoria, o advento Protestantismo exerceu uma grande influência sobre a educação das mulheres, pois de acordo com a doutrina reformadora “se cada crente deveria, se conciliar diretamente com Deus, e se Deus falava através das Escrituras, então todos deveriam aprender a ler” PEREIRA (2008, p. 44). Consequentemente, a educação era uma prioridade para as mulheres, mas apenas para efeitos catequistas e não de enriquecimento cultural. Porém, na visão idealizada da Obra de CASTIGLONE (1997) como um dos manuais de conduta da sociedade Renascentista, a mulher deveria ter uma educação que ultrapassasse esses preceitos catequistas, porém, este era um privilégio das mulheres de classe mais alta.

PEREIRA (2008) exemplifica esta ideia ao citar:

Assim, n’O Cortesão a dama deveria saber mais que apenas ler, suas habilidades deveriam fazer com que a mulher fosse capaz de receber convidados de modo a conversar com estes de maneira a perceber “a qualidade daquele com quem fala, para entretê-lo gentilmente esteja informada de muitas coisas; e saiba ao falar, escolher coisas adequadas à condição daquele com quem fala” (...) Esta educação que ultrapassava a formação de uma boa dona de casa, esposa dedicada e boa

mãe cristã era exclusividade das classes mais elevadas da sociedade, especialmente daquelas mulheres da nobreza. (PEREIRA, 2008, p.44)

Na sequência, temos a categoria “A Mulher e o Casamento” que reproduz o papel da mulher no medievo, pois a mulher ainda permanece submissa ao homem, onde ela não podia escolher com quem casar, deveria manter com seu papel de dona de casa e manter a linhagem. Já na última categoria que é “A Mulher e a Sexualidade”, a mulher também não tinha nenhum tipo de liberdade com relação ao seu corpo, pois ainda se reproduzia a ideia de que o sexo para a mulher era apenas para fins de procriação.

Em resumo, comparando-se com a idade Média, pode-se afirmar que o papel da mulher no Renascimento ainda permanece marcado pela submissão que embora conserve os preceitos religiosos, mas também uma submissão ligada agora a uma virtude; e aos papéis em que a mulher deve ser a dona de casa que deve cuidar do marido e dos assuntos relacionados a esse ambiente; sua sexualidade ainda conserva o germe de que a mulher deve utilizar sua sexualidade apenas para procriação.

Porém, acreditamos que o maior avanço no que diz respeito ao papel da mulher no Renascimento está ligado à educação, pois além do fato das mulheres comuns receberem uma educação mesmo que ligada a fatores catequéticos. Outro ponto diz respeito às mulheres da nobreza que recebiam uma educação que ia além dos fatores catequéticos, pois de acordo com a visão de CASTIGLIONE (1997) as mulheres deveriam receber uma educação que as elevasse a sua espiritualidade e instruí-las ao conhecimento humanista, ou seja, que ajudasse a mulher a receber convidados e falar coisas adequadas às situações sociais apresentadas na corte, como discutir sobre as artes contemplativas, mas que se resumiam a divertir os homens.

Com efeito, será que poderíamos afirmar que a partir da educação inicia-se um processo de enfraquecimento da misoginia nessa visão idealizada da mulher renascentista? Talvez sim, porque o simples fato de ter o acesso à educação erudita era um avanço. Porém, existe um contraponto que quebra esta visão, pois a educação das mulheres apenas servia aos homens como meios de divertimento. CASTIGLIONE observa que a mulheres devem possuir certo grau de erudição, mas que fosse superficial: “embora parecesse necessário que as mulheres possuíssem um certo nível de educação, também pensavam que uma instrução demasiado elevada as tornaria masculinas e desagradáveis”. (CASTIGLIONE *apud* PEREIRA 2008, p. 44).

Em seguida, faremos um breve resumo do corpus de nossa pesquisa, a fim de que possamos exibir um panorama de que se trata a obra e a personagem foco de nossa pesquisa.

Muito Barulho por Nada

Muito Barulho por nada (1600) é uma comédia de autoria de Willian Shakespeare (1564-1616) que se ambienta em Messina, província italiana da região de Sicília, e conta a história de um casal de namorados, Claudio e Hero que passam por diversos obstáculos e mal entendidos para ficarem juntos. O responsável por dificultar a felicidade do casal é o Irmão Bastardo de Dom Pedro, cujo nome é Dom João que articula um plano para desvirtuar a jovem Hero e desfazer o casamento do casal. A parte cômica desta peça teatral fica por conta dos personagens Benedict e Beatriz que possuem muitas coisas em comum apesar de não serem um casal no início da peça. Os dois não suportam a ideia do “casamento” e se digladiam através de palavras mostrando suas posições acerca deste assunto. O casamento é um dos principais tópicos que fazem parte do papel social da Sociedade Renascentista, como demonstrou-se anteriormente.

Tendo feito o resumo do enredo da peça, faremos agora uma análise do comportamento da personagem Beatriz, cujo comportamento possui traços de uma misoginia direcionada não para a mulher em si, mas sim que é dirigida para o papel de submissão que a mulher exercia na sociedade renascentista.

Misoginia e renascimento: uma leitura de Beatriz em Muito Barulho por Nada

Para que possamos iniciar a análise sobre Beatriz e a Misoginia imbricada em seu comportamento, é preciso que entendamos que parte do seu comportamento se traduz como uma forma de resistência ao padrão imposto pela sociedade Renascentista, pois ela percebe que enquanto mulher seu papel nesta sociedade está definido e que por não concordar com isto é que

ela faz duras críticas a Igreja Católica no que diz respeito à origem do homem; e também cria um discurso cheio de ironias sobre o casamento e sexualidade.

As teorias de gênero são ferramentas importantes para a análise do comportamento de Beatriz em *Muito barulho por nada*, porque preconizam que o gênero é uma construção social; e que o sexo faz parte de uma determinação biológica, elementos que nos fazem inferir que a personagem, através de seu comportamento misógino e irônico, faz uma denúncia das relações de poder construídas pela sociedade patriarcal onde um determinado gênero exerce uma opressão sobre o outro, segundo CARVALHO (2004):

O conceito de gênero se baseia na distinção entre sexo e gênero: gênero é definido como a construção social, histórica e cultural das diferenças baseadas no sexo. Trata-se de um conceito relacional porque masculinidade e feminilidade se definem por mútua oposição, inscrevendo-se numa relação de poder. (...) A subjetividade de gênero, corporificada, ou seja, estruturada internamente e expressa em posturas masculinas ou femininas (experiência individual), é continuamente realimentada e reforçada pela objetividade da realidade social, ou seja, por uma organização social baseada em divisões de gênero (experiência histórica). (CARVALHO, 2004, p. 1)

Um segundo conceito que interessa a essa discussão é o conceito de Misoginia. Aplicando-se a ideia de misoginia às falas de Beatriz, verificaremos o seu caráter denunciador da condição da mulher na época do Renascimento. A ironia também fará parte de nossa análise, porém esta terá um papel secundário, pois serve apenas de trampolim para demonstrar a misoginia.

Uma definição consistente sobre o que é misoginia; e porque ela é perpassada através dos tempos, é expressa nas palavras de ASSIS (2010):

A misoginia – ou a recusa ao feminino e a tudo que venha dele – não foi uma invenção da Igreja Medieval, mas uma apropriação de ideias e de modos de ser que já circulavam no mundo antigo. Ela é incorporada ao pensamento cristão e percorrerá séculos na história humana, constituindo-se como elemento formador da suposta inferioridade feminina. (...) A misoginia não é uma invenção, mas um fato histórico. Toda a simbologia que nos fala da expulsão do homem e da mulher do paraíso traz para a humanidade a perda da condição divina, essencialmente ligada à mulher. (...) Para o sistema patriarcal, que tinha como uma de suas ações a desvalorização simbólica é prática da mulher (...) (ASSIS, 2010, pp. 13-18).

Após o recorte acima, é importante salientar que para fins dessa análise, acredita-se que a misoginia implícita no discurso de Beatriz não se traduz por sua aversão às mulheres, mas diz respeito à aversão ao papel desempenhado pela mulher frente ao casamento. Este comportamento misógino da personagem será analisado de três formas, a saber: a) comportamento misógino com relação ao papel da mulher sob a ótica da Igreja; b) comportamento misógino com relação ao papel da mulher no casamento e relacionamentos; e c) comportamento misógino em relação à impotência da mulher na defesa de sua honra.

Na primeira situação, temos a personagem Beatriz que afirma ser mais que maldosa em suas palavras e que esta qualidade lhe foi dada por Deus. Ela também afirma que ser maldosa a afastará de possíveis maridos, o que de fato ela gosta. Com efeito, a visão misógina de Beatriz reside na crítica que ela faz em relação às mulheres que precisam ser submissas para arranjar um marido, que se traduz pela analogia que esta faz com os chifres; consequentemente essa visão misógina também é refletida ao fazer uma crítica a Igreja. O seguinte trecho da peça exemplificará bem esta ideia:

Leonato: Juro, sobrinha, que você jamais arranjará um marido, se continuar com a língua tão mordaz assim.

(...) Beatriz: Maldosa demais é mais que maldosa: hei de atenuar o que Deus me deu, pois dizem que “Deus dá chifres curtos a vaca maldosa”, **mas a uma vaca maldosa demais não dá chifre nenhum** (nossa grifo).

(...) Beatriz: Isso, se não me der marido, por cuja bênção eu rogo a ele de joelhos manhã e noite. Senhor, não poderia aturar marido barbado! Prefiro mortalha de lã. (SHAKESPEARE, 2014, pp. 30-31).

Ainda refletindo sobre o primeiro ponto, a personagem Beatriz mantém um comportamento misógino ao criticar implicitamente as mulheres que são submissas aos homens e ao mesmo tempo com suas críticas a Igreja na concepção da ideia da criação do homem como ser primário em relação à mulher que devia ser submissa e secundária.

A seguinte passagem desta comédia corrobora com esta ideia:

Leonato: Sobrinha, só esperovê-la algum dia equipada com um marido.
 Beatriz: Não antes de Deus deixar de fazer os homens de barro. Não é uma tristeza a mulher ser dominada por um monte de pó valente, prestar contas de sua vida a um bolo de lama qualquer? Não, tio, para mim, não: os filhos de Adão são meus irmãos e considero pecado casar com parente próximo. (SHAKESPEARE, 2014, p. 32)

Além dessa rebeldia explícita ao que era pregado pela Igreja, Beatriz exibe também um comportamento misógino em relação à mulher e ao seu papel no casamento. O comportamento misógino segue na ironia da fala de Beatriz ao afirmar que sua prima Hero deve obedecer ao pai na escolha de seu marido, ou seja, ela deve exercer um caráter de submissão concordando com a lógica paternalista. Porém, a dura crítica de Beatriz a esse papel exercido pela mulher reside no fato de que ela, ao final da fala, aconselha a prima a satisfazer sua própria vontade contrariando a lógica dessa submissão:

Beatriz: Isso mesmo. É dever de minha prima fazer uma reverência e dizer: "Meu pai, como lhe aprouver." Mas mesmo assim, prima que ele seja bonitão, senão é melhor fazer uma reverência e dizer. "Meu pai, é como me aprouver." (SHAKESPEARE, 2014, pp. 31-32).

Outro comportamento misógino de Beatriz ainda no que diz respeito ao segundo ponto, é exibido na ironia com a qual ela se refere ao casamento, quando dialoga com o Dom Pedro. Beatriz pede a Dom Pedro que esse lhe arranje um marido e o próprio príncipe se oferece para ser este marido, como pode-se verificar no trecho a seguir:

Beatriz: Graças a Deus pelas alianças! Assim fazem todas, menos eu, que sou queimada de sol. Vou ficar na esquina e pedir: "Quero um marido!".
 Dom Pedro: Senhora Beatriz, eu lhe arranjarei um. (...)
 Dom Pedro: Não aceita a mim senhora?
 Beatriz: Não meu senhor, a não ser que possa ter um outro para uso diário: Sua Graça é muito caro para ser usado sempre. Mas eu peço que me perdoe: eu nasci para só falar brincadeiras, nada de sério. (SHAKESPEARE, 2014, pp. 42-43).

Pode-se inferir que Beatriz recusa o pedido do príncipe por dois motivos: primeiro, mesmo relutante, ela sente algo por Benedito; segundo, a alta patente de Dom Pedro a colocaria em uma situação ainda maior de submissão, condição que ia de encontro à liberdade de ideias que ela tanto pregava.

Por fim, Beatriz se revolta com o fato de ser mulher e que devido à condição feminina ela própria não poderia defender a honra de sua prima; precisando de um homem para fazê-lo. Na cena abaixo, ela externa sua vontade de ser um homem para defender a honra de sua prima:

Benedito: Sua prima foi caluniada.
 Beatriz: Ai, o que não mereceria de mim o homem que a redimisse!
 Benedito: Não há modo de provar tal amizade? (...)
 Benedito: Pode um homem fazê-lo?
 Beatriz: É ofício de homem, mas não seu. (...)
 Benedito: Cláudio é seu inimigo?
 Beatriz: (...) Ah, se eu fosse homem! O quê?! Trazê-la pela mão até a hora de tomar-lhe a mão, e depois, em acusação pública, proclamar uma calúnia, com o mais repelente rancor – ah Deus, se eu fosse homem! Comia-lhe o coração, no mercado. (...)
 Beatriz: (...) Quem me dera ser homem, só por ele, ou ter um homem que quisesse ser homem só por mim! Mas a virilidade se desmancha em cortesias, (...) Eu não posso ser homem por querer, portanto vou morrer, sendo mulher, de dor. (SHAKESPEARE, 2014, pp. 96-97).

Em suma, observamos que está implícito no comportamento de Beatriz uma carga misógina que é expressa através de críticas ácidas e insinuações irônicas ao papel da mulher que está submetida ao controle ideológico da Igreja Católica, no que tange a criação do homem. O papel de submissão da mulher ao casamento também é denunciado, pois como ferramenta da Igreja Católica o casamento serve para reforçar essa lógica que a mulher deve seguir uma trajetória de submissão que passa pelo pai e termina com o marido. E por fim, é latente a denúncia da impotência da mulher em relação a sua própria honra que precisa de um homem para defendê-la.

Diante do exposto, percebe-se que na maioria dos aspectos mencionados anteriormente, o papel da mulher na Idade Média é bem semelhante ao papel da mulher no Renascimento. Porém, há uma diferença significativa entre esses dois períodos no que diz respeito ao papel da mulher: a educação. No Renascimento a educação da mulher é uma ferramenta para que ela participe dos salões e das cortes e possa conversar sobre artes, entretendo assim os homens. Tendo este pressuposto em mente, seguem-se as comparações do comportamento da personagem Beatriz com os padrões estabelecidos tanto na Idade Média como Renascimento.

Primeira consideração: a Igreja Católica tanto na Idade Média quanto no Renascimento difundiam discursos misóginos onde a mulher por ser fruto do pecado original, considerando que a mulher deveria ser submissa ao homem como forma de redimir seu pecado.

Ao relacionarmos essa condição da educação feminina à Beatriz, verifica-se que a personagem tinha um grau de educação elevado, isso se confirma por dois motivos: o primeiro deles se evidencia através de seu discurso bem elaborado, recheado de metáforas e ironias; segundo, a personagem vem de uma família abastada, confirmada pela posição social de seu tio Leonato, que é o governador da Messina. Tendo isto em mente, o discurso de Beatriz revela uma consciência crítica sobre sua condição de gênero, ou seja, uma condição de oprimida.

Segunda consideração: O casamento, tanto na Idade Média quanto no Renascimento, ainda era considerado como a principal ferramenta da Igreja em regular o comportamento da mulher, onde ela deveria obedecer ao pai, e em seguida, ao marido.

Terceira consideração: no que diz respeito à sexualidade, tanto a Idade Média quanto o Renascimento pregavam a castidade como forma de regulamento do comportamento da mulher, e que o sexo era apenas praticado como fins de procriação. O seguinte trecho mostra que Beatriz mantinha a castidade, que era o papel da mulher até o casamento tanto na Idade Média quanto no Renascimento, apenas ressaltando que no Renascimento a castidade era um assunto que dizia respeito à sociedade e fator de honra. Outro ponto importante a ser mencionado diz respeito ao um receio da personagem em forma de desdém, que associa a castidade como porta de entrada para o céu, ou seja, embora a personagem seja crítica em relação aos preceitos da Igreja, ela ainda mantém o germe do temor divino:

Leonato: Quer dizer que você vai para o inferno?

Beatriz: Só até a porta, onde o Diabo, chifrado como velho cornudo, me receberá dizendo: "Vá para o céu, Beatriz, isto aqui não é lugar para **donzelas** (grifo nosso)." Entrego os macacos e vou procurar São Pedro, no céu; ele me mostrará onde ficam os solteiros, e lá passaremos os dias alegremente. (SHAKESPEARE, 2014, pp. 30-32).

Considerando o exposto, no que diz respeito à misoginia a personagem Beatriz apresentava um comportamento misógino não diretamente relacionado às mulheres, mas aos papéis representados por elas, pois em seu discurso ela fazia críticas ácidas aos preceitos religiosos, ao casamento, e a condição da mulher de dependente de um homem para defender sua honra.

Percebemos também que a personagem Beatriz revela um caráter que vai de encontro com as convenções sociais tanto no que diz respeito à Idade Média quanto a Sociedade Renascentista, embora esta já viesse passando por um processo de inserção da mulher em outras esferas sociais. A exemplo das cortes, que admitiam que mulheres entretecem os homens em assunto relacionados as letras e as artes, mas que não fosse extremamente culta, pois perdia sua feminilidade.

Embora a personagem oferecesse uma resistência aos padrões de comportamento estabelecidos, ela ainda estava imersa e sujeita a estas convenções, pois ao longo da peça ela se rende ao amor e ao casamento e sofre profundamente sobre a condição da mulher e sua impotência em relação à defesa da honra e da castidade que era um papel do homem.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Anne Caroline Moraes. *A misoginia medieval como resíduo na literatura de cordel*. 2010. 145 f. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/2807/1/2010_DIS_ACMASSIS.pdf. Acesso em: 06 de junho de 2015.

AURÉLIO ONLINE: MISOGINIA. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?palavra=misoginia>. Acesso em: 03 de abril de 2015.

_____. **Bíblia Online.** Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2>> Acesso em: 30 Abril 2015.

CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de. **PIERRE BOURDIEU SOBRE GÊNERO E EDUCAÇÃO.** In: Revista Ártemis N.1, 2004, João Pessoa-PB. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/viewFile/2364/2068>. Acesso em: 03 de maio de 2015.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão.** Martins Fontes, 1997.

CONRAD-O'BRIAIN, Helen. **Were Women Able to Read and Write in the Middle Ages?** In: HARRIS, Stephem J.; GRIGSBY, Bryon L. (Eds.). Misconceptions About the Middle Ages. New York/London: Routledge, 2008, p. 236-239.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento.** Vol 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. **Idade Média, Idade dos homens. Do amor a outros ensaios.** Tradução de J. Batista Neto. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.

LEAL, Larissa do Socorro Martins. **As várias faces da mulher no medievo.** In: Linguagem Educação e Memória. 2012. Disponível em: <http://www.giacon.pro.br/lem/EDICOES/03/Arquivos/larissaleal.pdf>. Acessado em: 18 de Abril de 2015.

MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média.** São Paulo: Contexto, 2002.

OLIVEIRA, Susana Paula de Magalhães. **A Mulher do Renascimento Inglês Segundo a Escolástica e a Tradição Medieval.** 2009. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1374/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Me strado%20Susana%20Oliveira.pdf> Acesso em: 30 de Abril de 2015.

PEREIRA, Ana Paula Martins. **UM IDEAL DE PERFEIÇÃO: O CORTESÃO E AS CORTES RENASCENTISTAS ITALIANAS NO INÍCIO DO SÉCULO XVI,** 2008. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2008/1_sem_2008/ana_paula_martins_pereira.pdf. Acesso em: 01 de Maio de 2015.

PERNOUD, Régine. **Luz da Idade Média.** Publicações Europa-América, Março de 1997, 208 págs. ISBN: 972-1-04279-X.

SHAKESPEARE, William, 1564-1616. **Muito Barulho por nada.** Tradução: Barbara Heliodora. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho; WACKERHAGE, Camila Michele. **Educação, santidade e sexualidade na Idade Média: um leitura da Legenda Áurea de Jacopo de Verazze.** In: Notandum 32 maio-ago 2013 CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto. 2013. Disponível em:< <http://www.hottopos.com/notandum32/05dominique.pdf>> Acesso em: 01 de Maio de 2015.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Entre a guarda e o viço: a madre nas cantigas de amigo galego-portuguesas,** 2004, p.97-128.

DIÁLOGO COM O MEDIEVAL: UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

Larícia Pinheiro Silva¹

Pós-graduanda - UEPB – campus VI

As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal

Michel Perrot

O romance de María Pilar Queralt del Hierro, *Eu, Leonor Teles* (2009), no qual a personagem Leonor narra sua história a partir da prisão no Mosteiro de Santa Clara onde começa a lembrar dos fatos que aconteceram na sua vida, como: infância, adolescência, casamento com João Lourenço da Cunha (Morgado de Pombeiro), o primeiro encontro com D. Fernando, namoro e casamento até a prisão e soltura dela do Mosteiro de Santa Clara. Ao mesmo tempo, faz uma releitura sobre os fatos da sua vida através de um testemunho dessa figura feminina marginalizada e tida por alguns como maldita e por outros como flor de altura, evidenciando problemas políticos e sociais da época do reinado de D. Fernando com quem Leonor se casou. Dessa forma, buscamos apresentar uma análise comparativa da Leonor Teles descrita através da releitura feita pelo romance de María Pilar Queralt Del Hierro e da descrição da História, além de discorrer sobre os aspectos políticos e sociais desse período, ou seja, tratando sobre a contextualização feita através do diálogo entre história e ficção.

De acordo com as crônicas medievais de Fernão Lopes (2000), Leonor Teles era uma mulher esbelta e fogosa como a Vênus, além de ser ardilosa para conseguir o seu intento, chegando a ser fria e repleta de artimanhas para obter o desejado. Casou-se primeiro com um fidalgo chamado João Lourenço da Cunha senhor do morgado de Pombeiro com o qual teve um filho, Álvaro da Cunha, e os deixou para passar uma temporada na corte com sua irmã, Maria Teles. Desse passeio, a Lisboa, hospedando-se no paço da infanta D. Beatriz de Castro, Leonor não mais retorna, deixando a criança juntamente com o pai abandonados, por causa do rei D. Fernando, filho de D. Pedro e Constança Manuel. O rei ordena que se desfaça o casamento dela com o fidalgo e então a desposa.

Após certo tempo como rainha, Leonor descobre o casamento da irmã com o cunhado, o infante João, filho de D. Pedro e de Inês de Castro, ficando perplexa por não concordar com esse enlace matrimonial, acaba induzindo o príncipe a matar sua esposa para que assim o mesmo deixasse Portugal, tirando-os do seu caminho no reinado. Depois planejou matar João de Avis e Gonçalves Vasques de Azevedo em nome do rei, por fim, tenta tronar sua filha rainha de Portugal e Castela. Depois de um período foi proposto pelo conselho um novo enlace da rainha Leonor Teles com o novo possível substituto do falecido rei D. Fernando seu irmão bastardo João de Avis. Ficando assim conhecida a jovem dos Teles de Meneses através das crônicas medievais de Fernão Lopes (2000).

O romance histórico contemporâneo mostra um fato histórico, mas não através de uma descrição como o conhecemos, pois traz uma nova visão sobre os acontecimentos, com uma releitura do ocorrido, como demonstra esse romance em que mostra uma Leonor Teles forte, decidida, em busca pelo poder, mas que evidencia as intrigas políticas da época do reinado de D. Fernando e os conflitos políticos e sócias que a influenciaram a cometer determinados atos imprudentes. Conforme explica Antônio Esteves (2010), em um ensaio sobre romance histórico: “Segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história”. (ESTEVES, 2010, p. 27).

Desse modo, o romance histórico contemporâneo traz uma nova visão dos acontecimentos, não ficando detido a maneiras de produção do período clássico do romance histórico, pois cria uma nova forma de retratar a História, diferente do que vinha sendo feito, já que trata de uma inovação na maneira de tornar ficção com aspectos históricos. Além de ter-se uma nova perspectiva sobre a posição do povo nessa história a qual está sendo contada, surgem, então, as pessoas secundárias,

¹ Graduada em Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa e pós-graduanda em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Estadual da Paraíba - UEPB.

como a protagonista, a qual ficou em algumas obras em segundo plano, ganhando um enfoque maior nessa narrativa de Hierro (2009).

Maria de Fátima Marinho, em seu ensaio *O romance histórico em Portugal* (1999), parte dos estudos de Lukács (2011) sobre o romance histórico, e afirma:

Georges Lukacs [sic] considera que antes de Scott, os romances que se ocupavam de épocas diferentes das dos seus autores se limitavam a uma escolha puramente exterior de temas e de ambientes, sem nenhuma espécie de consciência dos grandes movimentos históricos-sociais [...]. (MARINHO, 1999, p. 13).

Além disso, há a função trans-temporal entre o tempo (presente) do romancista e o tempo (passado) sobre aquilo que escreve. Considerando essa colocação de Maria de Fátima Marinho (1999), pode-se perceber que os autores, atualmente, ao escolher sobre o tema a ser abordado na produção, incrementam os costumes da época aos quais suas personagens vão retomar, pois isso auxilia a se ter uma melhor compreensão do enredo, trazendo certos comentários sobre fatos sociais e históricos que vai retomando no decorrer da narrativa. Principalmente, numa obra como essa de Hierro (2009), a qual os conflitos histórico-sociais são tão essenciais para podermos melhor compreender determinados acontecimentos.

No romance de Hierro (2009), Leonor Teles mostra que desde criança foi criada para ser uma vitoriosa, mas que o casamento com João Lourenço adia essa ascensão social para evidenciar isso, Leonor usa uma comparação dela com a figura do falcão, demonstrando um perfil forte criada para liderar e ser uma vitoriosa. Mas que tem como obstáculo a sua condição de mulher já que é obrigada a casar com o João Lourenço, devendo ficar oculta e submissa a figura do marido que morava em um lugar isolado diferente do que desejava.

A mulher, nesse período, também deveria se submeter à autoridade do patriarca da família, pois era o sexo masculino quem comandava a família, tomando todas as decisões, além de ter de ser obedecido: “[...] a autoridade do marido e do pai continuava soberana, e a mulher ou filha permanecia submissa” (HAHNER, 2003, p. 44). Desse modo, notamos que a mulher deveria se submeter às ordens do pai e do marido e não tinha direito a envolver-se em questões sobre a educação, criação, ou residência dos filhos, nem em trabalhos ou venda de imóveis, porque essas questões eram de responsabilidade dos patriarcas, as jovens precisavam apenas seguir as ordens do marido ou pai.

Desse modo, entendemos que a mulher não tinha muitas escolhas, pois tinha de serem submissas às ordens dos pais, especialmente, o patriarca que era quem comandava a família, decidia tudo da vida da família e até com quem seus filhos se casavam, principalmente, a mulher que era vista como uma mercadoria que servia como objeto de barganha para a ascensão social da família, conforme Ângela D’Incao (2011). Mas vale ressaltar que essas jovens só conheciam seus pretendentes no dia do casamento, pois tudo era arrumado entre os patriarcas, elas também não tinham direito de reclamar ou tentar ir contra as ordens do seu pai e depois do seu esposo, como fica demonstrado através dos fatos que acontecem com Leonor que casa por obrigação com João Lourenço:

— Que triste condição é a de ser mulher! Servis-vos de nós para casar e assim ampliar os vossos reinos, para a folgado e sobrevivência da estirpe, mas logo nos negais toda a possibilidade de sermos donas do nosso destino [...] (HIERRO, 2009, p. 193).

Notamos através deste discurso da protagonista que a figura feminina não tinha nenhuma oportunidade de se expressar e nem de escolher os seus objetivos para a vida, pois desde quando nasce ela já é ensinada para se ocultar e ficar em silêncio, corroborando com Ângela D’Incao (2011), ou seja, ela deve obediência ao patriarca e jamais questionar, seguindo suas ordens à risca.

No romance a protagonista, Leonor Teles, tem a chance de mudar sua situação através do convite feito pela irmã para visitar o paço de D. Beatriz, especialmente, ao conhecer D. Fernando com quem ver a oportunidade ideal para conseguir a ascensão social que tanto almejou, mas a irmã a alerta sobre as intrigas da corte ao perceber o encantamento de D. Fernando para com Leonor:

— Leonor, Leonor... Como se nota que vens do campo! Na corte não é exactamente a honestidade que vigora. As damas intrigam sem cessar e na sua maioria têm um cavalheiro que as ronda para compensar as ausências dos maridos, sempre ocupados em caçadas, batalhas ou distracções pouco recomendáveis, como o jogo de dados ou as mulheres fáceis! Se até o próprio rei, faz agora cinco anos, teve

uma filha, fruto dos seus amores com uma dama da corte quando tinha apenas dezanove anos! (HIERRO, 2009, p. 43-44).

Assim, percebemos as intrigas que vigoram na corte e que todas por causa de disputas de poder e as mulheres tinham de ter cuidado para não ser um brinquedo nas mãos dos homens que buscam aventuras e logo acrescenta que D. Fernando é um desses homens, buscando as mulheres como uma forma de distração e, por isso, Leonor que não tinha experiência na corte poderia ser enganada pelo regente. Mas não imaginava a Maria Teles dos planos de Leonor Teles de se unir num enlace matrimonial com D. Fernando, pois eles se conhecem, começam a se relacionar e desejando se unirem o rei providencia o divórcio do casamento de Leonor com João Lourenço.

No entanto, a relação entre o rei e Leonor não foi bem visto pela sociedade da época, tendo em vista que não se havia divórcios a menos que a jovem não fosse virgem, nesse caso o homem poderia cancelar o casamento, mas nesse caso foi à mulher, Leonor, quem queria se separar do marido. Com isso, Leonor Teles começa a ser vista como uma adultera, por ter se relacionado com o rei enquanto ainda estava casada com João Lourenço, após a anulação começou os preparativos para o novo enlace dela com o rei D. Fernando, mesmo a contragosto do povo já que todos temiam a briga entre Portugal e Castela, por o rei deixar de desposar a princesa de Castela para ficar com Leonor que não tinha sangue real e para a elite era apenas uma meretriz: “[...] A mesma corte que dissera mal de mim, a que me havia rotulado de concubina ou regateava a sua fidelidade ao rei por minha causa, agora devia fingir que não me conhecia e rendia-me preito como sua rainha [...]” (HIERRO, 2009, p. 94). Nota-se que a protagonista era vista como uma mulher qualquer por se envolver com o rei sem ser casada com o mesmo, mas ao se casar com D. Fernando consegue recuperar um pouco da sua reputação, mesmo que de maneira encoberta por falsidade dos que deviam se curvar ao rei. Isso também mostra a maneira vingativa que a jovem pensava e a revolta contra as regras de uma sociedade que vivia de aparências.

Leonor mesmo tornando-se rainha começa a desejar mais e com isso deseja dar um filho ao esposo, mas não consegue. Então, formar novos planos para aumentar seu poder e com isso sua irmã começa a ameaçar suas ideias através do casamento com o D. João. Por isso, a jovem forma algumas intrigas para acabar com esse casamento, mas também consegue com isso a morte de Maria Teles através desse fato começa a sofrer com os conflitos psicológicos provocados pelos seus atos para conseguir sua ascensão social:

Noite após noite, quando finalmente conseguia conciliar o sono, após muitas horas atormentada pela pena e arrependimento, um pesadelo devolvia Maria ao meu lado [...] A culpa estava a devorar-me, mas aos olhos da corte, e inclusivamente aos olhos do próprio rei, a minha deterioração física e a minha melancolia deviam-se à dor pela trágica perda da minha irmã. (HIERRO, 2009, p. 136).

Compreende-se que Leonor começa a demonstrar seus conflitos psicológicos como a dor pela perda da irmã, especialmente, por ela ter feito toda a intriga que acaba conduzindo para o falecimento de Maria Teles; os medos de perder a coroa e o poder com isso começa a planejar o casamento da filha, Beatriz, com o regente de Castela; as perdas dos filhos e a ameaça de perder o trono com a morte de D. Fernando que adoece e a sociedade deseja que João de Avis governe o trono e com a morte do rei, pois a população principalmente, os da classe alta teme que Leonor governe: “[...] nenhum homem de bem neste reino consentirá em que uma mulher como vós, intriguista, ambiciosa e sem estatura moral, exerce como regente [...]” (HIERRO, 2009, p. 144). Desse modo, entende-se os preceitos da época sobre a figura feminina que era vista como sem condições para governar, especialmente, por ser uma classe silenciada e marginalizada. E a protagonista mais ainda por ter se divorciado e traído o esposo, além das outras intrigas que fez para conseguir a ascensão social que almejava. Isso dialoga com o que José Hermano Saraiva (2012) afirma que Leonor foi adultera e intriguista.

No romance dialoga com a História também através da caracterização da rainha Leonor a Flor de altura ou como A Dama maldita:

Ai Leonor, Leonor!... Flor de Altura, chamaram-te os que ficaram feridos pelos teus cantos de sereia, presos na rede dos teus cabelos e na promessa eterna dos teus lábios. Talvez tenhas sido o castigo que o céu me enviou para expiar as minhas muitas culpas. Sempre fui fraco. Sempre me perdi entre aqueles que só buscavam honras e prebendas. Por ter-te, virei as costas ao pouco que havia de puro na minha vida; cometendo perjúrios e faláncias, esqueci os meus deveres e verguei a minha consciência. (HIERRO, 2009, p. 27).

Assim, D. Fernando ressalta essa maneira que a jovem Leonor ficou conhecida, inicialmente como Flor de Altura por sua beleza, mas que após ser descoberto que a jovem era casada e que largou tudo para ficar com o rei, juntamente com as armações para a ascensão ao poder contribuíram para ser chamada por alguns como Dama Maldita, como bem evidencia esse lamento de D. Fernando.

No romance mostra que D. Fernando e D. Leonor Teles se amaram, diferentemente da descrição nas crônicas de Fernão Lopes (2000) que coloca a protagonista como uma mulher interesseira casando-se com o infante só para tornar-se rainha sem o amar. Isso revela os costumes da época como aponta Esteves (2010):

Embora narrativas fictícias tratadas de fatos ou de personagens históricas tenham existido praticamente desde a Antiguidade, costuma-se apontar o nascimento desse gênero no início do século XIX, durante o romantismo, pelas mãos de Walter Scott (1771-1832). Foi resultado de uma série de eventos históricos, como a Revolução Francesa e as consequentes campanhas napoleônicas, que levou o homem da época ao despertar de certa consciência de sua condição histórica. E coube a Scott, no processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explique as peculiaridades da época apresentada. (ESTEVES, 2010, p. 31).

Com isso, notamos as diversas retomadas de costumes da época em estudo, no romance, não apenas essa questão dos prazeres com as viúvas, mas das mancebias, dos paços como a sua maneira de ser organizado e ornamentado, e a questão das jovens fidalgas serem encaminhadas aos paços das princesas para servirem de companhia.

Leonor descrita nas crônicas medievais ou em textos que têm por fonte o cronista português Fernão Lopes (2000):

E, durante assi per tempo, a rainha nom perdia cuidado da fazenda do infante e de sua irmã, pensando todavia que per tal casamento se lhe poderia seguir desfazimento de sua honra e estado. E, pera desviar isto de todo ponto, azou de fazer entender ao infante que lhe prazeria de o ver casado com a infanta Dona Beatriz, sua filha. E falou todo seu cuidado com D. João Afonso Telo, seu irmão, que lhe era muito obediente por muitas mercês que dela recebia, que encaminhasse como o infante houvesse disto algum conhecido. (LOPES, 2000, p. 74-75).

Lopes, por conseguinte os cronistas que o tomam como fonte, descreve Leonor como uma mulher interesseira, fria e sem sensibilidade, ressaltando sobretudo seu desejo pelo poder, ficando mais evidente seu ato de planejar a morte da própria irmã, Maria Teles, sem sentir nenhum remorso. Essas diferenças entre a Crônica e modo de escrever o romance histórico contemporâneo – as quais podemos denominar como liberdade do romancista – evidencia essa nova maneira de se produzir ficção com conteúdo historiográfico, através da qual alguns personagens não conhecidos ou pouco conhecidas, ganham uma oportunidade de poder ser conhecidas, como as pessoas que estão por trás dos grandes e poderosos, como é o caso da rainha Leonor Teles.

Através dessa obra sempre poderão rememorar transmitindo para as pessoas que conhece o seu saber e as relações sociais decorrentes deste período da existência de Leonor, retomando questões históricas desde o reinado de D. Pedro, D. Fernando e até a revolução que culmina na dinastia de Avis, com D. João de Avis sendo conduzido ao trono por nobres e populares.

Nesse sentido, há toda uma retomada da História e Memória de Portugal. E como aponta Le Goff (1982): “[...] a memória colectiva formada por diferentes estratos sociais sofre na Idade Média profundas transformações” (LE GOFF, 1982, p. 27). Percebemos que a narrativa sempre aborda questões ligadas ao personagem e sua convivência com diferentes grupos sociais e até o isolamento, mostrando diversos aspectos da cultura do reinado Português de D. Fernando, suas crenças, bem como os costumes durante aquele período.

Compreendemos também que nos romances históricos os autores se utilizam muitas vezes de uma retórica ideológica, pois usam através da figura dos personagens ou do narrador para fazer comentários e até refletir sobre determinados fatos que são apresentados na história:

Para terminar con este apartado dedicado los problemas de la instancia enunciativa de la novela histórica queríamos comentar que la perspectiva narratorial asume, en el plano semántico, un punto de vista ideológico en un sentido amplio. La elección de los personajes, de los acontecimientos o de la época es ya un signo ideológico,

y sobre todo lo son el discurso valorativo y el discurso abstracto del narrador, es decir, sus comentarios sobre los personajes o sobre los sucesos de la historia y sus reflexiones generales, más allá de toda referencia espacio-temporal concreta, en las que se proyecta una visión del mundo que busca incidir en el sistema de creencias del lector implícito [...]. (PRIETO, 1998, p. 210-211).

Dessa maneira, fica evidente que apesar de em alguns casos haver a exposição de ideologias valorativas, também é mostrada uma visão mais ampla, pois através dos comentários do narrador ou das personagens há em alguns casos o confronto de maneira reflexiva sobre essas ideologias presentes na narrativa. Conforme ocorre na narrativa de Hierro (2009) em que a protagonista mostra o quanto a figura feminina era apenas um objeto que os homens usavam para conseguir mais poder através das alianças entre famílias, como Leonor faz ao combinar o casamento da filha Beatriz com o rei de Castela.

Outro aspecto presente nas narrativas históricas de acordo com a teórica são as epígrafes usadas como uma breve exposição sobre o tema que aquele capítulo ou obra vai discorrer: "No obstante, no es infrecuente encontrar em novelas históricas contemporáneas epígrafes que anuncian aspectos temáticos o señalan algunas claves de lectura [...]" (PRIETO, 1998, p. 175). Compreendemos que no romance de Hierro (2009) utiliza desse recurso e retoma como principais epígrafes a narrativa épica camoniana *Os Lusíadas*, especificamente, as que tratam do reinado de D. Fernando. Isso deixa em evidente também como uma maneira de evidenciar que não é um fato novo, mas uma releitura dos fatos que já foram abordados antes, no entanto, agora com uma nova perspectiva dos fatos que são observados através de outra ótica.

Então, as narrativas contemporâneas, segundo Celia Prieto (1998), mostram uma abordagem reflexiva sobre ideologias da narração de determinados fatos do passado intimamente relacionados a uma personagem histórica, num espaço e tempo determinado. O narrador é um dos pontos marcantes na narrativa, pois ele faz comentários que nos auxiliam a observar qual a ideologia presente no texto, também se utiliza de epígrafes para mostrar qual o tema a ser abordado naquele capítulo do romance. O romance histórico é construído através de elementos semânticos de maneira oposta que contribuem para elaboração de uma reflexão sobre o tema narrado.

Enfim, como podemos notar a obra literária de Maria Pilar Queralt del Hierro (2009) demonstra não apenas a narração de um fato histórico, mas uma releitura desse fato para alcançar seu objetivo de inovação da produção, corroborando com Lukács (2011). Além de proporcionar uma oportunidade para os personagens secundários expressarem sua perspectiva sobre os acontecimentos, ao mesmo tempo, que evidencia as ideologias referidas aquele tempo através da reflexão do narrador ou dos personagens, como afirma Prieto (1998).

Assim, Leonor Teles que antes só era conhecida através das crônicas medievais ou as de Fernão Lopes (2000) as quais deixam essa personagem a margem da história, ou a colocam como uma mulher sem coração, incapaz de demonstrar qualquer amor. E no romance de María Pilar Queralt del Hierro (2009) mostra sua versão dos fatos e algumas ideologias da época, ao mesmo tempo, em que constrói sua defesa sobre os fatos ocorridos, formando sua característica como flor de altura até a denominação de dama maldita.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 15^a reimpressão. Volume 1. Coimbra: 2006.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).
- DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed., 1^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011. p. 223-240.
- ESTEVES, Antônio R.. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- GOFF, Jacques Le. *História e memória: memória*. II v. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1982.

HIERRO, María Pilar Queralt del. *Eu, Leonor Teles: a dama maldita.* 2^a ed. Lisboa – Portugal: A esfera dos livros, 2009.

LUKÁCS, György. *O romance histórico.* (tradução Rubens Enderle). São Paulo: Boitempo, 2011.

LOPES, Fernão. *Crónicas de Fernão Lopes:* Introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2000.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal.* Porto: Campo das Letras, 1999.

PRIETO, Celia Fernández. *Historia y Novela:* poética de la novela histórica. España: Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1998.

SARAIVA, António José. *As crónicas de Fernão Lopes:* Selecionadas e transpostas em português moderno. 4^a ed. Lisboa: Gradiva, 1997.

VIEIRA, Cristina da Costa. *A construção da personagem romanesca.* Lisboa: Colibri, 2008.

O DESEJO REPRIMIDO: GROTESCO E ORALIDADE NOS FABLIAUX ERÓTICOS MEDIEVAIS

Laura Maria da Silva Florentino¹ (UFPB)
 Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne²
 (Orientadora) (UFPB)²

De acordo com a fórmula aristotélica³, “o homem é o único ser vivente que ri”. Sendo assim, porque conceber que a Idade Média foi uma época unicamente obscura e fechada em si própria? Ao contrário do que prega o senso comum, este período histórico apresentou bastantes atributos artísticos e científicos. Em relação à produção literária, não foi apenas a época das canções de gesta, das cantigas de amor e de amigo, dos “exempla” e das hagiografias. Existiram importantes registros de uma literatura cômica, por vezes sarcástica (cantigas de escárnio e de maldizer) e licenciosa assim como os *Carmina Burana*⁴, e dos *fabliaux*⁵.

Mas afinal, o que são *fabliaux*?

De acordo com Macedo(2000, p. 163), a palavra *fabliau* provém do dialeto picardo (norte da França), designando uma pequena narrativa fictícia. Tal qual as fábulas, seus finais apresentava uma lição ou uma moral. Feitas para serem narradas ao invés de lidas, estas pequenas narrativas em versos octassílabos e com rimas emparelhadas abordavam os mais variados temas do cotidiano da burguesia medieval, as quais tinham como principal plano de fundo lugares comuns como a feira livre, a praça pública, o domicílio familiar, e sobretudo, o leito conjugal, como veremos mais adiante no *fabliau* anônimo “O desejo reprimido⁶”, presente em “Pequenas Fábulas Medievais- *Fabliaux* dos Séculos XIII e XIV”, traduzidos por Nora Scott⁷(1995).

Neste *fabliau* ocorre que um casal apaixonado, no qual a esposa espera ansiosamente pela chegada de seu marido (um homem de negócios), e que há alguns meses ele estava fora de casa. Ao retornar à sua residência, o homem só sente interesse em comer o belo banquete preparado pela esposa, que tenta agradá-lo de várias maneiras, sobretudo, através do sexo. Depois de fartar-se de comida e de bebida, o marido só se interessa em dormir. Inflamando de desejo, ao decidir deitar-se ao lado do marido que já dormia, a mulher sonha que está em uma feira anual que diferia daquelas convencionais. Em seu sonho, ao invés de câmbios, lojas e balcões com peles, tecidos, lãs ou qualquer outro tipo de produto, só era possível encontrar paus e colhões a serem vendidos. Vejamos:

[...]Havia somente colhões e paus. Isso, porém havia em quantidade. As lojas estavam repletas deles, mais os cômodos e o celeiro, e diariamente, carregadores de paus vinham de todos os lados em carroças e em carros[...]. A mulher olhou por toda parte. Afanou-se e penou até que chegou a um balcão onde viu um grosso e comprido. Então se aproximou. Era grosso por trás e grosso por inteiro. O focinho era enorme e desmedido[...]. A dama negociou o pau. Perguntou o preço [...]. o pau não era pobre nem irrisório. Ao contrário, é o melhor da região de Lorraine, e tem os colhões de Lorraine, que este ano tiveram boa penetração no mercado. Levai-o enquanto vos é oferecido. Fareis bem- diz o mercador. (SCOTT, 1995, p. 96-97).

Nesta passagem, vemos que os sonhos eróticos da esposa são motivados a partir do desejo de praticar o coito, mas que neste caso em particular não foi imediatamente consumado. Ao acordar o marido desferindo um soco neste enquanto ela sonhava e ele dormia, após tomar conhecimento por meio de um diálogo pacífico com a mulher, ele a toma para si e desta forma ambos satisfazem-se sexualmente. Em textos como “O desejo reprimido”, temos que o profano e o

¹ Graduada em Letras- Português(UFPB). Membro do GIEM- Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais. Email: Laura_navy@hotmail.com

² Professora Adjunto I do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Letras (UFPE-Université Blaise Pascal). Coordenadora de projetos de pesquisa voltados para estudos de literatura, medievo, poesia feminina, tradução. Email: lucianaeleonora@yahoo.com.br

³ Aristóteles, *Sobre a alma (De partibus animalium)*, livro III, cap. X

⁴ Poemas satíricos contidos em um importante manuscrito do século XIII, de autoria dos goliardos.

⁵

⁶ Tentando aproximar o texto analisado com o nosso público contemporâneo, apresentaremos, em anexo, o *fabliau* na íntegra.

⁷ Analisaremos a obra em prosa, na qual Nora Scott optou por assim traduzir 38 *fabliaux* presentes em “Pequenas Fábulas Medievais: *Fabliaux* dos Séculos XIII e XIV”

vulgar se sobrepõem ao tema religioso, em que cenas e atitudes do cotidiano real se funde ao imaginário.

A respeito da liberdade em mencionar descompromissadamente as partes sexuais (paus e colhões) Bakhtin nos fala:

Pode-se dizer que toda linguagem familiar dos clérigos (e de todos os intelectuais da Idade Média) e do povo estava profundamente impregnada pelos elementos do “baixo” material e corporal: obscenidades e grosserias, juramentos, textos e sentenças sagradas correntes travestidas e viradas ao avesso; tudo que entrasse nessa linguagem devia obrigatoriamente submeter-se à força degradante e renovadora do poderoso “baixo” ambivalente⁸. (BAKHTIN, 2013, p. 75)

Ou seja, isto reforça ainda mais o modo como na Idade Média e Renascimento a carnavalescação da linguagem se firmava cada vez mais em textos cômico-satíricos, valendo-se, sobretudo, do realismo grotesco, como veremos a seguir.

Realismo Grotesco

Falar das partes sexuais sem nenhuma restrição lingüística é uma forte marca do realismo grotesco. Durante a Idade Média e o Renascimento, grande parte das obras ornamentais e, principalmente, literárias de vertente cômica eram assinaladas por este artifício. Nessas épocas, este realismo tem uma concepção positiva em que o povo é símbolo de um crescimento e renovação constantes.

Podemos perceber que em “O desejo reprimido” a concepção de grotesco é caracterizada pelo exagero no tamanho do pênis que a mulher toma para si, em seu sonho, ao compará-lo com um enorme focinho, reforçando a idéia vigente tanto na Idade Média quanto no Renascimento em que o nariz (focinho) pode ser a representação do órgão genital masculino (Bakhtin, 2013. P. 276). Esta maneira de relatar exageradamente as formas corporais ou mesmo a linguagem de cunho obsceno, delimita ainda mais a sensação de uma incompletude benéfica e positiva, que no sonho da mulher, na medida em que ela dialoga com o vendedor de paus, cada vez mais ela se excita ao ponto de quando acordada desejar novamente dormir para poder sentir o prazer que até então não havia sentido com o seu marido. Vejamos:

[...] E a mulher desperta e salta, ela que de bom grado dormiria mais, pois seu gozo se transforma em desgosto, o gozo que o despertar afasta, o gozo do qual era dona em sonhos. Eis por que gostaria de dormir mais[...]. (SCOTT, 1995, p. 97- 98).

Sendo assim, percebemos que as atitudes próprias da imagem grotesca e do “baixo” material e corporal visam estimular o prazer na mulher através do gozo promovido pela relação sexual, e também no marido não só através desse desejo, mas também pelo ato de comer e de beber que são princípios da vida humana, seja na representação do banquete, da comilança, das festividades e também da alegria promovidos pelo riso carnavalesco da cultura popular.

Além do realismo grotesco, existe outro elemento de grande destaque no *fabliau* analisado: o modo como o narrador nos apresenta a história, fazendo dos ouvintes/leitores uma peça importante na compreensão da história narrada, confirmando o que nos diz Zumthor(1997, p. 33) a respeito da **Performance**, na qual a mensagem poética *transmitida* e *percebida* simultaneamente.

Oralidade nos *fabliaux*

Durante mais de seis décadas, os *fabliaux* não foram estudados, mas o filólogo dinamarquês Per Nykrog ao retomar as pesquisas referentes aos *fabliaux*, confere-lhes um novo direcionamento aos estudos destas narrativas. Na sua tese intitulada “*Les Fabliaux: Etude d'histoire littéraire de stylistique médiévale*”, de 1957, ele afirma que não se pode desvincular o *fabliau* e os

⁸ Ver Bakhtin (2013, p. 19): O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nas significações absolutas. [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais.a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.

meios da corte. Para ele, a “face cômica” pressupõe por parte dos ouvintes um conhecimento bastante bom da literatura cortês(p.237).

Na leitura que Macedo (2004) faz de Zumthor(1993), aquele nos diz que a existência de uma “literatura medieval” é colocada em evidência ao apontar para a “forte influência da oralidade e da expressão vocal” na transmissão dos textos literários. Um dos fatos para que isto ocorra diz respeito à memória social que se estabeleceu através da tradição oral, principalmente no caso dos *fabliaux*, que eram exclusivamente pra serem narrados e não lidos. Segundo Franco Junior (1998, p. 52):

Na literatura oral, a repetição constante do texto não é apenas forma de divulgação e preservação, mas também de construção. Daí porque não existe modelo fixo, e sim diferentes variantes de uma mesma narrativa, produzidas ao longo de gerações pelo mecanismo ouvir-memorizar-alterar-repetir-ser ouvido. Na oralidade, emissão/recepção/ remissão são momentos próximos. Ao contrário do texto escrito, que pode ser estocado à espera de futuros leitores, o texto oral precisa de aceitação imediata para sobreviver. Aceita pela comunidade, a história será memorizada socialmente, será repetida, gerará sempre novas versões, sem perder sua essência. (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 52).

Em algumas passagens de “O desejo reprimido”, observamos a presença deste narrador que pode ser considerado como um dos principais mediadores entre o acontecido e o seu público ouvinte. Vejamos a seguir como ele nos introduz a sua narrativa:

Vou contar-vos sucintamente o essencial de uma aventura que conheço, que ouvi narrarem em Douai e que aconteceu a uma mulher e a um homem. Não sei o nome deles; ela era mulher de bem e ele homem de bem. Mas posso assegurar-vos, pelo menos, que se amavam muito. (SCOTT, 1995, p. 95)

Sendo assim, ao entrar em contato com o público, o *fabliau* será disseminado oralmente atingindo vários ouvintes e podendo chegar a vários lugares diferentes, e por vezes estas narrativas são acrescidas de algumas modificações, como bem afirma Zumthor (1993, p. 103) “a comunicação oral não é monólogo puro, é troca mesmo que tenha um interlocutor silencioso, pode-se de certa forma considerar o ouvinte-spectador co-autor da obra”. Ou seja, o texto irá manter-se vivo e em circulação fazendo desse espectador peça-chave para a disseminação do texto oral. Ainda a respeito disso, em “O desejo reprimido”, temos que o narrador enfatiza que ouviu a história e ele mesmo acrescentou às suas outras:

Naquela noite os dois ficaram muito bem juntos, mas considero-o um fanfarrão, pois no dia seguinte contou o caso por toda parte, até que Jean Bodel, um rimador de *fabliaux*, ficou sabendo. E, como lhe pareceu bom, juntou-o aos seus. E, porque a mulher não lhe acrescentou nada, aqui ele termina seu conto. (SCOTT, 1995, 99).

Podemos ver que a história foi transmitida não apenas pelo rimador, mas principalmente pelo marido (que espalhou por todos os lugares o que lhe ocorrera). Desta forma, a ligação entre narrador-protagonista-ouvinte se fundem fortalecendo ainda mais o artifício da comunicação vocal, aquela que une locutor e ouvinte, valendo-se da performance⁹(transmissão e recepção), na qual simultaneamente a mensagem poética é transmitida e percebida, fixando-se desta forma na memória (conservação), como nos diz Hilário Franco Junior¹⁰ ao citar Nora:

Enquanto a memória histórica filtra, acumula e transmite determinadas informações, a memória coletiva apaga e recompõe experiências do grupo em função das necessidades do momento, pois é o conjunto de lembranças conscientes ou não, de uma experiência vivida e/ou mitificada por uma coletividade de cujo sentimento de identidade aquelas lembranças são parte integrante. (NORA apud FRANCO JUNIOR, 1998)

Portanto, para além das marcas de oralidade presentes nos *fabliaux* e em outras obras literaturas da Idade Média, deve-se enfatizar sobretudo o peso da vocalidade sobre o seu uso e sua difusão. É a partir dos resíduos dessa vocalidade nessas narrativas que nos deparamos com a forma

⁹ Zumthor, 1997, p. 33

¹⁰ Segundo FRANCO JUNIOR, ver: P. NORA, “Mémoire collective”, em J. LE GOFF, R. CHARTIER e J. REVEL (dir.), *La nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1978, p. 398-399.

como os jograis e os rimadores direcionavam-se aos seus espectadores por meio de um provérbio, pedindo atenção ou mesmo apresentando-se como o compositor da história a ser contada. (MACEDO, 2000, p. 170).

Já em relação a suposta supremacia da escrita em função da oralidade, Zumthor (1997), nos fala em “Introdução à Poesia Oral”, que a voz está para além da palavra, e que a oralidade não é algo inferior à escrita. Vejamos:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escrita. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é possível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia), toda oralidade nos parece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

Sendo assim, em se tratando de obra medieval, jamais devemos deixar o narrador do *fabliau* no esquecimento, pois é ele quem dá verdadeiramente a “vida à história relatada”, não só aproximando ainda mais o seu público ouvinte, mas também levando um ensinamento, mesmo que este seja jocoso ou não, podendo vir no final da narrativa ou mesmo diluída dentro do enredo desta. No caso de “O desejo reprimido”, o ensinamento nos é posto de forma sutil, pois se o marido fosse mais discreto e não contado por toda parte a sua intimidade do leito matrimonial, talvez jamais o rimador soubesse de tal feito, e sendo assim, nós, os seus ouvintes/leitores também não teríamos o pleno conhecimento daquele episódio cômico-erótico que envolveu o casal protagonista.

Algumas considerações

Através de nossa análise, tentamos trazer para o público-leitor da atualidade o modo como os *fabliaux* eram transmitidos na Idade Média, em que o narrador era tão importante quanto os protagonistas das histórias relatadas, portanto, estes eram peças imprescindíveis nestes textos, pois eram apenas meros transmissores de um fato, e sim eram os mediadores que faziam o elo entre o texto e o público.. Mesmo que não tenha sido o foco de nossa pesquisa, tentamos mostrar que naquela época o riso também se fazia presente nos mais variados âmbitos sejam eles sociais ou mesmo literários. O caráter risível destes textos surge a partir das atitudes das personagens, da ambigüidade e principalmente das palavras carregadas de sentidos jocosos as quais eram capazes de divertir a burguesia medieval ao versar sobre as camadas populares daquela época.

Para tal feito, na grande maioria das vezes, os rimadores/ narradores de *fabliaux*, para agradar este público burguês e também o aristocrático, se valiam da linguagem obscena representada acima de tudo pelo “realismo grotesco”, e se apoderavam principalmente dos fatos ocorridos no cotidiano medieval, seja em feiras, praças públicas, tabernas, bordéis, e no seio familiar (o quarto dos casais). De uma maneira geral, ao introduzir uma situação aceita como verídica, o narrador do *fabliau* conseguia suscitar o riso em seus atentos expectadores, principalmente quando estes textos eram compostos por matéria licenciosa, pelo adultério feminino, pela tolice dos vilões, pela falsa inocência das donzelas e principalmente pela luxúria dos padres que geralmente tinham relacionamentos amorosos com mulheres casadas.

Tudo isso só reitera cada vez mais o fato de que na Idade Média existia uma literatura diferente daquela dos romances de cavalaria, e que além do “*fin'amors*”, existia também o amor carnal entre marido e mulher.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, 2013.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha: A história de um país imaginário**, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MONTAIGLON, Anatole. & RAYNAUD, Gaston. (Eds.), **Récueil général et complet des fabliaux des XIII et XIV siècles**. Genève, Slatkine Reprints, 1973 (or. 1872-1890), 6 vols.

MACEDO, J. R. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. São Paulo: UNESP, 2000.

MACEDO, J. R. **O real e o imaginário nos *Fabliaux Medievais*.** Revista Tempo, Rio de Janeiro: 2004. n° 17, pp.13-31.

SCOTT, Nora (Trad). **Pequenas Fábulas Medievais: *fabliaux* dos séculos XIII e XIV.** São Paulo: Martins Fontes, 1995

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, (1990).

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz.** Trad. Amilio Pinheiro e Jerusa Pires Fereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

O DESEJO REPRIMIDO

Vou contar-vos sucintamente o essencial de uma aventura que conheço, que ouvi narrarem em Douai e que aconteceu a uma mulher e a um homem. Não sei o nome deles; ela era mulher de bem e ele homem de bem. Mas posso assegurar-vos, pelo menos, que se amavam muito.

Um dia o homem bom teve afazeres fora da região. Em seus negócios demorou bem três meses para adquirir mercadorias. O trabalho ocorreu tão bem que ele retornou a Douai feliz regozijando-se, numa quinta-feira à noite. Não penseis que sua mulher ficou pesarosa de o ver. Fez-lhe a acolhida que deve ser feita a um senhor. Ela nunca sentiu alegria maior.

Depois de o abraçar e beijar, prepara-lhe um assento baixo e confortável para que ele fique à vontade. Quanto à refeição, estava pronta e eles comeram quando lhes conveio, num coxim perto do fogo, que ardia vivo e sem fumaça. Houve muita claridade e luz. Tiveram dois pratos, carne, peixe, e vinhos de Auxerre e de Soissons. “mesa bem posta, comida boa”.

A mulher afainou-se sem servir seu senhor. Dava-lhe o melhor, e vinho a cada bocado para que ele sentisse mais prazer. A senhora sentia um grande desejo de fazer tudo o que ele queria, pois igualmente esperava dele sua maneira própria de a acolher. Porém agiu sem sensatez, incentivado tanto a beber que o vinho o dominou. E, quando ele finalmente foi para a cama, esqueceu o outro prazer. Mas sua mulher, que veio deitar ao lado, lembrou-o muito bem. Não esperou que ele se excitasse. Estava toda pronta para o trabalho. E ele não se ocupou da mulher, que inda esperou um pouco pelo serão e pela brincadeira.

Não penseis que a mulher ficou contente quando viu o marido adormecido.

—Ah! — exclama. — Eis que ele se mostra um sujo vilão fedorento! Deveria velar e dorme! Isso realmente me faz sofrer muito. Há mais de dois meses que não deito com ele, nem ele comigo. Agora os diabos fizeram-no adormecer. Entrego-o a eles sem hesitar!

Ela não diz tudo o que pensa, mas reflete e refuta este pensamento, porque a excita. Entretanto, não o desperta e nem o incentiva, de medo que depois ele a considere gulosa. Por tal razão afastou aquele pensamento, aquele desejo que sentia dele. Então adormece por despeito e aborrecimento.

Em seu sono, digo-vos sem mentir, a mulher sonhou um sonho; sonhou que estava numa feira anual. Nunca ouvistes falar de outra igual. Não havia balcão nem vara de medir, nem loja, nem barraca, nem câmbio, nem mesa, nem tenda onde vendessem peles, petigris, ou peliça, nem tecido de linho, nem panos de lã, nem mordente, nem campeche, nem cochonila, nem outra mercadoria. Havia somente colhões e paus. Isso porém havia em quantidade. As lojas estavam repletas deles, mais os cômodos e o celeiro, e diariamente carregadores carregados de paus vinham de todos os lados em carroças e em carros. Embora viessem muitos, não era em vão, pois cada qual vendia bem a sua carga. Por trinta vinténs era possível obter um bom e por vinte um bonito, de porte altaneiro. E havia até mesmo paus para os pobres. Levavam um pequeno por dez, nove ou oito vinténs. Vendiam no varejo; vendiam por atacado. Os mais grossos eram os melhores, mais caros e mais bem guardados.

A mulher olhou por toda parte. Afanou-se e penou até que chegou a um balcão grosso e comprido e então se aproximou. Era grosso por trás e grosso por inteiro. O focinho era enorme e desmedido. Se pretendo dizer-vos a verdade, seria impossível jogar-lhe no olho uma cereja em pleno vôo que ela não pararia antes de chegar ao saco do colhão, que era como a chapa de uma pá. Pois nenhum homem nunca viu outro igual.

A dama negociou o pau. Perguntou o preço.

– Ora, mesmo que fôsseis minha irmã não daríeis menos de dois marcos por ele. O pau não é pobre nem irrisório. Ao contrario, é o melhor da região de Lorraine e tem os colhões de Lorraine, que este ano tiveram boa penetração no mercado. Levai-o enquanto vos é oferecido. Fareis bem – diz o mercador.

– Amigo, por que discutir por muito tempo? Se quereis vossos vinténs, tereis cinqüenta. Nunca em parte alguma recebereis tanto. Ademais, darei a moeda de Deus, para que Deus me dê gozo garantido.

– É um presente que vos faço – responde ele –, mas convosco não posso me conter, e possa acontecer-me em breve que deis notícias sobre o teste. Creio que inda direis por mim orações e muitos salmos.

Assim ele a pôs em uma situação tão difícil que, pensando que está lhe batendo a mão, ela bate em seu senhor e lhe assesta uma tal bofetada na face que nela ficam desenhados os cinco dedos.

O golpe sacode-o e lhe arde do queixo até a orelha e ele se assusta e acorda em sobressalto.

E a mulher desperta e salta, ela que de bom grado dormiria mais, pois seu gozo se transforma em desgosto, o gozo que o despertar afasta, o gozo do qual era dona em sonhos. Eis por que gostaria de dormir mais.

– Irmã – pergunta o marido –, dizei-me o que estavéis sonhando no momento em que me destes um tapa assim. Estavéis dormindo ou acordada?

– Senhor – torna ela –, não bati em vós, não faleis tal cousa.

– Por amor de mim e sem discussão, pela fidelidade que me deveis, dizei-me o que vos pareceu então. Não deveis omitir nada.

Agora, ficai sabendo disto, a senhora começou seu conto e com muito gosto – com muito gosto ou desgosto – lhe conta como sonhou com os paus, como havia bons e maus, como ela comprou o seu, o mais grosso, o mais completo, por cinqüenta vinténs e um dinheiro.

– Senhor – diz ela –, aconteceu assim. Foi no momento do tapa na feira. Quando pensava estar lhe batendo na mão, bati em cheio em vosso rosto. Fiz isso enquanto mulher adormecida. Pelo amor de Deus, não vos zangueis, pois de fato fiz uma loucura e sou culpada, confesso. Porém vos suplico, tende piedade no coração!

– Por minha fé, bela irmã, eu vos perdôo, e que Deus faça o mesmo.

Depois ele a estreita e abraça e lhe beija a boca macia e seu pau começa a retesar-se, pois ela o aquece e o encanta. Coloca-lhe na mão esse pau e, quando ele estava mais ou menos no ponto...

– Irmã – pergunta–, pela fé que me deveis, e que Deus vos cumule de honra, o que valeria na festa este que estais segurando na mão?

– Senhor, possa eu ver o amanhã, quem tivesse uma arca repleta de paus como este não encontraria ninguém para lhe fazer uma oferta nem para lhe dar o menor vintém. Mesmo os paus dos pobres eram tais que um único deles valeria largamente dois como este. E, depois, nem de perto nem de longe alguém jamais teria a idéia de o olhar nem de o querer.

– Irmã – torna o marido –, isso não me preocupa. É melhor pegares este e deixares todos os outros, até que possais fazer melhor.

E ela assim fez, parece-me.

Naquela noite os dois ficaram muito bem juntos, mas considero-o um fanfarrão, pois no dia seguinte contou o caso por toda parte, até que Jean Bodel, um rimador de *fabliaux*, ficou sabendo. E, como lhe pareceu bom, juntou-o aos seus.

E, porque a mulher não lhe acrescentou nada, aqui ele termina seu conto.

Ci fenist sohaiz.

CARLOS MAGNO E O IMPÉRIO CAROLÍNGIO NO CICLO DE CAVALARIA DO FOLHETO DE CORDEL

Manoel Sebastião Alves Filho^{*}
(Universidade Regional do Cariri – URCA)
 Claudia Rejanne Pinheiro Grangeiro^{*}
(Universidade Regional do Cariri – URCA)

Introdução

Carlos Magno foi uma das personalidades medievais mais discursivizadas de todos os tempos. Há a figura do cristão, do velho barbudo das canções de gesta, do grande guerreiro e estrategista, do justo, do sagrado, do profano, do idealizador das nações-estado europeias, do simples Carlos, do Magnus Imperator e tantas outras. Pensar a memória desta personagem milenar é levar em conta estas construções. E pensá-lo no folheto de cordel brasileiro é “escavar” uma série de interdiscursos, produzidos desde sua vida até os dias que nos permitem escrever sobre ele. É assim que gostaríamos, nestas páginas, de discorrer sobre este imperador e seu império na perspectiva do folheto, procurando entender como este discurso foi construído, as relações entre oralidade e escriptocentrismo e a Idade Média que ainda vive na cultura do povo nordestino.

Carlos Magno e seu império discursivizados através do tempo: ideologia, política e ressignificação.

Carlos Magno surgiu em uma época de grande instabilidade política. Não só vários povos dominavam territórios do continente europeu, geopoliticamente muito diferentes dos estados atuais, como o seu próprio povo se encontrava em constantes conflitos pelo exercício do poder. Pepino, seu pai, obteve apoio suficiente para estabilizar seu território e seus líderes regionais. Antes disso, o povo franco tinha como reis membros da dinastia merovíngia, mas que não tinham força política para exercer o poder de fato. Quem governava era o funcionário mais alto da corte: o mordomo do palácio. Dessa forma, eles eram assassinados com bastante frequência, de acordo com os interesses políticos do momento; viúvas tramavam guerras em prol de sua prole, em uma declaração clara da participação das mulheres em diversos aspectos dessa era; os ancestrais de Pepino iam consolidando o que seria a dinastia carolíngia. Pepino foi bem sucedido, entre outras coisas, por um poderoso aliado: a Igreja Católica. A organização eclesiástica, cada vez mais distante do Império Romano do Oriente e de sua capital, Bizâncio, viu uma crescente ascensão de um povo que habitava terras italianas: os lombardos. Sentindo-se cada vez mais ameaçado pela hegemonia deste povo e seus interesses em Roma, o papa Estevão II pede apoio ao rei dos francos e o concede uma poderosa forma de legitimação, é rei por direito divino! Ele viaja até o país dos francos e sagra-o, bem como aos seus dois filhos, Carlos e Carlomano, na abadia de Saint-Denis. Agora Pepino, ungido, tem uma clara hegemonia perante os outros líderes do povo franco, inclusive o direito dos filhos ao trono. Foi Carlos, porém, quem de fato alicerçou a dinastia carolíngia e a estabilidade política em seu território.

Os primeiros registros acerca da vida de Carlos, ou sua biografia, foram escritos por um frequentador de sua corte e amigo do imperador: Eginhardo. Este escreveu a *Vita Karoli*, a Vida de Carlos. Notemos o fato de que o imperador, depois de 800, ordena que o seu nome seja escrito com a consoante “k”. Carolus, do latim, torna-se Karolus. Esta consoante é marca de uma aproximação do tronco germânico da linguística, em contraposição às línguas românicas. De fato, a tendência do imperador foi mover seu centro de poder em direção ao leste europeu, onde seus interesses territoriais e batalhas eram mais frequentes: a conquista da Germânia, Bavária e terras da atual Alemanha. Fez da capital do seu império uma cidade às margens do Rio Reno: Aachen em alemão, Aix-la-chapelle em francês, Acquisgranum em latim, Aquisgrana em espanhol e português. Cidades

* Estudante do curso de Letras da Universidade Regional do Cariri – URCA. Bolsista BAT no projeto Sociedade dos Cordelistas “Mauditos”: Tradição e transgressão na Literatura de Cordel. Membro do DISCULTI – grupo de Estudos em Discurso, Cultura e Identidades.

* Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, com estágio na Sorbonne-Paris XIII – Céditec. Professora adjunta na Universidade Regional do Cariri – URCA. Líder do DISCULTI – grupo de Estudos em Discurso, Cultura e Identidades.

como Paris só foram ter importância política séculos depois, quando serviram de fortaleza pela rota do Rio Sena.

Foram o acesso aos textos de épocas como essa que permitiu aos estudiosos do movimento romancista alemão, na perspectiva da gramática histórico-comparativa, perceber similaridades com a sua língua atual. Este discurso faz parte da formação político-ideológica do estado-nação alemão e das disciplinas como a entendemos hoje. Os estudos de Letras surgem neste contexto de consolidação ideológica das nações europeias modernas, e figuras como a de Carlos Magno são cooptadas para justificar e, sobretudo, legitimar territórios, bem como criar uma história e um passado nacionais. Bismarck funda então o Segundo Reich, e projeta o Primeiro Reich, ou o “Reich de Mil Anos”, na figura de Carlos. Hitler cria o Terceiro Reich e mantém este discurso da glória alemã. E em contato com a produção francesa sobre Charlemagne, podemos perceber estudos sobre o imperador em coleções com títulos como “Ils ont fait la france” [eles fizeram a França]. Os estudos linguísticos atuais apontam para pelo menos três variantes de línguas escritas naquela época pelos francos mais ligados a aristocracia: o auto-alemão, que deu origem ao alemão; o baixo-alemão, que deu origem tanto ao holandês como ao inglês; o médio-alemão, que se acredita que Carlos tivesse maior contato, a língua francônica dos ripuários.

Eginhardo escreveu aspectos da vida privada e pública de Carlos. Descreve-o como um homem simples, que não gostava de ostentar roupas da aristocracia, e que só o fazia quando a situação exigia. Podemos perceber o homem cristão, preocupado na cristianização dos povos estrangeiros, que inclusive eram severamente punidos já naquela época caso se recusasse a aceitar a “verdadeira fé”. Há também o homem justo e piedoso, que dá esmolas aos pobres e arrecada fundos em todo o império para construção de monumentos em Jerusalém. No entanto, há o guerreiro e estrategista. Eginhardo comenta várias batalhas e territórios conquistados pelo imperador, temas que se tornarão grandes lendas através das canções de gesta e cultura do povo europeu. Assim, ele tece um Carlos humanizado e bom imperador. A lenda ainda está para ser construída, e o sobrenome, a ser posto: é o neto do imperador, Nitardo, que foi historiador, quem lhe dá a alcunha de Carlos Magno, baseado em um título que Carlos pega do antigo Império Romano, o de Magnus Imperator, pois foi sagrado pelo papado como imperador dos francos, em 800. E é o imperador Carlos IV quem promove o culto a imagem lendária que será construída sobre Carlos.

Logo após sua morte, as gerações posteriores, que ainda guardavam a memória de seu imperador, começaram a contar histórias sobre ele. Estas histórias se transformaram nas canções de gesta mais famosas de toda a Europa. O Carlos Magno velho e barbudo, mas pela glória de suas batalhas e de um longo reinado de estabilidade, toma forma. Surgem também as aventuras e façanhas de seus doze pares de França, seus valorosos cavaleiros e cavalheiros idealizados, uma

espécie de tábua redonda à francesa, que leva aos conquistados a fé cristã. Os inimigos são etnias estereotipadas pelo povo franco, como os turcos e mulçumanos, marcando séculos de desavença. O avô de Carlos, Carlos Martel, já havia expulsado os mouros de seu avanço pelo continente na famosa Batalha de Poitiers. E o próprio Carlos teve alguns problemas com uma região de seu território, a Aquitânia, mais ao sul, e os líderes árabes que lhe davam peleja.

Assim podemos observar o processo de heroicização de Carlos Magno, inspiração para construções posteriores, seja na arte em geral e na literatura, que afetaram com profundidade a representação desta personagem como é conhecida popularmente. Isto só foi possível através de uma volumosa produção oral e coletiva, que repercutiu com força na cultura popular da idade média e idade moderna, e que foi transcrita em determinados momentos, passada da poesia à prosa, e durante este processo cooptada pela cultura erudita. A oralidade é palco de suas vitórias, mas também das derrotas. A Canção de Rolando, por exemplo, narra a emboscada de seu exército e a morte de seu querido sobrinho. Como disse Jean Favier, “o som do olifante de Rolando não chegou ao rei, mas atravessou o milênio” (FAVIER, 2004, pág. 12).



Carlos Magno. Pintura de Albrecht Dürer para a Câmara de Relíquias de Nurembergue. 1512. Nurembergue, Germanisches Nationalmuseum.

Oralidade e escriptocentrismo: a cultura oral, suas relações com a escrita e estratégias de apropriação e estudo.

Pensar a oralidade é levar em consideração vários aspectos que fizeram de sua criação algo possível, tais como: o contexto histórico-social, concepções de autoria e mesmo as formas de veiculação da informação. A Idade Média é uma época marcada por dois pontos importantes: o retorno do homem ao campo, e da escrita à oralidade. Com tantos povos em constituição, falando uma infinidade de idiomas, o latim dos eruditos romanos perde sua força e a “antiguidade tardia” passa por um momento em que até as relações de oficialidade são marcadas pela fala. Os próprios franceses desenvolveram a sua lei em homens-de-lei que, tendo decorado o modelo de justiça que deveria ser introduzido, percorriam as terras francas resolvendo problemas. Eles eram uma espécie de suporte-papel. Só depois que alguns regimes se consolidaram os registros escritos ganham forma e o latim é reintroduzido neles, sobretudo graças à influência da igreja. É nesse contexto que surgem as canções de gesta, produzidas pelo próprio povo.

Alguns autores da pós-modernidade, mas Bakhtin já o dizia também, consideram o discurso como uma relação de dizeres, construído e afetado pela coletividade. Bakhtin irá chamar isso de “dialogismo”, Deleuze e Guattari de “rizoma”, Foucault de “nó em uma rede”. Eles desenvolveram teorias que analisavam o discurso (mesmo escrito) como resultado de uma multiplicidade de outros discursos, afetado pelo contexto, remissões a outros textos e outros dizeres. Ora, se para eles isto funciona até para a produção escrita como nós a entendemos hoje, individualista e protegida pelas *copyright laws* como são, quanto mais em um tempo em que a tradição e produção coletiva ditava as regras. Paul Zumthor e Ria Lemaire, em seus estudos sobre oralidade no medieval, elencam pelo menos dez concepções de autoria naquela época diferentes de como a entendemos hoje.

Essas tantas histórias, como a de Carlos Magno, de João de Calais, da princesa Megalona etc. ganharam forma a partir de uma memória, tradição e representação coletivas dos povos do continente europeu, que as criaram. As referências escritas surgem séculos depois, resultado da atuação de poetas, poetisas e trovadores, que através de uma produção multimodal, pois envolvia a fala, a musicalidade e o próprio corpo, em um ato de declamação, decoraram essas manifestações da cultura popular e a partir deles elas foram transcritas. Transcritas, e não escritas como os estudos literários fizeram e ainda fazem parecer. A autoria anônima destas canções diz muito sobre elas: faz parecer, propositadamente, que alguém as criou e as escreveu, mas nos mostra que na verdade é resultado desta produção coletiva. De fato, os estudos literários estenderam essa concepção a períodos ainda mais distantes. Elegem Homero, que a historiografia suspeita ter sido cego, se é que realmente existiu, o primeiro grande autor, no sentido moderno da palavra, do mundo ocidental. Já o oriente não tem essa concepção, e As Mil e Uma Noites, a sua joia literária, consta como anônima. A História também enfrentou este problema, e só mais recentemente, com o movimento da *École des Annales*, passou a enxergar a Idade Média em sua coletividade, multiplicidades e pela perspectiva das classes populares.

Apesar dos textos escritos terem conservado e transmitido através da leitura esta produção para a posteridade, a cultura oral permaneceu forte. Mesmo na Idade Moderna, época dos descobrimentos, estas histórias ainda gozavam de grande circulação através da oralidade. A partir de várias produções escritas, já em prosa, vários autores catalogaram as histórias relacionadas ao Império Carolíngio, e difundiu-se no nordeste um livro vindo de Portugal e intitulado A História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França. Mas além disso, em uma região onde a maioria das pessoas ainda era ágrafo, o intercâmbio cultural entre os povos gerou sua contribuição. Assim, Carlos Magno e seu império tornaram-se parte integrante da cultura do povo nordestino, que o ressignificou em seu contexto, criando outras representações do rei ou representações particulares acerca do imperador. Eis que entra a produção dos folhetos de cordel.

Estabelecer uma análise do folheto de cordel brasileiro é considerar diversos aspectos de sua produção: o contexto em que foi criado, os mecanismos de fabricação e distribuição, e sua raiz marcadamente oral. Muitos estudos já foram feitos sobre o folheto, mas não há uma definição fechada entre os pesquisadores. Podemos citar como um dos primeiros estudiosos dessa literatura Silvio Romero. Sua definição do folheto brasileiro se baseou no pensamento de que a cultura nordestina teria herdado esse processo de um fenômeno com características semelhantes em Portugal, em uma visão bastante eurocêntrica. Inclusive o termo “cordel”, que se refere ao folheto português, pois lá eles eram pendurados em cordas, foi transferido pelos pesquisadores para designar o nosso próprio fenômeno cultural, que não comungava dessa característica em particular. Apregou também a morte do folheto, como se essa tradição estivesse desaparecendo. Hoje sabemos que isso não se confirmou, e o folheto de cordel não perdeu sua força, podendo ser

encontrado até no ciberespaço: o blog Cordelirando, da poetisa Salete Maria, é um desses exemplos.

O movimento de “valorização da cultura brasileira” do governo militar e com ele a necessidade de se construir uma literatura das “raízes populares da nação brasileira”, uma discussão não muito diferente da que fizemos acima acerca da constituição dos estados-nações europeus, incentivou estudos sobre o folheto de cordel. É a vez da Casa de Rui Barbosa. No Rio de Janeiro, os teóricos escrevem sobre a cultura nordestina. Também na segunda metade do século XX, o francês Raymond Cantel viajou bastante pelo nordeste e se interessou pelo cordel, se tornando um dos maiores pesquisadores sobre o tema. A cidade de Poitiers tem hoje o Fundo Raymond Cantel, referência mundial nos estudos do folheto.

Os estudos sobre o cordel também encontraram, durante muito tempo, um problema metodológico de caráter político-ideológico. Como o texto era impresso, os teóricos tendiam a estudar o folheto pelo caráter escriptocêntrico, sem levar em consideração suas raízes orais e as marcas/estratégias da oralidade no próprio texto, definindo-os como algo inculto e esteticamente feio, conforme assevera o estudo crítico de Ria Lemaire: “Escrito/impresso; sendo que só assim o folheto pode ser ao mesmo tempo classificado e excluído do cânone como literatura (LEMAIRE, 2010, Pág. 72)”.

Os estudos produzidos na atualidade, dos quais comungamos e participamos em certos aspectos, tendem a enxergar o folheto através de várias óticas: a expressão de um povo que desenvolveu uma rica produção oral, e, se apropriando dos mecanismos de produção da elite para o suporte papel, também faz a sua literatura; expressão cultural multimodal, pois não é feito para ser lido, mas declamado, gestualizado; produção histórica, educacional, visual, literária e artística; produzida não apenas por homens, mas por mulheres poetisas; produção que se relaciona com muitas outras tais como filmes, novelas, história, ensino e literaturas, as ressignificando. Nesse sentido, concebemos, pois, o cordel, como:

Expressão cultural inserida nas poéticas da oralidade que, em sua forma escrita, apresenta, geralmente, duas formas de semiotização: a poesia escrita e a xilogravura, ambas provenientes de um complexo e intrincado jogo de determinações sócio-históricas, do qual participam diversos sujeitos sociais: produtores, editores, leitores, ouvintes e em alguns casos, a pessoa ou instituição que encomenda o folheto.¹

Foi nas feiras, nas rodas de conversa, nos grupos de leitura/declamação conjuntas que Carlos Magno e o seu Império foram difundidos por todo o Nordeste, e o olifante de Rolando não só atravessou o milênio, mas o Atlântico, influenciado e influenciando diversas outras manifestações culturais, como o cangaço. Os primeiros folhetos surgiram assim, recheados de histórias de heróis, vilões, donzelas, fantasias e maravilhas da Idade Média.

O ideal de cavalaria e a religiosidade cristã no folheto de cordel

Os doze pares de França eram os guerreiros de elite do imperador, cujas qualidades eram as melhores. Nobres, cristãos e exímios lutadores, batalhavam em nome de seu líder e espalhavam a cristandade pelas terras pagãs. Rolando era o mais destemido deles. Assim, no folheto de cordel, são narrados como grandes heróis, educados, justos e fortes, enfrentando cada um diversos outros guerreiros e propagando a fé do Deus cristão como a verdadeira e única capaz de salvar o homem:

Eram doze cavalheiros,
Homens muito valorosos,
Destemidos e animosos
Entre todos os guerreiros,
Como bem fosse Oliveiros,
Um dos Pares de fiança,
Que sua perseverança
Venceu todos os iníciis –
Eram uns leões cruéis
Os Doze Pares de França!

¹ GRANGEIRO, C.R.P. Considerações iniciais para uma nova teorização sobre o cordel. In: QUEIROZ,A. (org.). Arte e Pensamento: a reinvenção do Nordeste. Vol 02. Pag 30/57. SESC-CE. Fortaleza, 2012.

Todos eram conhecidos
 Pelos Leões da Igreja,
 Pois nunca foram a peleja
 Que nela fossem vencidos.
 Eram por turcos temidos
 Pela Igreja estimados,
 Porque, quando estavam armados,
 Suas espadas luziam
 E os inimigos diziam:
 – Esses são endiabradados!

Tinha o duque de Nemé,
 Que era uma espada medonha,
 O grande Guy de Borgonha
 Geraldo de Monde Fé –
 Carlos Magno tinha fé
 Em todos os cavalheiros,
 Pois, entre todos guerreiros
 De que nos trata a História,
 Vê-se sempre a vitória
 De Roldão e Oliveiros.²

Na literatura medieval, uma vez que narrava particularmente as atividades da corte e da aristocracia, a religiosidade cristã e o ideal de cavalaria refletem dois pontos importantes das histórias recontadas pelo folheto. A Idade Média foi uma época de transição entre a cristandade e o paganismo. A Igreja Católica procurava sua hegemonia e os imperadores e reis convertidos foram assimilando os costumes cristãos e os estenderam ao seu povo e aos povos conquistados. A visão marcadamente ocidental de mundo, influenciada por séculos de dominação ideológica, não permitiu que muitos pesquisadores olhassem a História na perspectiva de outros povos, especialmente do Oriente. Assim, nesse processo de constituição do Ocidente muitas vozes foram caladas, culturas destruídas e/ou ressignificadas pelas instituições que exerciam o poder. Este foi o caso da religiosidade denominada pelo Cristianismo de “pagã”, e o preço pela não conversão era a morte, já no Império Carolíngio.

Muitas das tradições chamadas de pagãs foram ressignificadas pelo catolicismo, que se apropriava delas quando não conseguia erradicá-las. Festas e rituais sobre a colheita ou o solstício se transformaram em festividades como o São João. A escritora estadunidense Marion Zimmer Bradley, inspirada na história do rei Arthur, mostrou bem essa relação em sua quadrilogia As brumas de Avalon. Narrada na perspectiva das mulheres pagãs, ela mostra as relações de poder entre os dois costumes e como o rei foi afetado por estes. Em um território de maioria marcadamente pagã, Arthur fica dividido entre os costumes de sua própria cultura e a ascensão do cristianismo. Enquanto a Igreja ganha força e legitimidade, a conexão entre a mística ilha de Avalon e o mundo terreno vai desaparecendo. Mas a escritora também nos faz perceber que muitas tradições, embora ressignificadas, sobrevivem. Essa é a descoberta de Morgana que, no final da história, desiludida e magoada com o seu irmão, percebe, em um momento de epifania em que olhava para uma estátua da Virgem Maria, que a sua deusa pagã continuaria a viver através dela.

Algumas lendas, no entanto, permaneceram intactas. Melusina é uma delas. Mulher de Avalon, Melusina foi banida de sua ilha e vagou pelos ermos. Certa vez, encontrou um homem que por ali passava e decidiu se mostrar. O rapaz, encantado com tamanha beleza, a pediu em casamento. Ela concordou, mas com uma condição: ele jamais poderiavê-la nos dias de sábado. Casaram e construíram a dinastia dos Lusignan. Anos depois, movido pela curiosidade, o marido dela abriu a porta do seu quarto no sábado e a viu transfigurada em uma serpente com asas. Melusina gritou desesperada e saiu voando por uma das janelas. Os Lusignan, de fato, foram uma dinastia poderosa de reis e rainhas de toda a Europa, e como mito fundador tinham a Melusina. Mas as canções de gesta sobre o império carolíngio, como já vimos, apregoam a cristandade. Em A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás, de Leandro Gomes de Barros, Oliveiros tem duas missões muito claras: derrotar o seu inimigo, ao mesmo tempo em que o convence a ser um homem cristão.

Oliveiros respondeu:
 — Ferrabrás, fique sabendo
 Que Deus tudo está vendendo,
 Pois o mundo todo é seu!

² BARROS, Leandro Gomes de. A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, [s.d.].

Um guerreiro como eu
Com Deus, não me falta nada.
Me basta os prodígios seus —
Não quero mais do que Deus,
Uma lança e uma espada!

Disse Oliveira consigo:
— Meu Deus! Se Vós concedêsses!
Que este turco conhecesse
Que é feliz viver contigo,
O ladraria do perigo
De sua alma perder!
O céu havia de colher
Uma alma quase perdida
Que, depois de arrependida,
Podia se converter!

Nobre e grande cavalheiro!
Disse o turco, arrependido.
Agora estou convencido
Que teu Deus é verdadeiro,
Grande, bom e justiciero,
Ente de grandes mister —
Faz tudo quanto Ele quer,
Nele não há quem O pise!
Te peço que me batize —
Depois faça o que quiser.³

Quando se encontram, os cavaleiros se cumprimentam e discorrem sobre a nobreza de cada um, para então duelarem. O duelo é marcado, além da religiosidade, pelo ideal de honra entre os combatentes: cada um espera derrotar o outro, mas de forma justa. E isso não permite ferir um inimigo desarmado ou em desvantagem, por exemplo. Esse comportamento já pode ser visto nas canções de gesta, mas atinge o seu auge no romance cortês medieval, cujo exemplo mais estudado é o de Chrétien de Troyes. Essa concepção da Idade Média é a que mais foi apropriada pela literatura contemporânea. No entanto, a documentação histórica não confirma esses aspectos da manifestação literária medieval. Em fins da Idade Média e ainda depois, no renascimento, autores como Rabelais e Cervantes irão parodiar esta idealização da cavalaria em seus livros, zombando delas. Em Gargântua e Pantagruel, Pantagruel e seus nobres amigos enfrentam uma longa jornada, vencendo inúmeros inimigos das formas mais engraçadas, para concluir seus objetivos: descobrir em um oráculo se o amigo dele seria traído caso se casasse com uma mulher. Em Dom Quixote, encontramos um personagem nostálgico de uma Idade Média e cavalaria fantasiosas, em contraste com uma realidade que já não é mais a mesma, e um escudeiro realista que tenta acordá-lo para isso.

Considerações Finais

A partir da produção de folhetos sobre Carlos Magno e os carolíngios é possível perceber uma série de interdiscursividades. Escolhemos por mostrar como a figura do imperador foi ressignificada através do tempo, a relação oralidade/escritocentrismo na Idade Média e no nordeste brasileiro, e alguns temas recorrentes na produção dessas histórias, como o cristianismo e a cavalaria. Nossas reflexões, ainda iniciais, não tem a intenção de apresentar respostas nem soluções prontas, mas de problematizar uma série de assuntos que julgamos importantes, seja nos estudos literários, seja na própria historiografia construídos através do tempo. Não concordamos que não tenha havido alguma influência ibérica, visto que histórias como as da Idade Média estão muito presente nos folhetos, mas acreditamos que uma expressão não se “traslada” simplesmente de um recanto a outro do planeta. É certo que Carlos Magno e histórias sobre a Idade Média ainda tem muito a nos dizer sobre a nossa própria cultura, e muitas relações desse período da história ainda estão para serem descobertas.

³ BARROS, Leandro Gomes de. Ibid.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BARROS, Leandro Gomes de. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrés**. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, [s.d.].
- BARROS, Leandro Gomes de. **A prisão de Oliveiros e seus companheiros**. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, [s.d.].
- BROWN, Peter. **Antiguidade Tardia**. In: PAUL VERYNE (Org.). História da vida privada: do império romano ao ano mil, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUMÉZIL, Bruno. **Chalermagne**: Guerrier et conquérant. Paris: Édition Garnier, 2012.
- DELEUZE;GUATTARI, Gilles; Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- FAVIER, Jean. **Carlos Magno**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola , 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GEARY, Patrick J. **O mito das nações**: A invenção do nacionalismo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.
- GRANGEIRO, Claudia Rejanne Pinheiro. Considerações iniciais para uma nova teorização sobre o cordel. In: ANDRÉ QUEIROZ. Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste. Vol 2. Fortaleza: SESC-CE, 2012.
- História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França**. Lisboa: Typ. De Mathias Joze Marques da Silva, 1864. Disponível em:
<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/biblioteca/0045/index.htm>. Acesso em: 25/06/2015.
- HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**: Europa 1789-1848. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **Raízes medievais da Europa**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2007.
- LEMAIRE, Ria. **Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio**. In: SIMONE MENDES (Org.). Cordel nas Gerais: oralidade mídia e produção de sentido. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MÚSICA E PSICANÁLISE: (DES)COMPASSOS DO DESEJO¹

Márcia Kristiane Lima dos Santos Carlos² - UFPB
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues³ – UFPB (Orientador)

Introdução

A música é um elemento que se faz presente em vários momentos de nossas vidas. Ela tem o poder de marcar determinados acontecimentos, como formaturas, término ou início de namoros, assim como pode marcar toda uma década.

A música popular brasileira (MPB), como todo gênero culturalmente determinado, vem passando por transformações ao longo do tempo. Essas transformações, também são produzidas pela sociedade, gerando novas formas de subjetivações, que se denunciam na música.

Segundo Rodrigo Faour (2011), no seu livro *História sexual da MPB*, nas primeiras décadas, o nosso cantor trazia, nos seus versos, uma forte depreciação à mulher, com músicas machistas que colocavam em dúvida o seu caráter. Ela era vista como traiçoeira, perigosa, muitas vezes comparada ao próprio diabo. O machismo da época, fazia com que as mulheres fossem o saco de pancadas dos nossos compositores. Noel Rosa, já dizia em uma de suas canções “mulher indigesta (...) merece um tijolo na testa”.⁴

A pancada em mulher era vista das mais variadas formas na nossa música. As mais inacreditáveis são aquelas em que a pancada é vista não como um castigo, mas um “calmante” para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de status.⁵

Mesmo com tanta pancadaria, vale ressaltar que a sensualidade e o erotismo⁶ também são elementos que sempre estiveram presentes na música popular brasileira, só que, apareciam de forma camouflada, pois o contexto da época e a censura não permitiam.

A palavra “sexo”, por muito tempo foi considerada tabu. Porém, apesar do receio de se falar sobre sexo, no carnaval tudo era “liberado”, inclusive marchinhas com letras bem picantes.

Na década de 60, a sensualidade, ainda, era um tema raro na MPB, mas com o aparecimento de novos gêneros musicais, como o forró, o axé e o funk, foi que podemos observar o crescimento, gradativo, do erotismo, da sensualidade e também da pornografia⁷ em nossas músicas, dando vez ao surgimento de ritmos quentes, com letras maliciosas e cheias de “sacanagem”, capazes de atiçar o imaginário coletivo das pessoas.

Analisaremos algumas letras de *funk*, objetivando assim, identificar os excessos no “discurso perverso”, bem como a degradação do outro, na canção brasileira massificada. A psicanalista Edilene de Queiroz nos afirma que, “A expressão “discurso perverso” conota uma qualidade do discurso e não do sujeito que produz o discurso.”⁸

Mal-estar na cultura:⁹ o excesso do pós-moderno

¹ Artigo submetido ao eixo temático *Literatura e gênero*, do III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA PARAÍBA – II JORNADA GÊNERO E LITERATURA – GÊNERO RESISTÊNCIA E PERFORMANCE.

² Graduanda do curso de Letras – Português, pesquisadora do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica) e integrante do grupo de pesquisa LIGEPSI (Literatura, Gênero e Psicanálise) Contato pelo e-mail: mkscarlos@hotmail.com

³ Prof. Doutor, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV, Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Coordenador dos Cursos de Letras e coordenador da LIGEPSI. Contato pelo e-mail: hermanorg@gmail.com

⁴ *Mulher indigesta* (Noel Rosa), samba, mar/1932, grav. de Noel Rosa. Columbia.

⁵ FAOUR, 2011, p.105.

⁶ Nuno César Abreu nos diz que, “o termo erotismo surgiu no século XX a partir do adjetivo erótico, derivado de Eros, deus do amor, do desejo (sexual) em sentido amplo. O impulso erótico, segundo Freud, expressaria “o desejo do homem de união com objetos do mundo”. Amor enfermo, paixão sensual insistente, busca excessiva da sensualidade [e] lascívia são algumas definições encontradas.” (ABREU, 1996, p. 15)

⁷ “a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exibe o que deveria estar oculto. Espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto.” (ABREU, 1996, p.19)

⁸ QUEIROZ, 2004, p.16.

⁹ “Livro de Sigmund Freud, publicado em 1930, no qual aborda a questão da condição humana” que está fadada “à infelicidade”. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.490)

Roque Laraia (2001), no livro *Cultura: Um conceito antropológico* nos revela que as identidades culturais nos acompanham desde que nascemos, pois não existe indivíduo sem cultura, ou seja, a cultura é algo que está inerente ao ser humano. A cultura é quem determina e/ou estimula as pessoas a desenvolverem suas potencialidades, o que a torna geradora de personalidades. Dessa forma, os indivíduos são o resultado do meio cultural no qual estão inseridos, pois a cultura influencia o agir, o pensar, o vestir, o comer e, principalmente, o falar, pois é na fala onde se evidenciam as diferenças lingüísticas. O homem enxerga o mundo através da cultura. Porém, esse ato pode acarretar algumas consequências.

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Tal tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais.¹⁰

Tais conflitos sociais acontecem devido ao homem achar que as normas e valores culturais, do meio no qual está inserido, serem melhores que os padrões de povos diferentes.

As relações sócio-culturais vêm passando por grandes mudanças. Estamos vivenciando uma cultura pós-moderna, onde a predominância do “excesso” fica evidenciada nas mais diversas formas de subjetivação. Segundo o sociólogo Alain Touraine (2006), esse processo de subjetivação é “a construção, por parte do indivíduo ou do grupo, de si mesmo como sujeito.”¹¹

O artigo de Paulo Bavaresco, intitulado como, *Democracia como direito fundamental*, cresce cada vez mais “o número de indivíduos que procuram ser identificados por seus gostos culturais e por seus estilos próprios de vida.”¹² Essa necessidade de reforçar o individualismo se dá pela constante mudança que vem ocorrendo no âmbito sociocultural.

O indivíduo fragmentou-se rapidamente em múltiplas realidades. Um de seus fragmentos nos revelou um eu fragilizado, mutante submisso a todas as publicidades, a todas as propagandas e às imagens da cultura de massa. O indivíduo não passa então de uma tela sobre qual se projetam desejos, necessidades,¹³ mundos imaginários fabricados pelas novas indústrias de comunicação.

Como as mudanças sociais não param, as pessoas sentem-se numa constante obrigação, embora incerta, de encontrar o seu eu, o seu espaço, e serem de alguma forma, aceitas nesse espaço, resultando numa busca incansável por mudança de identidade. Para o sociólogo Zygmunt Bauman (2008), no seu célebre livro *Vida para consumo*, “mudar de identidade, descartar o passado e procurar novos começos, lutando para renascer – tudo isso é estimulado por essa cultura como um dever disfarçado de privilégio.”¹⁴

Vivemos numa cultura consumista, em que é nítido o anseio das pessoas em exibirem-se, em tornarem-se visíveis perante uma sociedade em que tudo é efêmero. Assim dizia, Zygmunt Bauman (2008):

A cultura consumista é marcada por uma pressão constante para que sejamos *alguém mais*. Os mercados de consumo se concentram na desvalorização imediata de suas antigas ofertas, a fim de limpar a área da demanda pública para que novas ofertas a preencham. Engendram a insatisfação com a identidade adquirida e o conjunto de necessidades pelo qual se define essa identidade.¹⁵

Um nítido exemplo de mercado de consumo são as redes sociais. A internet é um espaço em que é perceptível a transformação das pessoas em mercadoria, pois lá os indivíduos exibem seus corpos, expõem suas intimidades de modo geral. Tudo isso, para não serem excluídos socialmente. O que antes era do privado, agora passa a ser de domínio público. “Os usuários ficam felizes por revelarem detalhes íntimos de suas vidas pessoais, fornecerem informações precisas e compartilharem fotografias.”¹⁶. Tudo isso acontece, porque os indivíduos têm uma imensa

¹⁰ LARAIA, 2001, p. 75.

¹¹ TOURAINE, 2006, p. 166.

¹² BAVARESCO, p.174.

¹³ TAURAIN, 2006, p. 119.

¹⁴ BAUMAN 2008, p. 128.

¹⁵ BAUMAN, 2008, p. 128.

¹⁶ BAUMAN, 2008, p. 08.

necessidade de tornarem-se visíveis e de serem aceitos no espaço social, pois se não o fazem, de certa forma, não existem.

Sigmund Freud (2011), no seu livro *Mal-estar na civilização* afirma que os homens procuram a felicidade e esforçam-se para alcançá-la e, de certa forma, permanecerem felizes. Porém, esta busca está dividida em dois lados, que Freud denomina de metas. “(...) Uma meta positiva e uma negativa; quer a ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres. No sentido mais estrito da palavra, “felicidade” se refere apenas à segunda.”¹⁷

Ou seja, a felicidade da qual se refere Freud (2011), “é simplesmente o programa do princípio do prazer que estabelece a finalidade da vida.”¹⁸ O qual busca um prazer no intuito de evitar um sofrimento.

Aquilo a que chamamos “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio do prazer tem prosseguimento, isto resulta apenas em um morno bem-estar; somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado. Logo, nossas possibilidades de felicidade são restrinidas por nossa constituição.¹⁹

Evidenciamos então, que o ser humano vive à procura da felicidade, e ele a encontra através de prazeres e realizações momentâneas, como sexo, drogas e aquisição de bens materiais. Sendo assim, Freud acredita que a felicidade se fundamenta no narcisismo, ou seja, o homem necessita nutrir por si mesmo, um amor excessivo, uma auto-admiração. Assim, a libido é direcionada ao próprio ego, fazendo com que o indivíduo vivencie crises referenciais e existenciais, causando assim um “mal-estar na civilização” (FREUD, 2011). Esse “mal-estar” é algo necessário, pois ele é caracterizado por rupturas, por uma igualdade fragmentada e pelos interditos culturais que frustram o sujeito social, deixando claro que a vida civilizada não é a felicidade pelo prazer, mas afastar o desprazer. Portanto, a felicidade não existe, porque é efêmera, ou seja, ela é momentânea, apesar de todos os sacrifícios feitos para alcançar a tão almejada felicidade. Dessa forma, “se a cultura impõe tais sacrifícios não apenas à sexualidade, mas também ao pendor agressivo do homem, compreendemos melhor por que para ele é difícil ser feliz nela.”²⁰ Segundo Freud (2011), experimentar a infelicidade é menos complicado.

Canção: o gozo²¹ da linguagem perversa

Flávio Ferraz (2010), no livro *Perversão*, afirma o seguinte: “O termo perversão, que tem origem no Latim *perversione*, designa o ato ou efeito de perverter-se, isto é, tronar-se perverso ou mau, corromper, depravar, desmoralizar.”²²

A historiadora e psicanalítica Elizabeth Roudinesco (2008), afirma que “a perversão é a parte obscura de nós mesmos.”²³ Ou seja, todos nós temos uma dimensão perversa, diferenciando apenas que, alguns indivíduos têm esse lado mais aflorado, outros nem tanto. O sujeito perverso, ao contrário do neurótico, não irá recalcar, por um longo tempo de sua vida, pois o perverso precisa encenar, atuar suas fantasias.

Assim, vivenciamos um pós-modernismo, onde percebemos um elemento “perverso” na cultura, que ultrapassa os modelos de comportamento social aceito entre a cultura e as relações sociais, demonstrando, de forma clara, a existência de uma forte inclinação para agressão, que pode ser percebida em nós e também nos outros. Esse mal-estar social e/ou cultural que estamos vivendo, promove as nossas significações, atestando em nós um desejo de destruição do outro, de transformar o outro em objeto, em mercadoria e até mesmo animalizá-lo. A música da atualidade, em especial o *funk*, reflete muito bem essa nova cultura, pois é visível, nas suas letras, uma linguagem perversa. Freud já dizia que a transgressão é algo que está presente na cultura. Dessa forma, percebemos que a violência, a agressividade e o ódio estão ganhando um lugar de destaque no cenário da música popular brasileira, com representações discursivas de um mal-estar

¹⁷ FREUD, 2011, p.19.

¹⁸ FREUD, 2011, p. 20.

¹⁹ FREUD, 2011, p. 20.

²⁰ FREUD, 2011, p.61.

²¹ “Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a idéia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais.” (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 299)

²² FERRAZ, 2010, p. 24.

²³ ROUDINESCO, Elizabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história de perversos*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

contemporâneo causado por desejos narcísicos, capazes de negligenciar a lei a favor de um gozo perverso.

No gênero musical *funk*, sobretudo nas músicas *Cachorra chapa quente*,²⁴ *Na arte do sexo*,²⁵ e *Bota um chip na minha*.²⁶ Estas músicas estão no âmbito da perversão sexual, onde percebemos um “excesso” no discurso musical, trazendo os signos sociais de uma cultura massificada e marcada pelo “discurso perverso”, de modo a fragilizar e até mesmo, esfacelar as relações humanas.

Através das análises das músicas citadas acima, intencionamos compreender as insígnias da perversão, no que se refere à expressão lingüística da mesma, apontando como a psicanálise as concebem a partir do funcionamento psíquico e das exigências culturais. Pretendemos deixar bem claro que nosso julgamento quanto à música não será para dizer se ela é de qualidade ou não. O que nos interessa é a forma como esse texto reafirma valores de uma sociedade massificada onde o gozo perverso reina, absolutamente. Observemos a estrofe da música *Cachorra chapa quente*: “*Sou cachorra chapa quente/ Adoro quando me taram/ E fico louca de tesão/ Pedindo tapinha na cara.*” Nessa estrofe percebemos um esfacelamento do ser, em que este, assemelha-se a um animal (cachorra), fato bastante comum nesse gênero musical, a animalização do ser. Notamos também, o desejo que o sujeito tem de apanhar (*pedindo tapinha na cara*), o que evidencia um indivíduo masoquista, revelando-nos uma perversão sexual, um gozo perverso. “O perverso atua na própria fala.”²⁷

Agora, observemos a letra da música *Na arte do sexo*:

Na arte do sexo/ pode crer que eu esculacho/ Faço tudo que ele gosta/ e ainda dou meu cu de cabeça para baixo.../ Quero ver tu aguentar/ 12 horas fazendo sexo/ Tu fudendo sem parar/ A piranha chega no baile com marra de a pegadinha/ Buceta por buceta/ que nem meu marido fode a minha.

Na música citada, observamos um discurso pornográfico²⁸, com um linguajar chulo, em que o sujeito transgride a lei ao explicitar acontecimentos que antes eram do privado, ressaltando um aniquilamento do ser, um corpo de fácil acessibilidade. Tudo isso, deve-se pelo fato de vivermos numa sociedade pós-moderna, vislumbrada pelo hedonismo, ou seja, essa busca sem limites pelo que provoca prazer.

Edilene Queiroz (2004), assim relata as instâncias do público e do privado:

A demarcação do espaço público e do privado, claramente delineada nas sociedades disciplinares, foi, aos poucos, abolida. A ausência do limite propicia a proliferação de atos obscenos. (...) esses atos chocam pela crueza que a prevalência da imagem provoca.²⁹

Para concluirmos nossas análises, veremos agora a música *Bota um chip na minha*:

*Depois da mulher filé, a mulher goiaba,
Mulher pêra, mulher maçã,
Mulher cereja, mulher jaca...
Eu fiz uma música em homenagem
A mulher pentelho*

*A mulher pentelho, aquela que vive te ligando
Querendo saber onde você estava, aonde você vai.
Ela liga pra carai, chata pra carai
E vive perturbando o dia inteiro, eu já falei...*

Pára de ligar

²⁴ *Cachorra chapa quente*, Tati Quebra Barraco. Disponível em: <http://musica.com.br/artistas/tati-quebra-barraco/m/cachorra-chapa-quente/letra.html>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

²⁵ *Na arte do sexo*, Gaiola das popozudas. Disponível em: <http://musica.com.br/artistas/gaiola-das-popozudas/m/na-arte-do-sexo/letra.html>. Acesso em: 28 de maio de 2015.

²⁶ *Bota um chip na minha*, Mc Catra. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/mr-catra/bota-um-chip-na-minha.html>. Acesso em 29 de maio de 2015.

²⁷ QUEIROZ, 2004, p. 22.

²⁸ Dominique Maingueneau (2010), em *O discurso pornográfico*, afirma, etimologicamente falando, que o termo “pornógrafo” remete à prostituição, visto que “porné”, no grego antigo, remete à prostituta. Para o autor, o discurso pornográfico se organiza no eixo do desejo. Os sujeitos participantes do ato sexual buscam atingir a satisfação plena através do prazer, do gozo, de modo a provocar nos leitores excitação, com tais relatos. Segundo Meingueneau, na pornografia, o leitor ocupa a posição de *voyeur*, excitando-se ao assistir (ver mentalmente) o ato.

²⁹ QUEIROZ, 2004, p. 21.

*Isso me irrita
Quer me rastrear?
Bota um chip na minha pica.*

(...) *Ainda vem com papo torto que eu como suas amigas (...)*
Quer me rastrear?

Na música em questão, percebemos, mais uma vez, um discurso voltado para a pornografia, pois algumas palavras (*pica, comer*) denotam para isso. Logo na primeira estrofe é nítida a transformação do outro em objetos de consumo, ou seja, em mercadorias mesmo, como é o caso das mulheres frutas, que precisam estar sempre em evidência para não serem esquecidas. Zygmunt Bauman (2008), já fazia referência a essa cultura consumista, no seu livro *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*, em que ele diz o seguinte:

Na era da informação, a invisibilidade é equivalente à morte. (...) Além de sonhar com a fama, outro sonho, o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta, sem face e insípida das mercadorias, de se tornar uma mercadoria notável, notada e cobiçada, uma mercadoria comentada, que se destaca da massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e contos de fada.³⁰

Na terceira estrofe, percebemos a perversão sexual, exatamente, quando o sujeito, irritado com a perseguição do outro, diz “*Quer me rastrear/ Bota um chip na minha pica*”. Já na quarta estrofe, mais uma vez, percebemos a transformação do outro em mercadoria, no momento em que o sujeito diz “**como suas amigas**”, este discurso é um “discurso perverso”, pois sabemos que o verbo *comer* é o ato de alimentar-se, sendo assim, se levarmos ao pé da letra, poderemos pensar que o outro será devorado.

Dessa forma, notamos que as músicas analisadas estão direcionadas para o âmbito da perversão sexual, até porque, o gênero analisado traz um discurso voltado à manipulação sexual.

Vale ressaltar, que apesar de ter surgido nos morros cariocas e de ser um gênero de classe socioeconômica baixa, o *funk* tem ganhado dimensões surpreendentes, sendo apreciado, até mesmo, por pessoas de classes com alto poder aquisitivo.

Considerações finais

A música popular brasileira, como todo gênero culturalmente determinado, também sofre modificações com o decorrer do tempo. Assim, a objetivação desse estudo baseou-se em tentar compreender essas modificações, bem como os códigos de mal-estar cultural presentes em nosso contexto social.

Dessa forma, priorizou-se entender através do *funk*, um gênero musical bastante popular, entre os brasileiros, especialmente os cariocas, como as representações discursivas desse gênero tem causado um “desconforto”, devido ao “excesso” que é percebido nas suas letras, o que, aparentemente, é algo comum/ normal para os indivíduos que curtem esse ritmo musical.

Vivemos numa sociedade pós-moderna, regida pelo “excesso”. A “arte” no *funk*, está voltada para esse “excesso”, com músicas que nos mostram, em seus versos, uma sexualidade crua, chegando a um ponto tão extremo, que já não causa nenhum estranhamento, ou seja, é um gênero muito árido, muito direto e com uma carga ideológica muito forte, evidenciando o desejo pelo gozo perverso.

Referências

ABREU, Nuno César. **O olhar pornô**: A representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

³⁰ BAUMAN, 2008, p. 22-23.

BAVARESCO, Paulo Ricardo. **Democracia como direito fundamental**. In: Anais do Seminário Nacional de Dimensões Materiais e Edificais dos Direitos Fundamentais. Disponível, em: <http://editora.unoesc.edu.br/index.php/seminarionacionaldedimensoes/article/view/948/534/> Acesso, em 24 de maio de 2015.

CARLOS, Márcia Kristiane Lima dos Santos. **Mal-estar na música popular brasileira: Intersecções entre psicanálise, semiótica e cultura**. In: Anais [do] II CONALI - Congresso Nacional de Literatura. João Pessoa, 2014.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira. 4^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FERRAZ, Flávio Carvalho. **Perversão**. 5^a ed. revista e ampliada. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2010.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução: Paulo César de Souza. 1^a ed. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: Um conceito antropológico. 14^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

QUEIROZ, Edilene Freire de. **A clínica da perversão**. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

ROUDINESCO, Elizabeth. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história de perversos. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TOURAINE, Alain. **Um Novo Paradigma**: para compreender o mundo de hoje. Petrópolis: Vozes, 2006.

HILDEGARD VON BINGEN E AS CIÊNCIAS NATURAIS E MÉDICAS NO SÉCULO XII

Maria da Conceição Cabral¹
(UFRPE)
Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne²
(Orientadora/UFPB)

O presente artigo pretende apresentar um pouco do que foi a contribuição da abadessa beneditina Hildegard Von Bingen para a história das Ciências Naturais e Médicas no medievo do século XII. Hildegard Von Bingen nasceu em 1098, no município de Bermersheim, Alemanha. Descende de uma família aristocrática do estado da Renânia-Palatinado. Como de costume entre as famílias nobres da época, seus pais, Hildebert e Mathilde, entregaram à jovem Hildegard, então com oito anos de idade, aos cuidados de uma abadessa de nome Jutta Sponheim, líder do monastério beneditino de Disibodenberg, localizado no vale do Nahe, Alemanha. Jutta Sponheim seria a partir daquele momento responsável pela educação da menina. (ÉPINEY – BURGARD; BRUNN, 2007, p. 39-40). No convento foi educada através da leitura e cântico dos salmos. Posteriormente, aos 15 anos de idade, por vontade própria, toma a decisão de adquirir o hábito, tornando-se religiosa. Com a morte de Jutta, Hildegard é eleita abadessa do mosteiro beneditino de Disibodenberg. (TAVARES, 2010, p. 32-33).

Tinha uma saúde frágil e desde criança foi acometida por fortes dores que muitas vezes a impossibilitavam de ficar de pé. Visionária desde sua infância, só revela suas visões após os 40 anos de idade. Seus testemunhos místicos eram retratados da forma como os via e escutava. No silêncio da alma, Hildegard dá lugar ao absoluto, o que se escuta é apenas a voz de Deus, as palavras escutadas são transmitidas de forma fiel, como são ouvidas pela abadessa, que exerce o papel de profetisa. Revelar suas visões místicas, segundo a abadessa, foi um pedido divino. (PERNOUD, 1996, p. 13-14). Depois de revelar suas visões, recebe à autorização do papa Eugênio III para continuar com os seus escritos (WUENSCH, 2013, p.4). É justamente essa característica de prolífica escritora que a tornaria profetisa da igreja (HOORNAER, 2012, p.43). A leitura e a escrita foi para Hildegard uma forma de suportar as dores constantes que a saúde frágil a obrigava a suportar. (PERNOUD, 1996, p.19). A respeito da educação nos monastérios da Idade Média, Wuensch ressalta: "Em geral, as comunidades religiosas da época eram espaços de educação e convivência onde se cultivava um modo de vida favorável à produção intelectual das mulheres". (WUENSCH, 2013, p.4).

Segundo Hildegard o "Espírito Santo" a havia indicado um local próximo a Disibod, perto do pequeno porto de Bingen, para se estabelecer com suas religiosas e funda ali um novo convento. Foi neste local que a monja beneditina ganha fama e popularidade, não apenas junto à comunidade local, mas também de pessoas vindas de outras regiões. (PERNOUD, 1996, P. 24-25). De acordo com Troch é nesta época que Hildegard tem a sua maior florescência intelectual:

Quando fundou o seu próprio mosteiro, muitos adentram ao conselho: Hildegard começa a desempenhar um papel importante na política e na igreja. Ela, então, escreve extensivamente em várias áreas: música (lembremo-nos de que ela foi uma compositora muito famosa!), textos sobre botânica, belos desenhos, tratados teológicos, visões, textos cosmológicos, interpretações da Bíblia. Ela se destacou por conta de sua erudição. Não por acaso, ela é a mística mais conhecida do século XII.¹

Mulher de grande capacidade criativa e intelectual, Hildegard Von Bingen não escreveu apenas textos considerados teológicos, mas também tratados de medicina e ciências naturais, onde descreve uma taxonomia animal e vegetal, classificando desde peixes a pássaros e diversas espécies botânicas. A respeito de suas obras *Physica* e *Causa et Curae*, Pinheiro comenta:

¹ Bacharel em Ciências Biológicas pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Email: cecibio2009@hotmail.com

² Professora Adjunta I do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE-Université Blaise Pascal). Coordenadora de projetos de pesquisa voltados para estudos de Literatura Medieval, Literatura Francesa, Gênero, Literatura Brasileira, Literatura Popular, Tradução literária. Email: eleonoracalado@gmail.com

¹ TROCH, L. Mística Feminina na Idade Média: Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. **Graphos: Revista de Pós-Graduação em Letras** – UFPB, João Pessoa, v.15, n.1, 2013. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16324/9352>. Acesso em: 31 jul. 2014.

A Physica era uma classificação de diversos elementos naturais do mundo, tais como plantas, animais, pássaros e peixes. Incluindo pedras preciosas e metais. No outro tratado, conhecido como Causa et Curae, ela trata de assuntos fisiológicos, misturando de forma fascinante a ciência tal como se conhecia até aquela época, à aplicações simbólicas e um sentido comum baseados na observação dos fatos.²

Muitas dessas informações eram colhidas das viagens que fazia de barco, onde observava o ambiente natural a sua volta (água, rios, animais, vegetais, minerais). Parece que nada passava despercebido pela aguçada curiosidade de Hildegard, plantas, animais, pedras e tudo ao seu redor lhe despertava curiosidade e desejo de investigar os mistérios da natureza. (ÉPINEY – BURGARD; BRUNN, 2007, p. 33).

Porém, o objetivo da monja beneditina não estava em apenas descrever a natureza que a cercava em suas viagens, mas também de estabelecer a relação dos seres humanos com este rico ecossistema. (PERNOUD, 1996, p.84). Possuía um sentimento especial pela natureza, Parentelli a define como:

Es la primera ecofeminista por su amor a la naturaleza desde su más tierna infancia cuando su objeto mas preciado es una piedra cubierta de verde musgo que recoge en el bosque y, aparte de sus hermanitas, sus compañeros preferidos son sus conejos. Hildegard ama tanto a los árboles que los abraza como no le está permitido hacer con las personas, en especial el arce plantado para ella como consuelo a su tristeza cuando, antes de los siete años de edad, es donada a una ermitañía.³

Porém, seu “ecofeminismo” não se restringe apenas a seus sentimentos pela natureza, Hildegard usou seus conhecimentos botânicos tanto para curar as religiosas de seu mosteiro quanto para ajudar a todas as pessoas que lhe recorriam pedindo auxílio para cura das suas enfermidades, num contexto histórico do século XII, onde os serviços de saúde eram praticamente inexistentes. (PARENTELLI, 2007, p.1).

A ela eram atribuídas desde curas espirituais (exorcismos), até cura de moléstias físicas. Alguns milagres lhes foram atribuídos, como a cura de febres crônicas, tumores, cegueira, hemorragias, fraquezas, dentre outras enfermidades. (PERNOUD, 1996, p. 47). A expulsão de demônios era realizada através de um ritual religioso e psicoterapêutico (ÉPINEY – BURGARD; BRUNN, 2007, P. 41).

Hildegard de Bingen foi pioneira nos escritos sobre Medicina e Ciências Naturais na Alemanha medieval do século XII:

Não se conheceu mais do que dois trabalhos sobre medicina desenvolvidos no ocidente no século XII: são ambos obras de Hildegarda. Ela compôs uma verdadeira encyclopédia de conhecimentos da época, na Alemanha, em matéria de Ciências naturais e de medicina.⁴

Em relação à Medicina na Idade Média existia a medicina popular (tradicional) e à medicina dos mosteiros, que eram os locais que detinham a maior infraestrutura médica da época, com hospitais, enfermaria, banhos, horta de plantas medicinais e bibliotecas onde se preservavam os textos médicos da antiguidade.⁵

² PINHEIRO, M. E. Hildegarda de Bingen: "Luz Iluminada pela Inspiração Divina". **Graphos**: Revista de Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v.15, n.1, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16319/9348>. Acesso em: 29 de jul. 2014.

³ PARENTELLI, G. Hildegard Von Bingen, ecofeminista pioneira. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, Caracas, VE, v. 12, n. 29, 2007. Disponível em http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S131637012007000200018&lang=pt. Acesso em: 28 jul. 2014.

⁴ PERNOD, R. **Hildegard de Bingen**: A consciência inspiradora do século XII. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. Tradução de Eloá Jacobina.

⁵ Disponível em: <http://www.hildegardabingen.com.ar/Physica.htm>



Cuidados médicos num mosteiro medieval.⁶

A medicina de Hildegard Von Bingen tinha como base a teoria dos quatro humores.⁷ Esta teoria defende que o organismo humano é composto por quatro elementos ou humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. É a relação entre estes humores que determina o estado de saúde ou enfermidade do ser humano, logo, a doença surge quando ocorre um desequilíbrio destes elementos. (GARCÍA, 2009, p.30). Porém, Hildegard não deixava de ter uma visão teológica da doença, defendendo que muitas delas tinham fundamento no pecado original:

Hildegarda defende que boa parte das doenças dos homens é consequência do pecado original, da perda da harmonia e da integração entre Criador e criatura, recusando-se a ver a doença como um assunto exclusivamente de ordem física, fazendo constantes conexões entre os males que afligiam a alma e aqueles de que padecia o corpo.⁸

O ser humano e seu bem estar físico e emocional estão em primeiro lugar na medicina Hildegardiana. Descrevia o poder curativo levando em conta o estado de saúde física e emocional do ser humano. Para Hildegard o corpo e a mente não eram tratados separadamente, para ela tudo estava em conexão. Associou inclusive distúrbios do metabolismo humano com a depressão. Aconselhamentos sobre uma boa nutrição como método de auxílio terapêutico também aparecem nos textos médicos da abadessa beneditina. (PERNOUD, 1996, p.88-89).

As plantas medicinais nos escritos médicos de Hildegard são descritas como para uso terapêutico de doenças físicas e emocionais. A forma de preparo dos fitoterápicos era geralmente através de decocção em vinho e a forma de uso variava entre cataplasmas, compressas quentes, etc. Outro tipo de medicamento natural era feito através da maceração de sementes ou plantas (partes vegetais) para obtenção de uma “bolacha”. (PERNOUD, 1996, p.88-89). As plantas medicinais também eram indicadas para o alívio das dores do parto (funcho e ásaro), esterilidade masculina (barba-de-júpiter), menstruação (camomila), surdez (marroio). Para visão recomendava dente-de-leão, folhas verdes de feto e a seiva das folhas da macieira. (PERNOUD, 1996, p.90-91). As hortas medicinais eram comuns nos mosteiros da Idade Média, era de lá e da medicina popular que Hildegard retirava muita de suas receitas fitoterápicas. (GARCÍA, 2009, p. 31).

⁶Disponível em: <http://curiosidadesamedicina.blogspot.com.br/2012/08/cinco-curiosidades-sobre-medicina.html>.

⁷ Na Idade Média a medicina era baseada na teoria dos quatro humores do médico e filósofo grego Hipócrates (460-377 a. C.). Os humores (do latim *humore*, líquido, fluído), seriam fluidos orgânicos que afetariam as funções corporais (sangue, fleuma, bile amarela, bile negra). Dois séculos depois o médico e filósofo romano Cláudio Galeno desenvolveu a teoria do humorismo e atribuiu os problemas de temperamento ao desequilíbrio desses quatro humores. Por exemplo, uma pessoa com uma personalidade melancólica, sofreria de um excesso de bile negra. Segundo essa doutrina o bem-estar corporal dependia do equilíbrio entre esses quatro humores.

⁸ COSTA, M. R. N. Mulheres intelectuais na idade média: Hildegarda de Bingen – entre a medicina, a filosofia e a mística. **Trans/Form/Ação:** Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista, Marília, v.35, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v35nspe/13.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2014.

O trabalho pioneiro de Hildegard Von Bingen no campo das Ciências Médicas vem ganhando espaço no mundo contemporâneo, despertando a atenção de leigos e estudiosos da área. Países como Alemanha e Suíça vem dando espaço para a medicina natural da autora: "Na Alemanha e na Suíça, surgiram vários livros; abriu-se até uma casa de saúde que utiliza os métodos preconizados por Hildegard". (PERNOUD, 1996, p.84).

A história de Hildegard Von Bingen demonstra o poder criativo, intelectual, religioso e de liderança de uma mulher em pleno medieval do século XII. A importância da monja beneditina se estende não apenas na esfera teológica, mas também na esfera social, política, feminina e das Ciências Naturais e Médicas. A importante da sua obra nos convida a repensar a respeito da "obscuridade" da Idade Média. Falar de Hildegard Von Bingen é abrir uma discussão a respeito da importante contribuição da mulher na Idade Média. É imensurável a importância de seus escritos, não só para a ciência da sua época, mas também para a ciência contemporânea.

Referências Bibliográficas

- COLLIN, C. et al (Col.). **O Livro da psicologia**. Tradução de Clara M. Hermeto e Ana Luisa Martins. São Paulo: Globo, 2012. P.18-19.
- COSTA, M. R. N. Mulheres intelectuais na idade média: Hildegarda de Bingen – entre a medicina, a filosofia e a mística. **Trans/Form/Ação**: Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista, Marília, v.35, 2012. Disponível em: [<http://www.scielo.br/pdf/trans/v35nspe/13.pdf>]. Acesso em: 2 ago. 2014.
- ÉPINEY-BURGARD, G.;BRUNN, E. Z. **Mujeres trovadoras de Dios**: una tradición silenciada de la Europa medieval. Barcelona: Paidós, 2007.
- GARCÍA, M. del V. **Revista Científica de la Sociedad Española de Enfermería Neurológica**, Barcelona, n. 30, 2009. Disponível em: [<http://sedene.sen.es/wp-content/uploads/2012/08/r30.pdf>]. Acesso em: 2 ago. 2014.
- HOORNAERT, E. A mulher em Carmina Burana, In: II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba – Sábias, guerreiras e místicas: Homenagem aos 600 anos de /Joana D'Arc, 2., 2012, João Pessoa. **Anais do II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012. p.43. Disponível em: [[https://www.dropbox.com/s/hgyuqdjbfnlo484/ANALIS%20GIEM%20\(1\).pdf](https://www.dropbox.com/s/hgyuqdjbfnlo484/ANALIS%20GIEM%20(1).pdf)]. Acesso em 28 jul. 2013.
- PARENTELLI, G. Hildegard Von Bingen, ecofeminista pioneira. **Revista Venezolana de Estudos de la Mujer**, Caracas, VE, v. 12, n. 29, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S131637012007000200018&lang=pt]. Acesso em: 28 jul. 2014.
- PERNOUD, R. **Hildegard de Bingen**: A consciência inspiradora do século XII. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. Tradução de Eloá Jacobina.
- PINHEIRO, M. E. Hildegarda de Bingen: "Luz Iluminada pela Inspiração Divina". **Graphos**: Revista de Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v.15, n.1, 2013. Disponível em: [<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16319/9348>]. Acesso em: 29 de jul. 2014.
- TAVARES, H. Primeira visão de o livro das obras divinas de Hildegard de bingen: uma proposta de tradução. In: DEPLAGNE, L. E. de F.C.(Org.). **Vozes femininas na literatura ocidental**: Corpo, espiritualidade e relações de gênero. João Pessoa: Editora universitária da UFPB, 2010, p. 32-33.
- TROCH, L. Mística Feminina na Idade Média: Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. **Graphos**: Revista de Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v.15, n.1, 2013. Disponível em [<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16324/9352>]. Acesso em: 31 jul. 2014.
- WUENSCH, A. M. O quê Christine de Pizan nos faz pensar. **Graphos**: Revista de Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v.15, n.1, 2013. Disponível em: [<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16315/9344>]. Acesso em: 10 ago. 2014.
- Hildegard de Bingen. <<http://www.hildegardabingen.com.ar/Physica.htm>>. **Physica**. Acesso em 28 jul. 2014.

Curiosidades da Medicina. **Cinco Curiosidades sobre a Medicina Medieval.** Disponível em: <<http://curiosidadedamedicina.br/2012/08/cinco-curiosidades-sobre-medicina.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

SEXUALIDADE FEMININA NA IDADE MÉDIA: UMA LEITURA DAS CORRESPONDÊNCIAS DE ABELARDO E HELOÍSA

Maria do Carmo dos Santos
(PPGL-UFPB)¹

Introdução

A Idade Média é um período compreendido durante 10 séculos (5 a 15) teve início em 476 (ano da queda do Império Romano do Ocidente) e seu término se deu em 1453 com a tomada de Constantinopla pelos turcos. O medievo é dominado pelo pensamento do catolicismo e é entendido como uma época de escuridão e sempre esteve associada a: “trevas”, pouca ou nenhuma liberdade e, principalmente, a anulação do feminino. Nossa trabalho visa analisar a Obra *Correspondência de Abelardo e Heloísa*, tentando mostrar como a personagem feminina difere do que era concebido por “ser mulher” na Idade Média e que nem todas camuflavam sua sexualidade como pensávamos. A jovem da história a ser analisada deseja e faz questão de afirmá-lo.

Assim, o trabalho está dividido da seguinte forma: inicialmente faremos a contextualização da obra, em seguida teceremos alguns questionamentos acerca da autoria das Correspondências em análise. Também faremos uma discussão sobre a sexualidade da mulher e sua relação com a religião na Idade Média. Por fim, teceremos as considerações finais.

Contextualização da obra

Realidade e ficção se misturam em *Correspondências de Abelardo e Heloísa* que é o agrupamento de cinco cartas trocadas entre os ex-amantes que possuem os mesmos nomes da obra e que foram publicadas posteriormente. Abelardo é um célebre professor francês do século XII que também é celibatário, pois na época apenas clérigos celibatários poderiam lecionar. Após conhecer a bela e jovem Heloísa, o filósofo apaixona-se perdidamente por ela, com o intuito de se aproximar, ele consegue se hospedar na casa do cônego Fulbert, tio da moça, que aceita o hóspede na condição de mestre de sua sobrinha. Professor e aluna se apaixonam e passam a trocar os estudos pelo êxtase da paixão. Fulbert descobre a relação dos dois e não aceita, eles então se casam secretamente, pois somente assim, o filósofo poderia continuar lecionando. Heloísa engravidou e é refugiada a mando do esposo a morar na Bretanha com a irmã deste, é lá que a jovem dar à luz a Astrolábio. Ao saber que Abelardo está impondo essa condição de vida a sua sobrinha, o tio decide se vingar e manda que o castrem. O teólogo decide então ir refugiar-se num convento e ordena que a esposa faça o mesmo, em conventos diferentes, obviamente.

A primeira carta é narrada por Abelardo que escreve a um amigo a “*Historia Calamitatum*”, ou História das Minhas Calamidades, nela, o filósofo conta como conheceu Heloísa e a forma como sua vida mudou a partir de então. Ao ter conhecimento dessa epístola, a agora abadessa resolve responder ao amado, faz isso com a mesma eloquência que ele, o que nos mostra a erudição dessa mulher, coisa que não era natural no século XII, pois é escasso o número de mulheres escritoras no medieval. Talvez seja essa a característica que mais chamou a atenção de Abelardo, pois como podemos observar na primeira epístola, ele se apresenta como sendo alguém narcisista, ou seja, acredita ser um gênio em suas atividades filosóficas e exalta exageradamente sua aparência física. Sendo assim, não era apenas beleza (algo que Heloísa tinha em abundância, segundo o próprio Abelardo), que iria fazer com que o professor se encantasse por uma mulher. Vejamos o excerto abaixo:

Havia então em Paris uma moça chamada Heloísa, sobrinha de um certo Fulbert. Este, que a amava com ternura, nada havia poupadado para lhe dar uma educação refinada. Ela era bastante bonita e a extensão de sua cultura tornava-a uma mulher excepcional. Os conhecimentos literários são tão raros entre as pessoas de seu sexo que ela exercia uma atração irresistível, e sua fama já corria pelo reino. Eu a via assim ornada de todos os encantos que atraem os amantes. Pensei que seria bom alvitre estabelecer com ela uma ligação. Não duvidava do êxito: eu brilhava

¹ Aluna de Mestrado em Letras-Literatura da Universidade Federal da Paraíba sob a orientação da profa. Dra. Socorro de Fátima Pacifico Barbosa.

pela reputação, juventude e beleza, e não havia mulher junto a quem meu amor tivesse a temer recusa. (ABELARDO e HELOÍSA, 2002, p. 72-73).

Percebemos, assim, que o interesse de Abelardo por Heloísa, pelo menos no início se deu não apenas por sua beleza estética, mas principalmente por ela ser dotada de um vasto conhecimento das ciências da época, dominava o latim, o grego e o hebraico, o que a diferenciava das demais. É com o intuito de fazer com que a jovem ampliasse esses conhecimentos que Fulbert, aceita que o filósofo resida em sua casa. Entretanto, os enamorados utilizam o tempo que seria dedicado aos estudos para aproveitarem de outra forma:

As lições nos propiciavam esses tête-à- tête secretos que o amor anseia. Os livros permaneciam abertos, mas o amor mais do que nossa leitura era o objeto dos nossos diálogos; trocávamos mais beijos do que proposições sábias. Minhas mãos voltavam com mais frequência a seus seios do que a nossos livros (ABELARDO e HELOÍSA, 2002, p. 76).

O casal mantém seu relacionamento em secreto por dois motivos, por Heloísa ser de uma condição social inferior a de Abelardo, o que fica claro na primeira carta “*Historia Calamitatum*” em que pela narração do filósofo, a jovem lamenta o fato de não o merecer, pois não o queria envergonhar publicamente, e principalmente por ele ser clérigo, o que o impedia de manter relações sexuais, já que todos os professores da época tinham que fazer voto de castidade. É por esse motivo que Abelardo, mesmo casando com a aluna, no intuito de reparar seu “erro” (Heloísa se encontrava grávida) decide conservar seu matrimônio em secreto. Isso dura até Fulbert descobrir, sentindo-se humilhado publicamente, o tio da jovem manda que castrem o esposo de sua sobrinha. A partir disso, Abelardo acreditando que sofreu um castigo divino, refugia-se num convento, tornando-se monge e ordena que Heloísa ingresse no mosteiro de Santa Maria de *Argenteuil*, como freira. Ela aceita, mas faz questão de afirmar o tempo todo que o fez não por amor a Deus e sim, por amar e desejar Abelardo.

A seguir exporemos uma discussão acerca da autoria das Correspondências de Abelardo e Heloísa, afinal quem as escreveu? Abelardo, Heloísa, ambos ou seria tudo criação literária?

Abelardo e Heloísa: uma questão de autoria

A obra *Abelardo e Heloísa* passou por várias reescritas e traduções, tendo sua autoria sido atribuída a autores distintos ao longo dos séculos, segundo Borrallo:

No que diz respeito às cartas de Abelardo e Heloísa, ainda na segunda metade do século XVII, Roger de Bussy-Rabutin [...] teria lido e retocado algumas das cartas de Heloísa, integrando-as nos seus contos levemente libertinos [...] em 1713, John Hughes elabora uma tradução das cartas em latim. É uma tradução não muito literal, mas terão, no panorama inglês, o mesmo efeito de Rabutin no francês: transforma a linguagem medieval em linguagem setecentista. (BORRALHO, 2002 p. 269)

Ou seja, ao analisarmos essa obra que passou por tantas reescritas e traduções, não podemos esquecer que muito de sua essência vai se perdendo ao logo do caminho, ainda de acordo com Borrallo:

“Não as podemos afastar do inconformismo feminino, de cariz marcadamente crítico, de *La religieuse*, de Diderot, escrita em 1760, mas editada somente em 1796. Uma tradução da carta de Heloisa atribuída a Bocage, impressa em 1823, na cidade do Porto, dedica-a “as senhoras da ilustre cidade regeneradora”, no anno da Liberdade Portuguesa” (BORRALHO, 2002. p. 271)

Como podemos perceber, a obra passou por muitas reedições e teve sua autoria atribuída a autores diferentes, entretanto é inegável que os autores primeiros dela foram o filósofo e Heloísa (ambos personagens de sua história real/fictícia), principalmente pelo fato de Heloísa ter se desrido de qualquer pudor ou receio de censura, já que suas cartas, assim como as de Abelardo não foram escritas com a intenção de publicar, pois se assim fosse, teriam um melhor cuidado com as palavras. Se a obra fosse escrita por algum autor medievalista, ou seja, se fosse uma obra meramente fictícia e sendo o pensamento religioso o que predominava, na época, esse autor não teria construído a personagem Heloísa como essa mulher transgressora que vemos, nesse romance epistolar, já que poderia ser uma má influência às mulheres do medievo. Evidentemente que ao passar por mãos de

terceiros, a obra foi modificada, como já afirmado anteriormente, nesse trabalho, no entanto isso não significa que a autoria dela seja propriamente de outros.

Mulher, sexualidade e religião na Idade Média

Historicamente, a mulher sempre foi vista como inferior e subjugada ao homem. Eva, primeira mulher que deveria obedecer ao seu companheiro, Adão, foi quem primeiro transgrediu essa relação, pois desobedeceu a uma ordem dada por “seu criador”, Deus e, além disso, influenciou Adão a fazer o mesmo, comendo “o fruto proibido”. A partir daí o feminino passou a ser associado a pecado e com a utilidade apenas de procriar e cuidar do lar. Silenciada durante séculos, a mulher vem conseguindo seu espaço na sociedade, mas essa conquista não se deu de forma repentina, e sim em pequenas fatias e a custa de severas críticas. Na Idade Média, as mulheres deveriam manter-se afastadas do clero para não tentar os religiosos, deviam cobrir o rosto na igreja e obter confissão apenas em presença de outras, para que eles não caíssem em tentação. Segundo Costa 2012:

As freiras e cônegas era dado o direito de cuidar de mulheres e doentes pobres, nunca de rapazes. Era proibido às abadessas dar a bênção ao sexo oposto e consagrar membros da sua própria comunidade [...] As principais atividades permitidas às religiosas e às cônegas eram tocar o sino, acender velas, cantar, recitar salmos e educar as jovens. [...] Cada vez mais, os mosteiros femininos passaram a segregar mulheres consideradas indesejáveis, perigosas socialmente ou improdutivas. (COSTA, 2012, pp.50-51)

Nas epístolas trocadas entre os ex-amantes, Heloísa e Abelardo, ela (Heloísa) se ver obrigada a ter que viver em um convento, após seu esposo ter sido castrado por Fulbert, tio dela, em uma vingança pelo fato de Abelardo esconder da sociedade francesa o enlace matrimonial com ela. A jovem difere das demais de sua época, século XII, pois diferentemente do que se pregava nesse período, de que as mulheres tinham que silenciar seus sentimentos e obedecer cegamente ao homem que tivesse sua posse, no caso de Heloísa, o tio, ela o desafiou não aceitando ficar longe de seu amor, o filósofo Pedro Abelardo. Também não aceitava submissamente ao que era imposto pela sociedade, um exemplo disso é o fato de diante da proposta de casamento feita por Abelardo que tentava reparar seu erro, (ter tido relações com ela e conceberem um filho antes do casamento) negar inicialmente, pois para ela, o casamento anulava o amor, não queria casar-se apenas por convenção, preferia viver com ele “ilegalmente”, mas tendo seu amor, do que casados e sem ele. Nas palavras de Abelardo: “Quanto a ela, preferia o título de amante ao de esposa, e o considerava mais honroso para mim: ela estaria ligada a mim apenas pela ternura, não pela força do laço nupcial” (p.91). Já em sua carta para ele, Heloísa é enfática:

Enquanto saboreávamos as delícias de um amor inquieto e (para me servir de uma palavra brutal mas expressiva) nos entregávamos à devassidão, a severidade divina nos poupou. Mas, a partir do dia em que legitimamos esses prazeres ilegítimos e cobrimos com a dignidade conjugal a vergonha de nossas fornicações, a cólera do Senhor se abateu pesadamente sobre nós. (ABELARDO e HELOÍSA, p.210).

Ou seja, a imagem da mulher cristã e obediente ao homem é, por vários momentos, desconstruída na obra em análise. Heloísa é obediente não ao masculino propriamente, e sim, ao amor. É por esse sentimento que aceita tornar-se freira, poderíamos pensar que esse consentimento fosse por submissão, mas dada a firmeza de personalidade da personagem, demonstrada durante toda a obra, fica subentendido que ela teria a coragem necessária para recusar, caso quisesse. Ela, entretanto faz questão de enfatizar que esse sacrifício foi pelo amor que sentia por Pedro Abelardo e não a Deus e também se mostra ressentida por esse fato:

Sabes, meu bem -amado ,e todos o sabem, o quanto perdi em ti; [...] sofro incomparavelmente mais pela maneira por que te perdi do que pela própria perda. [...] Tu só, que és a causa única da minha dor, me trarás a graça do consolo. Tu só que me contrastaste, poderás trazer-me alegria, ou ao menos amenizar a minha pena. Tu só a deves a mim, pois cegamente cumpri todas as tuas vontades, a ponto

de, não podendo me decidir a te opor a menor resistência, ter a coragem de me perder a mim mesma sob a tua ordem. (ABELARDO e HELOÍSA, p.174).

Como podemos perceber, Heloísa se ressentiu, mesmo após muito tempo, pelo fato de não poder mais possuí-lo sexualmente, isso fica subentendido quando afirma “sofro incomparavelmente mais pela maneira por que te perdi do que pela própria perda”. Ou seja, ela diferente do que era pregado na época de que a mulher não poderia ter esse tipo de conversa com pessoas do clero, para que não caísse em tentação, quebra esse paradigma, mesmo que Abelardo não tivesse mais o membro viril o que o impedia de realizar o ato, poderia pecar em pensamento. Ela por sua vez também o cometia, pois estava enclausurada, devendo se dedicar ao amor Ágape e não ao Eros. Vejamos mais uma citação da obra:

No dia em que, para te obedecer, tomei o hábito e aceitei mudar de coração, proveite assim que reinas como único senhor tanto sobre minha alma como sobre meu corpo. Deus o sabe, jamais procurei em ti senão a ti mesmo. Era somente tu que eu desejava, não aquilo que te pertencia ou aquilo que representas. (ABELARDO e HELOÍSA, p.175).

Como foi afirmado anteriormente, apesar de estar servindo a Deus no convento do Paracletos, Heloísa só tinha um senhor em sua vida, Abelardo. “Eu não tenho a esperar recompensa divina, pois que não foi o amor de Deus que me guiou”. (p.187). Sua submissão era ao amor e não ao homem em si. Nas suas correspondências a Abelardo ela se mostra um ser desejante, mesmo após muito tempo longe de seu amado e sabendo da castração deste, Heloísa não se contenta com o fato de não poder mais possuí-lo sexualmente:

Em vez de pedir pela penitência, sua misericórdia. Pode-se dizer que se faz penitência, seja qual for a mortificação que se impõe ao corpo, quando a alma conserva o gosto do pecado e arde de antigos desejos? (ABELARDO e HELOÍSA, p.216).

E é ainda mais explícita:

Longe de gemer as faltas que cometí, penso suspirando naquelas que não pude cometer [...] Eu ardo de todas as chamas que atiçam em mim os ardores da carne, as de uma juventude ainda muito sensível ao prazer, e a experiência das mais deliciosas volúpias. Suas mordidas me são tanto mais cruéis quanto mais fraca é a natureza que lhes é entregue [...] Louva-se minha castidade, porque se ignora a que ponto sou falsa. Exalta-se como uma virtude a continência do meu corpo, enquanto a verdadeira continência é fruto menos da carne que do espírito. (Idem. pp.218-219).

Observamos, assim, que Heloísa não se arrepende dos atos que por ela cometidos, atos esses que, na Idade Média, feria a moral cristã, sua única preocupação e queixa é não poder mais usufruir das delícias do amor carnal. Ela também ataca a religião católica “em nossos dias, por uma grande parte, a religião não é senão hipocrisia, e faz-se uma reputação da santidade a quem não perturba os preconceitos do mundo” (p.220). Isto é, a abadessa mesmo estando já, há muito tempo, enclausurada no convento, consegue enxergar e explicitar que nem todos que vivem uma vida religiosa são realmente devotos a Deus e ela era um exemplo disso.

Considerações Finais

Como podemos perceber ao analisar as *Correspondências de Abelardo e Heloísa*, fica evidente que diferentemente do que a história retratou, durante muito tempo, as mulheres na Idade Média não eram todas passivas, havia as exceções, mulheres que não só amavam, mas desejavam e faziam questão de explicitar seus desejos. Evidentemente que no que se refere a nossa personagem em análise, que não existe apenas na ficção e sim é uma personagem real, ela tinha em seu favor o fato de ser de uma família abastada e principalmente ter erudição, o que acabou contribuindo para que ela agisse de forma tão incisiva em relação as suas vontades, mais uma vez ressaltamos: Heloísa não era uma mulher submissa ao homem Abelardo, ela o era em relação ao amor. Sendo assim, acreditamos que é preciso novos trabalhos sobre a história da mulher da Idade Média, é preciso desmistificar a concepção de que elas eram apenas símbolo de pecado e que

tinham apenas a função de procriar, pois o feminino seja em que época for sempre teve sua importância na sociedade e sempre foi um ser de desejos, a sociedade machista, que infelizmente perdura até hoje, é que as pintaram de forma diferente da realidade.

Referências Bibliográficas

BORRALHO, Maria Luisa Malato. **O mito de Abelardo e Heloísa na poesia portuguesa de Setecentos**. Revista da faculdade de Letras, Línguas e Literaturas. Porto. XIX. 2002. pp.267-286.

Correspondência de Abelardo e Heloísa: Tradução de Lúcia Santana Martins. Prefácio de Paul Zunthor. 2^a ed. São Paulo. Martins Fontes. 2000.

História medieval. Disponível em: <http://www.vestibular1.com.br/revisao/r345.htm>

COSTA, Josélia Silva. **O ethos e as representações femininas do medievo: uma análise discursiva das epístolas de Heloísa e Abelardo**. Salvador, 2012. Acesso em 15/02/2015.

REARTICULAÇÕES E RENEGOCIAÇÕES DOS PAPEIS DE GÊNERO NO ROMANCE ASIÁTICO CANADENSE DE GURJINDER BASRAN

Maria do Rosário S. Leite (PPGL/CAPES/UFPB)¹
Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider (PPGL/UFPB)

I don't think we need to fear a loss of specificity, of our selves, in a vast sea of abstraction or generalities controlled by others. If we can frame our critique and create organizations that challenge patriarchy, heterosexism, class, and 'race' with even a semblance of integrity, we will create the bases for an embodied, social revolution.

Himani Bannerji

Os diversos papéis legados a gerações de mulheres adquire releituras à medida que as relações de poder entre o masculino e o feminino são revistas à luz das diásporas contemporâneas. Com o advento de tempos líquidos (BAUMAN, 2007) povoado por deslocamentos e desenraizamentos, a escrita migrante de mulheres torna-se foco e se volta a uma prática para verificar os discursos constituintes da história, de suas representações e convenções instituídas pelos grupos hegemônicos, marcadamente brancos e masculinos, no intuito de detectar as possibilidades discursivas e sociais de grupos até então oprimidos por diversas razões. Nesta busca por um sujeito desprovido de uma imagem “real”, é que a crítica contemporânea reflete sobre as narrativas, não em busca apenas das diferenças, mas de uma diferença identitária, seja em relatos pessoais ou culturais; ou seja, avança-se da concepção do papel social da mulher (sua função) para a concepção de sua identidade (o seu significado) dentro do contexto social. Para tal, as questões de gênero vão além do binarismo instituído pelo patriarcado, englobando a pluralidade feminina de todas as classes sociais; trata-se aqui de relações sociais que, na contemporaneidade, abordam e lidam com as diferenças entre as mulheres, seres plurais, que nesta multiplicidade inventam e se reinventam como sujeitos sociais.

A Mulher – e a experiência – não podem ser mais vistas como entidades homogêneas e empíricas, mas como categorias discursivas historicamente construídas e permeadas por diversos vetores diferenciais. De um discurso sobre a igualdade nos deslocamos para a defesa da pluralidade e para a tentativa de embasarmos, empírica e teoricamente, uma epistemologia da diferença. (COSTA, 1996, p. 52)

Assim, a crítica feminista se tornaria um lugar de revalorização e de contestação, e, segundo afirma Susana Bornéo Funck (1994, p. 18-19), poderíamos encará-la, em primeiro lugar, “como disciplina intelectual e acadêmica [...] que se preocupou em desmascarar a misoginia da prática literária”; em segundo lugar, ela se concentra “na re-descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres” e, por fim, através dela, quebram-se as fronteiras culturais, enfatizando “a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário”. De modo que a escrita representaria, para a mulher, a possibilidade de reinvenção de si mesma e de desconstrução dos estereótipos anteriormente impostos, tornando-se, portanto, um *lócus* de contestação e mudança de valores.

Obviamente os conceitos de mulher e gênero vêm dialogando em estudos acadêmicos de cunho feminista. Não obstante, segue-se a desconstrução dos códigos universalizantes, em contestação aos moldes femininos de outrora, que apontam para a apresentação das diversas facetas femininas, elucidando os fatores sociais imbuídos pelo patriarcado e suas modificações a cada momento histórico.

¹Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

Portanto, vale mencionar que a desconstrução assim como o gênero tornaram-se ferramentas essenciais ao feminismo contemporâneo:

Gender, isto é, as relações entre os sexos, vistos não como algo inscrito na eternidade de uma natureza inacessível, mas como produtos de uma construção social que é importante, justamente, desconstruir. (DUBY E PERROT, 1990, p. 14)

Nesse sentido, a crescente produção correspondente a literatura asiático-canadense se destaca pela rearticulação dos papéis sociais de mulheres pertencentes a culturas tradicionais e que são acometidas pelas intempéries das diásporas contemporâneas. Seja pelo viés autobiográfico, auto etnográfico, pelo romance de formação étnico (*Bildungsroman*) as narrativas vem desenvolvendo por meio de um deslocamento que gradativamente se (des)articula de um discurso étnico e rumam para o racial e sociocultural e vice versa; essa literatura repensa, deste modo, as conexões entre a história dos povos migrantes, seus descendentes e a consequente e crescente diversificação demográfica, entrelaçando-os as novas correntes de inclusão movente e transnacional. É, então, sob os esforços coletivos de uma gama étnica que a presença desses povos nas letras canadenses remapeiam as margens e ganham espaço crescendo dentro da crítica especializada. Nas palavras de Roy Miki (2000, p. 53) “O asiático-canadense torna-se então um assunto localizado – de pesquisa, produção cultural e interrogatório – situado numa faca de dois gumes: onde as relações de dominação ameaçam se remobilizar (da mesma maneira) ou onde os críticos da nação podem postular futuras metodologias de resistência e formações coletivas”². A persistência de escritores como Joy Kogawa, Michael Ondaatje, Neil Bissoondath, Sunita Namjoshi, Rienzi Cruz, Bharati Mukherjee, Roy Miki, Richard Fung, M. G. Vassaji, em reportar no imaginário contemporâneo a exclusão étnico-racial, representativos, não apenas de uma história, mas da formação demográfica canadense, refletindo acerca do ressoar das vozes de milhares antes silenciadas, mobilizando assim os laços de pertencimento e suas renegociações, são seguidos por alguns escritores a exemplo de Wayson Chon e seu romance *All that Matters* (2004), Fred Wah com *Is a door* (2009), Madeleine Thien com *Simple Recipes* (2001) e *Certainty* (2007), Ranj Dhaliwal com *Daaku* (2006), Larissa Lai com *Salt Fish Girl* (2002), entre outros que auxiliam no estabelecimento de um novo cenário para os estudos literários asiático-canadenses, “esses escritores salientam a fluidez, mobilidade e múltiplas passagens ao invés de identidades raciais fixas e estáveis. Lares e eus são geralmente mais do que um único” (DOMÍNGUEZ; LUCAS; LÓPEZ, 2011, p. 143)³. Nessa perspectiva, a cambiante cena literária contestadora de um lugar, de pertencimentos, de identidades, numa nova ordem transcultural, desloca as ortodoxias de outrora para reavaliar e dispor o aqueduto de histórias anteriormente desviadas do fluxo principal. Desse modo, conforme assertiva de Teresa de Lauretis (1994, p. 210-211) “o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe”, desta forma, as relações de gênero tornam propícias a revisão dos conteúdos culturais impostos segundo valores e hierarquias sociais que na contemporaneidade se encontram em constante trânsito. É nessa perspectiva que nosso trabalho demonstra que a Literatura Asiático- Canadense se apropria das políticas de abertura às migrações, assim como dos espaços históricos de distinção étnicas para sobrepor os papéis de negociação quanto à história das denominadas minorias visíveis, principalmente em narrativas de autoria feminina, sua participação na construção do país e as negociações identitárias que perduram por gerações. Regidos, assim por trajetórias conflituosas, o recontar de memórias culturais de outrora repercutem nos escritos das gerações posteriores, cujo papel de ‘mediadores culturais’ se enfatiza a cada trânsito renovado.

No final do século XX, a literatura asiático canadense começou a transformar as percepções eurocêntricas mais antigas do Canadá. Os canadenses de ascendência europeia foram rápidos em controlar a significativa imigração asiática [...] assim as memórias de imigrantes asiáticos só surgiram, portanto, uma vez que os descendentes

² “Asian Canadian then becomes both a localized subject – of research, cultural production, interrogation – and a double-edged site: where relations of dominance threaten to be remobilized (more of the same), or where critiques of the nation can posit future methodologies of resistance and collective formations”.

³ “these writers stress fluidity, mobility, and multiple passages rather than fixed and stable racial identities. Homes and selves are often many rather than one”.

dos primeiros imigrantes foram capazes de tomar o seu lugar entre os outros canadenses. (EGAN; HELMS, 2005, p. 221)⁴

O contingente de narrativas asiático-canadenses em sua maior parte se integram à narração das experiências como forma de reorganizar, redefinir e reconfigurar os traços e demandas sociais e identitárias, não delegando uma marca de autenticidade, mas sim no intuito de se configurar dentro das malhas narrativas plurais e em corrente entrecruzamento da escrita ‘dominante’ uma posição crítica quanto aos efeitos de uma história repressora e de exclusão nas políticas nacionais. Desse modo, o romance de Gurjinder Basran, *Everything Was Good-Bye* (2010) tenciona as instabilidades e renegociações vivenciadas pela protagonista chamada Meena (Meninder). A narrativa, em primeira pessoa, nos introduz à pequena Índia erigida no subúrbio de Vancouver, conduzindo-nos através dos penetrantes aromas indianos e da dinâmica de suas tradições, às complexidades da vivência entre culturas. No decorrer do romance, identificamos Meena como sendo a filha mais jovem dentre seis irmãs, descendente de pais indianos. Nasceu na Inglaterra e migrou com a família para o Canadá ainda em tenra idade. Após o falecimento do pai, durante um acidente de trabalho, mudanças significativas na rotina da família passam a estabelecer ditames mais rígidos às mulheres. Ao longo da narrativa, Meena nos conta sua estória intercalando memórias ao tempo presente, descrevendo desde sua infância até a fase adulta.

Notoriamente vinculada as tradições da cultura Indiana, tanto o comportamento quanto o futuro da protagonista entram em confronto e contestação dada a sua hibridez cultural. “Você perde tanto tempo nestes livros bobos que acabou esquecendo quem você é, Meena. Esse é o problema”. “Eu não esqueci quem sou. Esse é o problema.”⁵ (BASRAN, 2010, p. 79). A jovem tem sonhos, que aos olhos de sua família são audaciosos demais para serem alcançados, segundo determina a tradição cultural, na qual a protagonista está inserida.

Ele enfiou a mão na areia e pegou um pedaço de papel que tinha caído do livro. “O que é isso?”

Tentei agarrá-lo. “Dê-me aqui”.

Ele o desdobrou e segurou fora do meu alcance, murmurando as palavras como que passando pelo conteúdo, anunciando os destaques. “Seu ensaio pessoal ‘Os que não têm’ ... foi premiado com o segundo lugar no concurso nossos jovens escritores do Canadá ... convidados a Toronto para aceitar seu prêmio uma bolsa de estudos ...

Eu o peguei de volta e amassei na minha bolsa junto com a revista.

“Qual é o problema? Isto é incrível. Por que você não está feliz com isso?

Eu balancei minha cabeça e levantei os dedos do pé na areia. “Porque a minha mãe não vai me deixar ir”.

“Por quê?”

“É complicado” [...]

“Porque Toronto é muito longe de casa e porque ela acha que escrever é um desperdício de tempo e quer que eu faça algo mais produtivo”. (BASRAN, 2010, p. 38-39)⁶

⁴ “Towards the end of the twentieth century, Asian Canadian literature began to transform older Eurocentric perceptions of Canada. Canadians of European ancestry were quick to control the significant Asian immigration [...] Memoirs of Asian immigrants have only emerged, therefore, since the descendants of the earliest immigrants have been able to take their place among other Canadians”.

⁵ “You spend so much time writing in your silly books that you have forgotten who you are, Meena. That is the problem’. ‘I haven’t forgotten who I am. That’s the problem’.

⁶ He reached into the sand and picked up a piece of paper that had fallen out of the book. “What’s this?” I tried to grab it. “Give it here”.

He unfolded it and held it out of reach, mumbling the words as he skimmed the contents, announcing the highlights. “Your personal essay ‘The Have Nots’...has been awarded second place in our Young Writers of Canada contest...invited to Toronto to accept your scholarship prize...”

I grabbed it from him and crumpled it into my bag with the journal.

“What’s the matter? This is amazing. Why aren’t you happy about it?

I shook my head and pitched my toes in the sand. “Because my mom won’t let me go.

“Why?”

“It’s complicated” [...]

“Because Toronto is too far from home and because she thinks that writing is a waste of time and wants me to do something more productive”.

A protagonista da narrativa de Basran nos introduz aos processos de negociação entre línguas, modos de enxergar o mundo, tendências que se entrelaçam, a partir de seu cotidiano, bem como dos espaços e pessoas que a rodeiam. Segundo destaca Peter Stearns (2007, p. 186) esses elementos oriundos dos contatos culturais se tornaram importantes vetores das crescentes mudanças nas questões de gênero, “em primeiro lugar, os contatos internacionais se aceleraram e diversificaram. Em segundo lugar, alguns elementos novos e vitais foram introduzidos nas mensagens disponíveis a respeito dos papéis masculino e feminino”. A representação desses encontros culturais se dão entre os intensos aromas das especiarias da pequena Índia, agentes ratificadores de sua cultura ancestral e que estão presentes ao longo da narrativa, como observamos na seguinte passagem: “ao abrir a porta de trás, eu podia dizer que minha mãe tinha cozinhado. O aroma pungente das cebolas, da manteiga, e masala preenchia a escadaria e aderia a minha pele.”⁷ (BASRAN, 2010, p. 74). Em contra partida, a decoração de seu quarto é povoada por elementos da cultura de chegada, inserindo-se assim dentro da pequena Índia representada por sua casa como um sistema simbólico aberto de coexistências entre as culturas diferentes, “O que você está ouvindo?” “New Order”. Serena se levantou, andou pelo meu quarto analisando as paredes cobertas por pôsteres de revistas como *Rolling Stone*, *Vogue* e *Elle*. ‘Nossa! a mamãe nunca me deixou colocar nada disso no meu quarto’.⁸ (BASRAN, 2010, p. 30). Nessa perspectiva, os contatos culturais com pessoas de outros grupos étnicos geram mudanças em Meena à medida que a narrativa se aproxima da fase adulta da protagonista e principalmente a partir do encontro com Liam, que se torna, ao nosso ver, uma espécie de catalisador das travessias e cruzamentos entre a tradição ancestral e os aspectos da cultura de chegada. Através destes contatos recorrentes com Liam, se intensifica também a vigilância da comunidade sobre Meena, “à medida em que eu caminhava para casa, eu me perguntava se alguma das tias me tinha visto sair da casa de Liam, e se o tinha, se elas iriam informar a minha mãe”.⁹ (BASRAN, 2010, p. 48). Noticiadas assim à matrona da família, tais transposições sofrem intervenção por parte de sua mãe, que retoma a língua ancestral como forma de enfatizar e rememorar a tradição cultural de uma coletividade, na qual Meena estaria inserida. A representação e reavivamento dos costumes através da demanda pela língua Punjabi ocorrem, seguidamente, após os encontros com Liam (ou com a cultura de chegada) demonstrando a identidade fluida e em negociação da protagonista.

Relaxe, mamãe, ele é apenas um amigo. **Fale Punjabi**, Meena! Amigo shmend, ela zombou antes de recuar para Punjabi. Ele é um garoto, um garoto branco! O que as pessoas pensam quando vêem você andando com um menino? Eles vão pensar que ele é um namorado. A última coisa que você precisa é ferir sua reputação, prejudicar suas chances de fazer um bom casamento, ou pior, o de sua irmã. (BASRAN, 2010, p. 28).¹⁰
 [...]

Mãe, eu apenas ... “Apenas o que? Ela olhou com desgosto. Embora os óculos estivessem embaçados, eu podia ver seu olhar exagerado na parte ampliada da lente e me perguntava se ela sabia. Ela deveria saber. **Fale Punjab!**! Ela disse, enquanto batia a mão sobre o balcão. [...] Sem mais saídas. Sem ficar na escola até tarde, nada de amigos. Não mais ... Você entendeu? (BASRAN, 2010, p. 74)¹¹

A princípio a protagonista de Basran se vê num dilema existencial, seguir os preceitos da tradição e consequentemente os anseios de sua mãe, conforme aderiu sua irmã Serena, ou romper com os laços familiares, escolha esta abraçada por sua irmã Harjinder (Harj). Serena “minha irmã mais velha,

⁷ “When I opened the back door I could tell that my mother had been cooking. The pungent aroma of onions, butter and masala filled the stairwell and clung my skin”.

⁸ “What are you listening to?” “New Order”. Serena got up. Walking around my room, studying the walls covered in *Rolling Stone*, *Vogue* and *Elle* magazine covers. “Wow, Mom never let put anything like this in my room”.

⁹ “as I walked home I wondered if the aunties on the street had seen me leave Liam’s house, and if they did, whether they would report back my mother”.

¹⁰ “Relax, Mom, he’s just a friend. Speak in Punjabi, Meena! Friend shmend, she mocked before retreating to Punjabi. He is a boy, a white boy! What will people think when they see you walking with a boy? They will think that he is a boyfriend. The last thing you need is to hurt your reputation, hurt your chances of making a good match, or worse, your sister’s”.

¹¹ “Mom, I just ...” Just what? She looked up in disgust. Although her glasses were foggy, I could see her exaggerated stare in the magnified portion of the lens and I wondered if she knew. She must have. Speak in Punjabi! She said, slamming her hand on the counter. [...] No more going out. No staying at school late, no friends. No more...you understand?”.

a mais esperta e casada”¹² (BASRAN, 2010, p. 29) representa o papel ideal dentro da coletividade da qual partilha a protagonista. Em contrapartida, sua irmã Harj ao sofrer a violência física por parte de um grupo de rapazes, é atingida pela violência social no interior de sua própria comunidade, “Harj, que estudou sociologia na universidade, uma vez me disse que éramos um alvo natural para os julgamentos: a família que fora ferida se torna presa fácil para uma comunidade muitas vezes ligado em si mesma” (BASRAN, 2010, p. 49)¹³, em decorrência desses acontecimentos, a jovem abandona o lar meses depois. Assim, as extremidades representadas pelas posições mantidas por suas irmãs só enfatiza a localização da protagonista: o entre lugar. Buscando assim equilibrar ambos os lados, Meena se mantém relutante, “às vezes eu só quero fugir, você sabe. Descobrir as coisas por conta própria” (BASRAN, 2010, p. 39)¹⁴, no entanto, sob pressão da mãe, a protagonista cede ao casamento arranjado e se une ao pretendente – Sunny. Durante o processo, a mesma deve assumir uma nova identidade, fato este iniciado pela mudança de seu nome para Surinder.

Uma vez eu me deparei com o nosso reflexo em uma vitrine ao mesmo tempo em que passávamos, eu a meio passo atrás do dele, minha mão na sua mão enquanto ele me apressava. Eu andei comigo mesma por meia quadra, olhando para a minha expressão vazia do mesmo modo como uma criança olha quando procura pelas fisionomias dos ancestrais em fotografias de família, desesperados por semelhança, reconhecimento e pertença. “Surinder”, eu lembava a mim mesma, e atravessei a rua - deixando meu outro eu para trás, olhando para ela de uma distância segura (BASRAN, 2010, p. 114)¹⁵

Apesar da união com Sunny, o casamento se torna conflitivo e a protagonista passa a se apropriar da ausência do marido durante suas viagens para retornar a atividades simples, parte de seu eu de sempre: “sua ausência abriu-me espaço e ao longo da semana, eu espalhei-me mais e mais” (BASRAN, 2010, p. 150)¹⁶. Mais adiante, a narrativa promove o reencontro de Meena e Liam, durante uma exposição dedicada as fotos do mesmo, anos após ela ter se afastado completamente dele. Percebe-se, assim, o reatar das negociações no interior da protagonista de Basran através de seu relacionamento e ao mesmo tempo por sua transgressão aos aspectos tradicionais, pois a mesma passa a manter um relacionamento com Liam chegando a engravidar. Com a abertura desse viés dentro do qual as noções e limites sobre o sujeito se modificam, produzindo uma renegociação dos processos de representação, Meena se dispõe a renegociar sua posição, pois segundo assertiva de Elizabete Franco Cruz (1998, p. 246), “na medida em que ocorre a flexibilização de papéis por parte de um dos gêneros, pode haver reestruturação por parte daqueles que pertencem ao outro gênero, demandando não só uma renegociação de espaços de poder como também uma reorganização na identidade”. Sendo, então, o gênero e suas relações constituidas e constituintes das identidades dispostas através dos discursos, relações sociais e entrelaçamento com outras identidades que a protagonista de Basran não se reduz a apenas uma cultura ou a uma exclusiva organização social. Ao final do romance, ao adquirir “um teto todo seu”, a concepção de lar para Meena vai se estruturando como afirmação de sua posição; visível no momento em que a mesma, ao adquirir sua casa própria, caracterizada como “uma casa de artesão com potencial” (BASRAN, 2010, p. 212)¹⁷, demonstra que Meena se torna artífice de sua condição. Articulando, dessa maneira, as relações de gênero a partir de identidades multifacetadas e constituintes da protagonista, o romance de Basran assim como a literatura que se diz feminina irá subverter papéis designados pela tradição patriarcal e choque cultural das diásporas contemporâneas, concedendo voz ao sujeito marginal, bem como dando visibilidade a novos conceitos e reformulando ou abalando estereótipos.

¹² “my oldest, smartest, married sister”.

¹³ “Harj, who had studied sociology in university, once told me that we were a natural target for judgments: a family already wounded was easy prey for a community that often turned on itself”.

¹⁴ “Sometimes I just want to run away, you know. Figure things out on my own”.

¹⁵ Once I caught our reflection in a shop window as we walked by, my stride half a step behind his, my hand in his hand as he hurried me along. I walked beside myself for a half a block, staring at my vacant expression the way a child might search the ancestral faces in family photographs, desperate for similarity, recognition and belonging. “Surinder”, I’d reminder myself, and crossed the street – leaving my other self behind, looking at her from a safe distance”.

¹⁶ “his absence made room for me and as the week progressed, I spread myself out more and more”.

¹⁷ “a Craftsman house with ‘potential’”.

REFERÊNCIAS

BASRAN, Gurjinder. **Everything Was Good-Bye**. British Columbia: Mother Tongue Publishing, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
CRUZ, Elizabete Franco. Quem leva o nenê e a bolsa? O masculino na creche. In: ARILHA, Margareth; UNBEHAUM, Sandra; MEDRADO, Benedito. **Homens e masculinidades: outras palavras**. São Paulo: ECOS/Ed. 34, 1998.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres: a antiguidade**. Porto: Afrontamento, 1990.

FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. Tradução Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

TOURAIN, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

A LINGUAGEM DA MÍSTICA MEDIEVAL CRISTÃ NO POEMA *COLOQUIO DE AMOR DE TERESA D'ÁVILA*

*Maria Graciele de Lima¹
(Doutoranda/Ppgl/UFPB - CNPq)*

Considerações iniciais

A obra literária deixada por Teresa d'Ávila consiste em um valioso conjunto de títulos e de textos esparsos que foram coletados e publicados ao longo do tempo após a sua morte, em 1582. Nesse conjunto de escritos é possível encontrar, por exemplo, cartas, memórias, obras apologéticas, poesia e livros de fundações. Estes últimos estão relacionados ao seu exercício como fundadora de conventos depois de haver se tornado a reformadora da Ordem do Carmo, criando a Ordem das Carmelitas Descalças.

No caso da poesia, a linguagem expressiva da Mística está intrinsecamente ligada à linguagem literária e, portanto, as análises que dela se depreendem não podem desvelar todas as nuances de seu conteúdo e de suas simbolizações já que lidam com dois universos cujos alicerces são pautados na metáfora. De um lado, a Mística, que não pode ser teorizada nem relatada por completo, pois sua essência é experiencial. Do outro, a Literatura que, por ser arte, se expressa por inúmeros caminhos subjetivos.

Importa acrescentar ainda que o trabalho de investigação gerador da crítica literária visa construir/ desconstruir pontos de vista estanques. Por essa razão, importa reconhecer, na poesia de Teresa d'Ávila, algumas das marcas que mostram mais do que expressão devocional religiosa, isto é, levam a perceber que a poesia teresiana atesta sua vinculação a uma tradição literária que se junta à Mística cristã ocidental nascida durante a Idade Média.

Seguindo esse pensamento, interessa um diálogo com os estudos de Jacques Le Goff (2010) sobre a Idade Média, defendendo a continuação de muitos dos valores desse período por muito mais tempo do que a historiografia clássica tem considerado. Dentre esses valores, encontram-se aqueles relacionados à experiência mística cristã que é relatada de inúmeras formas, em muitos escritos deixados por religiosos/ religiosas, sejam os/as que pertenciam às ordens oficiais da Igreja de Roma, sejam aqueles/aquelas que faziam parte dos diversos movimentos não oficiais, como foi o caso das beguinas.

Os apontamentos de Juan Martín Velasco (2009), a respeito da linguagem pela qual a Mística se expressa, também ajudam a tornar evidentes os pareceres que se desenham na presente discussão. A tais apontamentos, juntam-se as contribuições de Lieve Troch (2013), quando se referem a algumas particularidades da Mística cristã encontradas nos escritos das mulheres que viveram durante o medievo.

Assim, intenciona-se o desenvolvimento de uma discussão pertinente ao reconhecimento de traços da Mística cristã ocidental no poema *Coloquio de Amor*, escrito por Teresa d'Ávila. Esse reconhecimento, longe de distanciá-lo da arte literária, muito mais o aproxima desta, já que as linguagens da Mística e da Literatura partilham a mesma base: a metáfora.

Idade Média e Mística cristã ocidental

O longo momento ao qual se convencionou chamar de Idade Média tem sido motivo de inesgotáveis discussões. Em diversos campos investigativos como é o caso da História, da Filosofia e dos Estudos Literários, a revisitação de textos, sejam no idioma em que foram escritos ou em traduções (muitas delas, recentes), tem propiciado o interesse numa revisão historiográfica, bem como numa revisão do cânone literário.

O resultado desse interesse já se apresenta como possibilidades de reconfigurações conceituais, no delineamento de novos olhares para o que, até há pouco tempo, ocupava o

¹ Desenvolve pesquisa sobre a obra de Teresa d'Ávila, sob a orientação da Professora Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

equivocado lugar de, definitivamente, conhecido. Surgem, também, novos representantes de uma produção literária vasta e multifacetada, aberta a leituras e à crítica.

Nesse contexto de compreensões, encontra-se a Mística cristã ocidental que teve seu berço no medievo, mas continuou sendo vivida e relatada após o início da Modernidade. Sobre parte desse tema, interessa a visão de Jacques Le Goff, quando considera que a Idade Média, com relação às mentalidades, atuou por alguns séculos após o início do que a historiografia clássica chama de Idade Moderna. Segundo o historiador, “[...] há uma longa Idade Média que iria até o fim do século XVIII. Pode-se dizer que a Idade Média só teve fim com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial!” (LE GOFF, 2010, p. 29).

Partindo desse olhar, torna-se compreensível a ideia de História enquanto um processo e que, portanto, não poderia ser vista apenas como uma sequência de períodos encaixados entre fatos que fazem abertura e finalização dos mesmos. Esse novo parâmetro traz uma importante consequência que é a flexibilização da crítica em relação aos textos literários, provocando o exercício de repensar conceitos e interpretações.

Retornando à ideia de Mística cristã ocidental, é importante lembrar que esse é um espaço bastante escorregadio e isso se dá pelo fato de qualquer tipo de mística não admitir interpretações definitivas. O caso desta discussão ganha contornos mais delicados ainda porque acrescenta, à ideia de Mística, a questão da arte literária.

Esses dois universos encontram-se interligados, frequentemente, quando se trata da chamada Mística cristã ocidental nascida na Idade Média. Nesse contexto, o que permite o empreendimento de discussões sobre tal assunto é justamente um significativo número de textos escritos por monjas, monges, leigos, mas também por aqueles que faziam parte dos movimentos religiosos não oficiais da Igreja de Roma, como as beguinas, os begardos, o goliardos e os lolardos, entre outros que nem chegaram a se projetar com a mesma veemência.

Destaque-se, aqui, o caso dos escritos de Hadewijch de Ambères, uma beguina que deixou relatos de visões, cartas e poemas e, de maneira geral, talvez se possa dizer que esses textos são as mais tangíveis marcas de sua biografia², já que pouco se registrou sobre sua vida. É viável afirmar que “[...] Hadewijch não encontrou seu biógrafo [...] sem dúvida porque, como beguina, vivia fora de um meio monástico. Somente um manuscrito conservou seu nome com uma indicação geográfica: «Bem-aventurada Hadewijch de Amberg»”³ (Tradução nossa). A situação dessa beguina traz à luz, muito mais do que a dificuldade de situá-la na historiografia das letras e das mulheres, o fato de que existe muito a ser desvelado nesse espaço de conhecimentos.

Quanto à obra deixada por Teresa d'Ávila, alguns elementos delineiam outras particularidades que interessam ser vistas. Uma delas é que se trata da produção de uma religiosa carmelita que viveu numa era medieval tardia. Num momento de profundas transformações culturais voltadas ao acesso das mulheres ao conhecimento, bem como da atuação das mesmas em papéis de liderança (especialmente no seio da Igreja de Roma), Teresa d'Ávila escreve textos marcados pela Literatura e pela Mística e, nesse sentido, escrever obras marcadas pela Mística quer dizer relatar suas vivências pessoais, inteiros, autoimplicativas, enquanto experiência com o inefável.

Essas afirmações são pertinentes a partir de uma compreensão do que significa a experiência mística e de como esta é relatada na grande maioria dos escritos advindos desse espaço subjetivo. Assim, antes de tecer considerações mais específicas a respeito do poema escolhido para a presente análise, é indispensável clarificar o sentido de Mística. De acordo com Juan Martín Velasco, a palavra ‘mística’

[...] é a transcrição do termo grego *mystikos*, que significava em grego não cristão o que se referente aos mistérios (*ta mystika*), isto é, as cerimônias das religiões místicas nas quais o iniciado (*mystes*) incorporava o processo de norte-resurreição do deus próprio de cada um desses cultos.⁴ (Tradução nossa)

² Essa afirmação traz, implicitamente, a ressalva sobre Literatura e biografia. A primeira não apresenta, necessariamente, a segunda já que aquela é arte e esta enfoca a “vida literal” (também embebida de relatividades). O que pode ser afirmado, no caso de Hadewijch de Ambères, é que seus textos configuram-se como um elemento, especialmente resistente, ao lado dos poucos dados que foram coletados sobre sua biografia.

³ “[...] Hadewijch no encontró su biógrafo [...] sin duda porque, como beguina, vivía fuera de un medio monástico. Sólo un manuscrito há conservado su nombre con una indicación geográfica: «Bienaventurada Hadewijch de Amberg»” (ÉPINÉY-BURGARD; ZUM BRUNN, 2007, p. 154)

⁴ “[...] es la transcripción del término griego *mystikos*, que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (*ta mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones místicas en las que el iniciado (*mystes*) se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos.” (VELASCO, 2009, p. 19)

Velasco afirma que a Mística, enquanto experiência religiosa com o mistério, começou a ser praticada antes do cristianismo e foi incorporada por este no que se refere à importância dada aos fenômenos de morte e ressurreição atribuídos ao Cristo, isto é, os adeptos da fé cristã continuaram, de maneira atualizada com a nova proposta, uma vivência mais antiga.

Por essa razão, é importante demarcar que os pareceres, aqui intentados, possuem um recorte específico, já que a ideia de mística é profundamente abrangente. Também é sabido que o cristianismo não abarcou somente o Ocidente e que seu percurso e seus valores não estão restritos à Idade Média, devido às naturais transformações dos conceitos e dos valores, como um todo.

Dentre os textos religiosos cristãos que circulam desde a Idade Média, não é difícil reconhecer os que expressam a Mística pelo fato de que os mesmos são possuidores de uma linguagem específica. Numa leitura inicial, aparece logo o fato de que “A primeira característica da linguagem mística consiste em sua condição de ser a linguagem de uma experiência”⁵ (Tradução nossa). Por essa razão, afirma-se frequentemente que a linguagem verbal não consegue abarcar uma teorização da experiência mística já que é sempre um discurso a partir de um *eu* que fala sobre uma união vivida na interioridade do ser. Muito mais do que isso, essa experiência com o inefável é paradoxal, em si mesma, como se pode ver, por meio da linguagem que emprega.

Outro elemento muito presente na linguagem da Mística é a “transgressividade” verbal e esta ocorre por meio de recursos que desconstroem a linearidade dos significados, das ideias. “Os recursos mais claramente expressivos da transgressividade da linguagem mística são, sem dúvida, junto a já anotada metáfora, o paroxísmo e a antítese”⁶ (Tradução nossa) e essas características promovem uma espécie de labirinto verbal, dentro do qual o saber e o não saber encontram-se e entrelaçam-se, ora como angústia (o desconforto subjetivo não nomeado), ora como êxtase (cume da *unio mystica*).

É justamente nesse aspecto da construção de um texto místico que há a ultrapassagem das fronteiras do texto religioso⁷ e uma imersão no terreno da arte literária. Nesse processo de entrelaçamento, constituem-se as inúmeras camadas de significados, que embora estejam abertas à construção de interpretações, continuam sempre abertas a novas análises, afinal, a metáfora faz com que a obra literária permaneça como uma sucessão de jogos subjetivos, cada vez mais desafiadores, jamais dispostos a serem desvelados completamente.

Antes da leitura do poema *Coloquio de Amor*, escrito por Teresa d’Ávila, interessa acrescentar que o conhecimento dos textos místicos medievais, escritos por mulheres ou por homens, tem mostrado que há um diferencial de linguagens apresentada pelos dois tipos de autoria. No caso dos textos escritos por mulheres, encontra-se “[...] uma linguagem alegórica, uma linguagem de visões, uma linguagem poética, um modo de vida e espiritualidade, mas também por uma reformulação teológica da divindade” (TROCH, 2013, p. 3).

Assim, leia-se em *Coloquio de Amor*, numa tradução livre:

Se o amor que me tens
Deus meu, é como o que o tenho
Dizei-me: em que me detenho?
Ou vós: em que vos detendes?
- Alma, que queres de mim?
- Deus meu, não mais que ver-te.
- E o que temes mais de ti?
- O que mais temo é perder-te.

Um amor que ocupe, peço-vos
Deus meu, minha alma o tenha
Para fazer um doce ninho
Onde mais a convenha.
Uma alma em Deus escondida
Que pode mais desejar
Senão amar e mais amar?

⁵ “El primer rasgo propio del lenguaje místico consiste en su condición de ser el lenguaje de una experiencia” (VELASCO, 2009, p. 51)

⁶ “Los recursos más claramente expresivos de la transgresividad del lenguaje místico son, sin duda, junto a la ya anotada metáfora, la paradoja y la antítesis.” (VELASCO, 2009, p. 54).

⁷ É preciso deixar claro que existe a chamada “mística profana” (VELASCO, 2009, p. 97), que engloba todas as formas de mística no campo não religioso. No entanto, o presente artigo resguarda-se de apresentá-la, deixando essa discussão para outras ocasiões.

E, em amor toda incendida,
Tornar, de novo, a amar?⁸ (Tradução nossa)

Como se verifica no texto, a começar pelo título, há um diálogo entre dois entes: a alma humana (eu-lírico) e o divino amado (O Deus cristão, possivelmente), cujo conteúdo é o próprio amor que existe entre os dois. Dividido em duas estrofes, sendo a primeira de oito versos, e a segunda, de nove versos, é a voz da alma que inicia o colóquio, questionando ao seu amado a respeito das limitações de seu entendimento (dela) frente à relação que vivem.

Ao retomar as considerações de Velasco e de Lieve Troch, apresentadas anteriormente, não é difícil constatar que em *Coloquio de Amor* há linguagem poética. A própria relação entre uma alma humana e seu amado divino já é uma forma de metaforizar uma experiência de cunho espiritual. O divino é chamado de “Deus meu” (versos 2, 6 e 10) e apenas o contexto de escritura do poema é capaz de levar a uma interpretação relacionada a Yaweh ou a Jesus Cristo, já que se trata de um texto religioso deixado por uma monja católica. Mas, a expressão “Deus meu”, por si mesma, não é suficiente para definir essa divindade como cristã.

Nesse sentido, a Mística presente no poema de Teresa d’Ávila já se apresenta com sua característica labiríntica, sem a possibilidade de ser esgotada, sequer numa interpretação tão primária. É possível afirmar que a expressão “Deus meu” refere-se a Jesus Cristo? A Deus pai, Yaweh? Além disso, como atestam os biógrafos da autora, seus pais eram judeus e, portanto, sua cultura religiosa de base não era cristã. Porém, até que ponto se pode afirmar que a expressão “Deus meu” não é cristã?

Nesse caso, é preciso considerar dois elementos: o primeiro diz respeito à representação que o texto teresiano oferece ao seu contexto social, isto é, ser escrito por uma monja reformadora e fundadora de uma ordem oficial da Igreja de Roma, instituição essencialmente cristã. Embora, para os Estudos Literários, esse fato não seja suficiente para conceber o teor de *Coloquio de Amor* (ou de qualquer outro texto) como cristão, sabe-se que se trata de um significativo ponto a ser considerado.

O outro elemento que não se pode esquecer diz respeito ao próprio significado da palavra “Mística”, de acordo com os estudos de Velasco, apresentados acima, proveniente das religiões místicas anteriores ao cristianismo. Nesse caso, os textos que expressam tanto uma porção da Mística quanto da Literatura, não estão presos somente a uma tendência, a um contexto específico.

Ao considerar tais afirmações, é possível depreender uma nova compreensão sobre “Deus meu” (no poema em análise), a de que se trata de uma divindade e é possível que esta seja cristã, mas isso estará sempre em aberto. Ainda outra compreensão possível é a de que, mesmo sendo unicamente uma divindade cristã, esta não está circunscrita ao Cristo, pois, os elementos formadores do cristianismo e, especialmente da instituição católica romana, transitam para o anterior, para o “ao redor” e para o depois do Cristo em si. Trata-se, dessa maneira, de um acordo interpretativo.

Chama a atenção outro ponto que se constitui como característica apresentada no poema e do qual Troch faz menção, anteriormente, que é a ‘reformulação da divindade’. É interessante notar que a alma faz perguntas ao divino amado (versos 3 e 4), e este, responde-as (versos 5 e 7). Mesmo lançando outras perguntas direcionadas à alma, o ente divino atende, verbalmente, às angústias da alma humana e se coloca a serviço dela. Nesse aspecto, há uma reformulação da divindade no que se refere aos lugares ocupados, convencionalmente, pela alma e pelo ser divino, pois, é este último quem indaga, no verso 5, o que sua amada quer dele.

Quanto à presença da antítese, retomando os apontamentos de Velasco sobre as características da linguagem mística, note-se que a mesma se dá, em primeiro plano, aos lugares ocupados por cada ente formador do par, no diálogo amoroso. A reformulação teológica da divindade não exclui o fato de que um dos amantes é humano e o outro é divino e, portanto, um é imperfeito e o outro é perfeito, respectivamente.

Também se constitui antítese o fato de que, mesmo sendo perfeito, o ente divino se dispõe a servir à alma humana (verso 5). Nesse ponto, alude-se ao ideal religioso expresso no discurso do Cristo quando este afirma: “[...] eu não vim para ser servido, mas para servir [...]” (Mt 20, 28) e que é relembrado, indiretamente, no poema.

⁸ Si el amor que me tenéis/ Dios mío, es como el que os tengo;/ Decidme, ¿en que me detengo?/O vos, ¿en que os detenéis?// — Alma, ¿qué quieres de mí?/ — Dios mío, no más que verte./ — Y ¿qué temes más de tí?/ — Lo que más temo es perderme./ Un amor que ocupe os pido,/ Dios mío, mi alma os tenga,/ Para hacer un dulce nido/ Adónde más la convenga./ Un alma en Dios ascondida,/ ¿Qué tiene que desear/ Sino amar y más amar,/ Y en amor toda encendida/ Tornarte de nuevo a amar? (JESUS, 1974, p. 313)

Na segunda estrofe apresentada em *Coloquio de Amor*, há uma espécie de núcleo subjetivo do poema, pois a fala da alma amante está carregada da impregnação afetiva própria da linguagem mística e, não apenas dela, esse tipo de característica também é representativa dos poemas de amor. Eis, portanto, outro caminho inesgotável dentro dos processos de análise, já que a ideia de impregnação afetiva guarda, como recurso essencial, a metáfora, criando um entrelaçamento de significados. Como consequência, esse entrelaçamento impede a percepção dos limites entre o que se constitui como porção afetiva pertencente à experiência mística e conteúdo afetivo sugerido na construção do fenômeno literário.

Importa ainda destacar o teor da pergunta que encerra o poema (versos 14 a 17) e que se encontra grafada como uma interrogação, mas pode ser considerada como uma grande exclamação. O trecho afirma que nada mais importa a uma alma toda escondida em Deus, senão viver o amor. Trata-se do anseio de fusão mística, a chamada *Unio mystica*, em que alma amante e amado divino fundem-se num Todo de amor.

Esse tipo de amor cantado na poesia de Teresa d'Ávila assemelha-se, muito mais do que ao amor filial ou fraternal, ao amor esponsal. É uma referência à escolha da alma humana em 'casar-se' com o ente espiritual, o divino esposo. Para constatar essas afirmações, apesar de não ser diretamente expresso no poema, o colóquio amoroso que se trava demonstra que ambos querem-se e dispõem-se um ao outro.

Sobre esse aspecto, é indispensável reconhecer que a poesia teresiana não se encontra isolada, mas insere-se numa dupla tradição: a de escritura mística desenvolvida por mulheres, desde a Idade Média. A maior parte dos traços constituintes da subjetividade teresiana pode ser vislumbrada também na produção deixada por Hildegarda de Bingen, Margerite Porète, Hadewijch de Ambères, Catarina de Siena, Juliana de Norwich, entre outras, o que forma uma história de escritura literária e mística, ao mesmo tempo.

Considerações finais

Considerando tudo o que foi dito até agora, é possível reconhecer, na linguagem do poema *Coloquio de Amor*, elementos próprios da linguagem usada na Mística cristã ocidental, embora esteja claro que a compreensão desse contexto da Mística é fluida, já que suas raízes, não estão, unicamente, na divindade do Cristo, ao menos no que se refere à terminologia.

Levando em conta o fato de que a poesia, bem como as outras expressões artísticas, são produtos simbólicos do que constitui o humano, é pertinente a afirmação de que, nela, encontram-se vastas possibilidades de significação e, nesse sentido, as compreensões caminham por escolhas, pois também partilham de uma imensa fluidez de compreensões.

No caso do poema de Teresa d'Ávila, *Coloquio de Amor*, as nuances metafóricas expressam-se por meio de uma conversação íntima entre uma alma e seu amado divino. Por meio dela, é possível encontrar elementos como o desejo da fusão mística e o amor esponsal, em uma linguagem carregada de impregnação afetiva que se utiliza de antíteses e metáforas capazes de tecer, ao mesmo tempo, arte literária e linguagem mística.

Essa caracterização linguística do poema mostra que a obra não se encontra isolada, na história da Literatura e da Mística, mas se insere numa tradição de escritos, especialmente aqueles de autoria feminina em que é possível encontrar uma espécie de reformulação da divindade.

Assim, *Coloquio de Amor* desafia pareceres superficiais, afinal, provoca um olhar que, ao menos no presente contexto, passa pela Mística e sua história, bem como, por intermináveis caminhos poéticos conferidos pelo engenho literário com o qual foi elaborado. Acrescente-se que este ponto de vista está voltado apenas ao aspecto conteudístico, sem se deter no âmbito da construção estrutural do poema, outro caminho igualmente desafiador.

Portanto, ao empreender esta leitura do poema agora destacado, provoca-se, no mínimo, um olhar mais atento sobre os muitos escritos, de teor místico, deixados por mulheres que viveram durante a Idade Média. O referido período também passa a ser visto de forma mais abrangente, conferindo uma revisitação de conceitos como o de Idade Média, Literatura Mística e autoria feminina, interesses principais que perpassam a proposta trazida até aqui.

Referências

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2012.

HADEWICH DE AMBERES. *Deus Amor e Amante*. [Tradução de Roque Frangiotti]. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

JESUS, Santa Teresa de. *Poesias*. In: _____ OBRAS Completas. 4. ed. Madrid: La editorial católica, 1974.

JOHNSTON, William. *Mystical Theology: the Science of love*. 2. ed. London: Harper Collins Publishers, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. [Tradução de Marcos de Castro]. 2. ed. Rio de Janeiro, 2010.

ORDEM DOS CARMELITAS DESCALÇOS. Fundamentos, governo e presença no mundo. Disponível em:<<http://www.carmelo.com.br/default.asp?pag=p000045>> Acesso em: 16 out. 2011.

TROCH, Lieve. “*Mística Feminina na Idade Média*: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais.” In: Revista Graphos. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. Volume 15, no.1, 2013. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufpb.br%2Foj%2Findex.php%2Fgraphos%2Farticle%2Fdownload%2F16324%2F9352&ei=WUMNUrJ2pKzIAfWgKgB&usg=AFQjCNHII3glG07z05HI7jATrWsF8Ds9g&bvm=bv.56988011,d.aWc>>. Acesso em 20 nov. 13.

VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico: estudio comparado*. 3. Ed. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

ÉPINEY-BURGARD, Georgette. ZUM BRUNN, Émilie. *Mujeres Trovadoras de Dios*. 1ª ed. Barcelona: Bolsillo Paidós, 2007.

MÍSTICA FEMININA – ESCRITA E TRANSGRESSÃO¹

FEMININE MYSTICISM – WRITING AND TRANSGRESSION

Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB)²

Mística feminina

A mística feminina medieval é fortemente marcada pela relação humano-divino e, neste sentido, aproxima-se muito da religião, uma vez que esta também aborda aquela relação. Por outro lado, tal relação também será refletida pela filosofia, pois, como afirma Hegel (Cf. 1989, p.366), filosofia e religião se aproximam por terem como objeto, não o terreno, nem o mundano, mas o infinito. Neste mesmo direcionamento, porém de forma mais alargada, temos as reflexões de Eliade (1989, p.10) que, depois de explicar que *viver como um ser humano* significa, em si, um ato religioso, complementa a sua ideia, afirmando:

Assim, a reflexão filosófica foi, desde o início, confrontada com um mundo de sentido que era, genética e estruturalmente, “religioso” – e isso era verdadeiro de forma geral, não unicamente em relação aos “primitivos”, aos Orientais e aos pré-socráticos. A dialética do sagrado precedeu e serviu de modelo a todos os movimentos dialéticos subsequentes descobertos pela mente. A experiência do sagrado, ao desvendar o ser, o sentido e a verdade num mundo desconhecido, caótico e temível, preparou o caminho para o pensamento sistemático (*Idem*).

Apesar das afirmações supracitadas, quando comparamos a escrita feminina medieval com a escrita da religião (aqui estamos nos detendo à religião cristã ocidental) e da filosofia, encontramos, apesar do divino e da sua busca (pela religião) e da sua compreensão (pela filosofia), diferenças importantes que remetem, direta ou indiretamente, para ideia da mística enquanto transgressora. Vejamos, sucintamente e de forma caricaturada³, algumas destas diferenças, começando pelas conturbadas relações entre mística e filosofia, atentando para o diagrama que segue.

Filosofia	Mística
Esfera da inteligência	Esfera do sentimento
Esfera da racionalidade	Esfera da subjetividade
Objetividade	Subjetividade
Pensamento luminoso	Crença obscura
Ordem do discurso	Ordem do indizível
Ordem da lógica	Ordem do patológico
Universal	Singular
Sistemática	Assistemática

Como se pode perceber e como afirma Capelle (2003, p.54): “A relação entre a Filosofia e a Mística é um dado co-extensivo à história das ideias filosóficas e pode ser vista como uma tensão estrutural de uma e de outra”. Logo, pese as diferenças apontadas, existe uma tensão, quase pendular, que faz, por um lado, que a filosofia tenda para a mística; e, por outro, que a mística tenda para a filosofia. Lembremos, apenas para ilustrar, toda a carga mística que há na filosofia platônica e toda a recorrência que há na mística aos conceitos de nada, infinito, liberdade, conhecimento de si, para ficarmos por aqui. Deste modo, os pares dicotômicos apresentados acima não podem e não devem ser vistos como contraditórios, mas, muitas vezes, como complementares, uma vez que tanto a filosofia como a mística vê o homem como um todo e, como um todo, ou seja, também com suas

¹ Este texto expressa algumas ideias expostas no meu artigo *A escrita feminina medieval: mística, paixão e transgressão*. In: Mirabilia 17, 2013 <http://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-17-2013-2>, assim como parte da minha pesquisa PIBIC/UEPB, Cota 2013-2014, intitulada *Mística feminina medieval: transgressão ou reescrita de uma paixão?*

² Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Coordenadora do *Principium* – Núcleo de Estudo e Pesquisa em Filosofia Medieval sites.uepb.edu.br/principium

³ É, normalmente, de forma caricaturada que as diferenças aparecem nos estudosos que rechaçam a mística, diminuindo a sua importância, sobretudo na sua relação com a filosofia.

contradições, ele deve ser pensado. Para Capelle, o reconhecimento da finitude humana e da possibilidade de transcender tal finitude obriga-nos a pensarmos uma mística para além de qualquer religião:

A visão rigorosa da finitude e da sua consistência transcendente obriga a reconhecer a pertença de uma mística não religiosa. Entendo, com isto, um salto no abandono unificante e sereno ao mistério do ser sempre já dado, que supera o meu ser e que constitui o meu ambiente, o meu elemento e o meu destino (CAPELLE, 2003, p. 86).

Tal afirmação, de alguma forma, aproxima a mística da filosofia, uma vez que aquela fica destituída do seu caráter religioso, muito embora, na nossa compreensão, a religião faça parte da história da filosofia. De qualquer modo, passemos as delicadas relações entre filosofia e religião.

Conforme Breton (1996, p. 151), a religião tem por função, ou por missão, esquematizar, encarnando na espessura carnal da existência humana, a transcendência do Absoluto. Com este objetivo, é preciso, com uma indispensável sensibilização, atravessar o intervalo que separa e une o mais alto e o mais baixo de uma hierarquia ontológica. Por outro lado, e ainda segundo Breton (1996, p. 153), a mística faz o mesmo caminho, mas em sentido contrário. Ela remonta os graus que, por necessidade, devem se desvanecer. Das alturas onde ela tem estabelecido sua permanência, ela exerce (mas sem aí colocar a amargura do ressentimento, ou a severidade polêmica de um adversário) “o vazio de uma distância tomada”. Na prática, ela interpreta, aliviando a religião da sua pesada armadura, a literalidade das representações dogmáticas, um pouco como o filósofo, outrora, alegorizara os processos mitológicos dos deuses.

Neste sentido, é mais comum vermos os manuais aproximar muito mais a mística da espiritualidade do que da religião. Entretanto, as duas também apresentam as suas diferenças. Por exemplo, A mística é mais sensível à diferença meontológica e à unidade que a separação ontológica da causa e do efeito. Na mística há a primazia do Uno e não mais do Ser. A mística considera importante mais a teologia negativa do que a teologia da eminentia. A mística considera mais a liberdade crítica frente às representações, do que a submissão de uma fé obediente às definições do magistério. A mística diferencia fé e religião.

É fato que tudo que foi investigado aponta para colocar a mística muito mais no campo da transgressão do que no campo da paixão, uma vez que a mística, apesar de se aproximar em muitos aspectos da filosofia, da religião e da espiritualidade, transgride essas áreas do saber, seja pela linguagem, seja pelo estilo, seja pelo rompimento de alguns dogmas, seja pelas representações (ou não representações), enfim, seja por uma série de fatores.

De qualquer forma, podemos dizer que a mística feminina pode ser definida por um movimento feito por mulheres que buscavam o divino a partir da união das instâncias afetivas e intelectivas, às vezes acompanhado de visões (como em Hildegard von Bingen e Hadewijch d'Anvers), outras vezes seguido apenas por uma intensa reflexão (como em Marguerite Porete). Independente das formas das expressões daquela relação, o fato é que temos um grupo de mulheres na Idade Média⁴ que deram voz às suas ideias sobre o divino, como nos relata duas estudiosas espanholas:

Mulheres que escrevem, mulheres que falam na Idade Média acerca do que ocorre no espaço invisível: o [espaço] da interioridade. Escrevem e falam de uma experiência interior. Mulheres, escrita, experiência interior: a combinação destes três elementos é explosiva e incomum na cultura medieval. É tão insólita que não parece verdade. E, sem dúvida, o é. Na Idade Média, as mulheres se apropriaram dos instrumentos da escrita para falar de si mesmas e de Deus, pois Ele foi o que encontraram em suas câmaras, em suas moradas, em seus castelos da alma. Rompendo as barreiras de um mundo que as havia condenado ao silêncio, alcançaram suas vozes que foram ouvidas [...]. Articularam suas vozes em seus corpos, convertidos em signos de Deus [...]. E, deste modo, se lançaram à aventura de colocar suas almas à intempérie e sofrer as transformações, os trabalhos da espera. A espera de Deus: toda a passividade do mundo se concentra na cela interior. Assim, a espera de seu nada, esperaram ser vencidas, aniquiladas na Divindade (CIRLOT e GARÍ, 1999, p. 11-12).

O horizonte do sagrado

⁴ Isso não significa que a mística feminina se limite à Idade Média. A nossa pesquisa, até o momento, é que se restringe ao Medievo, mais precisamente ao recorte histórico que vai do século XII ao XV.

O aniquilamento na divindade pode, igualmente, ser percebido sob o signo do silêncio e este não expressa somente um emudecimento, mas a possibilidade e a plenitude de todos os discursos e de todos os sentidos que de alguma forma querem dizer o indizível. Neste querer, a linguagem da mística se reveste de transgressão, pois a ortodoxia, seja ela teológica ou filosófica, tende a se fechar e, com isso, ao fechar as portas da compreensão e do acolhimento a tudo que seja diferente ou mesmo estranho ao seu modo de pensar e de se expressar não procurou ouvir as vozes femininas que ousaram escrever e divulgar as suas reflexões sobre a relação entre o humano e o sagrado. Mesmo assim, ou apesar disso, seus ecos nos chegaram e ainda se fazem ouvir, desde que tenhamos uma atitude de escuta ou, por que não dizer, de respeito por essa escrita mais do que transgressora, anunciadora e, muitas vezes, portadora do divino.

Ser portadora do divino, por sua vez, termina por nos levar a outro aspecto da nossa reflexão, ou seja, a ideia de que a escrita feminina não pode ser vista apenas como a história de uma transgressão, ou seja, por mais que a ideia de transgressão atravesse a escrita das mulheres que serão apresentadas, há, por trás ou junto dessas transgressões, a ideia de uma paixão pelo divino que une todas elas, mesmo que elas se encontrem em contextos diferentes, como nos mostra o estudo de Lieve Troch. A estudiosa belga faz uma leitura mais focada no movimento feminista, chegando mesmo a afirmar que as mulheres citadas⁵ no seu estudo são um protótipo de um grupo que trabalhou de maneira semelhante e moldou, assim, sua resistência contra as visões predominantes de homens (cf. TROCH, 2012, p.37). Faz uma leitura, portanto, em que a ideia de transgressão está mais presente do que a de paixão pelo divino. Mesmo assim, não deixa de mostrar este outro aspecto quando afirma, por exemplo, que “Paixão de e por Cristo é o enfoque principal, mas, além disso, podemos ver novos enfoques da divindade” (*Idem*).

Ora a estudiosa belga elege mulheres de diferentes contextos: uma abadessa beneditina, duas beguinhas, um membro das ordens terciárias e uma escritora leiga; tudo isso para abordar a mística feminina a partir de suas múltiplas *posicionalidades* ou *territorialidades*, mostrando, sobretudo, a riqueza da abordagem que tais mulheres nos permitem fazer. Assim, afirma com propriedade:

Seria, pois, equivocado tratar essas mulheres apenas como indivíduos ou exceções. Em outros termos: tais mulheres não são arquétipos, mas protótipos de diferentes contextos em que uma mística poderia ser ouvida e criada. Vivem em mosteiros, em beguinarias, em ordens terciárias. Vivem sozinhas, como leigas, viúvas ou, ainda, como mulheres casadas. Dependendo do contexto, pois, é de se esperar que tais mulheres praticaram várias estratégias para a sua própria auto-representação e auto-autorização. Vale ressaltar, assim, que essas mulheres são apenas a ponta de um iceberg, em uma ampla gama de possibilidades dentro da qual elas se manifestam (TROCH, 2012, p.32).

Essa ampla gama de possibilidades diz respeito, também, à reescrita de uma paixão que verificamos em todas elas, independente do contexto em que se encontravam, dentro, fora ou à margem das Instituições religiosas; nos limites dos muros de suas Ordens ou das beguinarias; escrevendo para Papas, príncipes, reis ou simplesmente para as suas irmãs; pregando para eclesiásticos ou apenas para o povo; enclausuradas em suas celas ou em seus corpos; livres de determinados poderes que lhe eram externos ou completamente livres de suas vontades ou seus “quereres”, não importa: a par das diferenças constatadas, as mulheres pesquisadas são, verdadeiramente, trovadoras de deus, anunciadoras do divino, que nos oferecem um *corpus* de textos e ideias que ultrapassam, em muito, os simples limites da razão, sem cair, entretanto, na ideia infelizmente difundida de que são apenas histéricas que dizem coisas sem sentido.

Seja em prosa ou em poesia a escrita feminina medieval vai do mais puro refinamento da linguagem, passando por uma erótica do conhecimento até a mais apurada reflexão filosófica sobre as relações do humano com a dimensão do sagrado. Dimensão que nas palavras de Bataille, devolve ao ser humano a ideia de pertencer a um todo, pois, há o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nos três o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (Cf. BATAILLE, 2014, p. 39). Isto pode ser percebido nas citações que se seguem.

Experimenta, então, uma potência divina, uma pureza límpida, uma suavidade espiritual, uma liberdade fervorosa, um sábio discernimento, uma doce igualdade com nosso Senhor e um conhecimento íntimo de Deus.

[...]

⁵ As mulheres referenciadas no estudo de Troch são Hildegard von Bingen, Catarina de Siena, Marguerite Porete, Hadewijch d'Anvers e Christine de Pizan.

Às vezes parece que o amor/Se desperta docemente na alma,/Se levanta radiante e comove o coração/Sem ação alguma de natureza humana./O coração recebe, então, um toque tão delicado,/É atraído tão vivamente por amor,/Tão fortemente aprisionado, Tão apaixonadamente abraçado por ele,/Que a alma se rende, totalmente conquistada./ No quinto modo sucede às vezes que o amor/Se levanta na alma como uma tempestade,/Com grande fragor e furor,/Delicioso em excesso./O coração parece, então, romper-se/E a alma sair de si mesma/Na experiência do amor e da fruição (BEATRIZ DE NAZARET, 2004, *passim*).

Tu és pleno sentimento de amor para o meu desejo,/tu és um doce refresco para minha sede,/tu és um beijo íntimo para minha boca,/ tu és o alegre gozo quando eu te encontro! /Eu estou em ti e tu estás em mim,/posto que não podemos estar mais perto/ já que nós dois nos tornamos um só/ e estamos fundidos em uma única forma/ e assim nós ficaremos imperturbáveis para sempre (MECHTHILD VON MAGDEBURG, 2008. III, V, 4-12).

Minha única satisfação seria pensar que, sendo eu humana, experimentava o amor em um coração amante e que, sendo Deus tão grande, eu, ao me abster de toda satisfação, podia com minha humanidade alcançar a divindade [...] (HADEWIJ DE AMBERES, 1986, *Carta 29*).

[...] o espírito está completamente preenchido com a vontade espiritual, e ninguém pode viver a vida divina enquanto tiver vontade, nem pode encontrar satisfação se não houver perdido sua vontade. O espírito só está perfeitamente morto quando perde o sentido de seu amor, e a vontade, que lhe dava vida, está morta, e nessa perda a vontade está perfeitamente preenchida pela satisfação do prazer divino. E em tal morte cresce a vida suprema, que é sempre liberada ou gloriosa (MARGUERITE PORETE, 2008, Cap. 73).

Se atentarmos para os passos dos textos supracitados, vemos que nossas pensadoras falam, com propriedade, de um conhecimento íntimo de Deus, de uma união entre o humano e o divino que se funde numa só forma e que pode, por isso, abrir mão das hierarquias eclesiásticas e até mesmo das virtudes, constituindo-se, assim, para o poder religioso estabelecido, uma perigosa forma de falar sobre o sagrado. No entanto, para essas mulheres, trata-se, muitas vezes, não de uma consciente e declarada transgressão às normas estabelecidas, mas tão somente de pensar e viver o divino na sua plenitude: sem limites, sem objeções, sem intermediários (*sine medio*), o que leva todas elas a ideia do aniquilamento, representado de diferentes modos e expresso por diferentes termos.

A consciência da escrita e a transgressão

Neste aniquilamento não há intermediários, não há imagens, não há formas, não há limites, não há propriedades, elas não se pertencem. As almas aniquiladas são um com a deidade, ou melhor, elas são nada no uno. O despojamento é imagem sem imagem da alma aniquilada e isso, como um espelho, reflete-se tanto na forma quanto no conteúdo dos textos que foram analisados. Deste modo, despojar-se de tudo é como abrir um espaço vazio na alma, sem intermediários, para que Deus ali se coloque: nem mais nem menos. Neste sentido, vazio e plenitude (categorias que são comuns nos escritos de nossas pensadoras) não são contraditórios, são uma e a mesma coisa. De qualquer modo, mesmo no nada querer, no nada fazer, no nada dizer, elas dizem o indizível e o dizem, também, à maneira de um despojamento. Nelas a escrita vem em seu socorro: ao escrever elas se esvaziam e ao se esvaziarem, desnudam igualmente suas linguagens permitindo que o indizível ali faça a sua morada e, neste sentido, não só seus textos, mas também suas almas se tornam espelhos cristalinos, reflexos do divino.

O fato é que estas almas, que se tornam reflexos de Deus, são almas femininas numa época em que não cabia às mulheres o dom de pregar, ensinar ou escrever, sobretudo o que pregararam, ensinaram e escreveram. Logo, suas vozes e suas escritas soam como uma espécie de transgressão, aliás, de uma tripla transgressão: uma transgressão de gênero (mesmo que não deva ter o peso do sentido moderno do termo); uma transgressão contra a ortodoxia da Igreja (quando criticam explicitamente ou veladamente alguns dos seus hábitos) e uma transgressão dos limites da relação entre o humano e o divino (quando a alma e Deus se tornam um só). Ora, se os escritos dessas mulheres nos espantam, não só pela vivência que eles refletem, mas também, como afirmam alguns estudiosos, pelo enraizamento de um fundo sólido de conhecimentos; o que dizer da reação de muitos dos seus contemporâneos: um assombro que alguns consideraram maravilhoso e outros,

perigoso. Afinal, como podemos ver nos excertos que seguem, a consciência da escrita aparece de forma muito viva nos textos dessas mulheres.

E, contudo, **diz essa Alma que escreveu esse livro**, eu era tão tola na época em que **o escrevi** [...] que me aventurei em algo que não se pode fazer, nem pensar, nem dizer, não mais do que aquele que quisesse encerrar o mar em seu olho, ou carregar o mundo na ponta de um juncos, ou iluminar o sol com uma lanterna ou com uma tocha. Eu era mais tola do que seria quem quisesse fazer isso,

[...]

Quando dei valor a algo que não se pode dizer/E quando **me encarreguei de escrever essas palavras**./Mas assim tomei meu curso,/Para vir em meu socorro./Para obter a coroa/Do estado do qual falamos/Que está na perfeição,/Quando a Alma permanece no puro nada e sem pensamento, e/Não antes disso (MARGUERITE PORETE, 2008, Cap. 97).

Mas ainda quando confesso que parecem maravilhas, estou certa de que não te assombrarás, **sabendo que a linguagem celeste supera a compreensão da linguagem terrena**. Para tudo que é terreno se encontram palavras e se pode dizer em neerlandês, mas aqui não me serve o neerlandês nem tampouco as palavras. **Apesar de eu conhecer a língua o mais fundo que se pode**, não me serve para o que acabo de mencionar e não conheço meio de expressá-la (HADEWIJ DE AMBERES, 1986, *Carta 17*).

Nos dias de minha vida, **quando comecei este livro**/E chegou a minha alma uma só palavra de Deus,/Era um dos seres mais ignorantes/Que podia encontrar-se na vida espiritual./[...] Ignorava a falsidade da gente da Igreja./**Tenho que falar para honrar a Deus**/E também pelo ensinamento do livro./[...] Me advertiram para que tivesse cuidado com este livro/E os homens me admoestaram: **Se não queria renunciar a ele/Seria consumido pelo fogo**./[...]Ah! Senhor, se eu fosse um homem religioso e letrado,/E tivesse feito nele esta grande maravilha,/Receberias por isso uma eterna honra (MECHTHILD VON MAGDEBURG, 2008, *passim*)⁶.

Conscientes de suas escritas ou de seus papéis enquanto escritoras, uma primeira conclusão a que chegamos é a de que a mística, de uma maneira geral, é exposta, na maioria das vezes, como transgressora, ou seja, ela insiste numa espécie de transgressão que, do nosso ponto de vista, passa por uma série de fatores, mas tem como princípio e fim a questão da liberdade. Tal conceito parece atravessar a mística como uma flecha de fogo que penetra diretamente no coração (para usarmos uma imagem cara às mulheres místicas). Desta forma, como afirma BEJARANO *apud* GUTIÉRREZ, [s/d], [s/p]:

Nesse mundo subjetivo que a contemplação lhes cria, os místicos desfrutam de uma liberdade que a realidade exterior lhes nega, e desde seus luminosos cumes assentam princípios que não tiveram ousado expor na planície social, porque tanto mais atrevido se mostra o sentimento quanto mais coibido gême o pensamento pela tirania exterior⁷.

Trata-se, sem dúvida, de uma liberdade pautada na subjetividade e esta subjetividade está relacionada com a paixão apresentada pela mística feminina medieval. Neste sentido, transgressão e paixão não devem ser vistas como duas categorias excludentes, mas complementares. O *pathos* das mulheres citadas atravessa os seus escritos e oscila entre o corpo (que muitas vezes fala através de jejuns, visões, êxtases e penitências) e o intelecto (como o caminho percorrido serenamente por Marguerite Porete, por exemplo). A oscilação, portanto, se dá entre o *affectus* e o *intellectus* fazendo com que, muitas vezes, os historiadores da filosofia ou os próprios filósofos tendam a atribuir à mística um peso mais afetivo, que termina por contribuir com a leitura unilateral de que os textos

⁶ Destaques nossos.

⁷ É notavelmente transgressora e denunciadora a forma com que Catarina de Siena, santa e doutora da igreja, aponta para alguns problemas de ordem clerical: “[...] Alguém assim não leva vida de religioso, porque tudo nele está desordenado. Nem leva vida de clérigo [...] cuidando dos pobres, zelando pela Igreja. Ao contrário, tais pessoas vivem como senhores, no luxo e nos prazeres, com muito ornato, muita comida, muito orgulho e empáfia. Parecem insaciáveis. No lugar da Liturgia das Horas [...] põem prostitutas, armas e espadas, como para se defenderem de Deus contra quem está em guerra” (CATARINA DE SIENA, 2005, p.13). Ou mesmo a forma como Marguerite Porete ousa declarar a sua ideia de liberdade: “Tal alma professa a sua religião e obedece às suas regras. Qual é a sua regra? É que ela seja reconduzida pela aniquilação ao estado inicial, onde Amor a recebeu. Ela passou no exame de sua provação e venceu a guerra contra todos os poderes” (MARGUERITE PORETE, 2008, p. 226). Ambas ousam colocar suas ideias, ao contrário do que diz Bejarano, também na planície social.

místicos são destituídos de sentido e que as mulheres que os escrevem são loucas anoréxicas. Ora, isso não faz sentido algum, não só pela consciência muito crítica que essas mulheres possuíam e que pode facilmente ser percebida nos seus textos, como também pelo refinamento filosófico, teológico e literário das suas escritas.

Apenas a título de exemplo, a obra de Mechthild era conhecida no século XIV, nos círculos dos *Amigos de Deus*, que tinham seus principais centros na Basiléia e na região da Renânia. Por outro lado, foi influenciada pelo pensamento de Alberto Magno, possivelmente porque os dominicanos estavam instalados em Magdeburg desde 1224. Podemos perceber, ainda, no tema do retorno da alma para Deus que aparece em *Das fließende Licht der Gottheit*, as influências recebidas por Mechthild das tradições cisterciense, vitorina e albertina. Por sua vez, Hadewijch sofreu a influência de Guilherme de Saint-Tierry e prolonga com o uso do termo *abyss/afgrond* (abismo), segundo alguns estudiosos, a reflexão que Guilherme fez sobre o mistério e que será retomada, posteriormente, pela mística renana. Por outro lado, com o conceito de *grond* (fundo) ou ainda o de *abyss/afgrond* (abismo), que encontramos nas *Cartas* e também nos *Poemas*, ela influenciou, principalmente, Ruusbroec⁸, e também Eckhart e seus outros discípulos. Logo, os textos das mulheres abordadas não devem (mesmo aqueles antecedidos de visões, arrebatamentos, êxtases, enfim, problemáticamente classificados em uma mística puramente afetiva) ser lidos à luz da falta de sentido ou da “falta de inteligência feminina”⁹.

Reflexões finais

Logo, o que procuramos mostrar, além de uma reescrita da paixão, é que a escrita feminina medieval nos oferece um *corpus*¹⁰ representativo para reflexão da relação do humano com o divino e, nesta reflexão, o ser humano deve ser visto na sua totalidade, ou seja, como ser-amante e como ser-pensante, afinal, a dimensão do sagrado sempre ultrapassa o saber finito dos homens. Neste ultrapassar, *affectus* e *intellectus* se unem para, logo depois, também serem ultrapassados, não sendo forçoso, dessa forma, citar uma parte da apresentação do livro de Nikos Kazantzakis, intitulado *Ascese – Os salvadores de Deus*, feita por Paes (1997, p. 23-24), quando comenta um dos três deveres exposto por Kazantzakis:

Um desses pontos é a não-aceitação, pelo coração ou sexto sentido, dos limites que a mente reconhece em suas capacidades cognitivas. Embora saiba ser impossível chegar à essência dos fenômenos, ao deslinde do mistério da vida e da morte, ir nietzschanamente “além do homem”. Move-o um impulso acima da razão, no que o pensamento de Ascese mostra também sua filiação ao irracionalismo nietzsiano. Mas o terceiro dever a que “A preparação” conclama o leitor-discípulo é o de superar tanto o cauto ceticismo da racionalidade quanto a esperançosa impulsividade da intuição ou sexto sentido para dizer a si próprio que, como nada existe, “não espero nada, não temo nada, libertei-me da mente e do coração, subi mais alto, sou livre.

Impossível não lembrar a ideia de liberdade que perpassa a escrita feminina, impossível não lembrar a frase de Marguerite Porete (Cap. 138) quando escreve sobre o retorno da Alma ao seu estado anterior: “Esse ser uno se tem quando a Alma é recolocada naquela Deidade simples, que é um Ser simples de fruição transbordante, **na plenitude do saber sem sentimento, acima do pensamento**”¹¹.

Desta forma, acreditamos que ao resgatar a escrita feminina medieval, estamos resgatando um modo próprio de pensar que, apesar de estar inserido em um contexto bem específico, pode nos ajudar a refletir melhor sobre a relação do humano com o sagrado, ao mesmo tempo em que nos ensina uma postura de escuta e de acolhida do diferente em uma sociedade contemporânea cada vez mais marcada pelos confrontos e não pelos encontros. Por fim, gostaríamos de finalizar a nossa

⁸ Ruusbroec chega mesmo a escrever um livro sobre as beguinhas cuja referência encontra-se no final deste artigo.

⁹ Afinal, é desta forma que se refere Egídio Romano [1243 - ca. 1316] quando lhe é perguntado se as mulheres devem ou não ensinar: “Por causa do seu elo mais fraco com a razão, as mulheres se rendem mais facilmente às paixões que os homens [...] Não permito que as mulheres ensinem por quatro razões: a primeira é sua falta de inteligência, que possui em menor medida que os homens; a segunda é a sujeição a que estão submetidas; a terceira é o fato de que, se elas pregassem, sua aparência provocaria luxúria; e a quarta é por causa da lembrança da primeira mulher, que ensinou somente uma vez, e isso bastou para virar o mundo de cabeça para baixo” (EGÍDIO ROMANO *apud* REHERMANN, 2015).

¹⁰ O estudo de TROCH, 2012, p. 30, ao abordar as fontes da mística feminina, nos informa: “Existem também muitos arquivos de movimentos locais em diferentes cidades da Europa que não foram ainda pesquisados porque, afinal, estudar mulheres no período da Idade Média não é geralmente uma prioridade”. Há, portanto, muitos textos para serem explorados.

¹¹ Grifo nosso.

fala/texto com uma frase de Maria Zambrano, filósofa e ensaísta contemporânea espanhola, que expressa de forma brilhante o que aqui tentamos colocar e que nos parece dizer muito da força da escrita feminina: “Não se escreve, certamente, por necessidades literárias, mas pela necessidade que a vida tem de se revelar” (ZAMBRANO, 1995, p.25).

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. De Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BEATRIZ DE NAZARÉ. **Los siete modos de amor** – Vidas y visiones. Trad. de M. Tabuyo. Barcelona: J. J. de Olañeta, 2004.
- BENEITO, Pablo (Ed.). **Mujeres de luz** – La mística feminina, lo femenino en la mística. Madrid: Trotta, 2001.
- BRETON, Stanislau. **Philosophie et mystique**: Existence et surexistence. Grenoble: J. Millon, 1996.
- CAPELLE, Philippe. “Verso una tipologia della relazione filosofia-mistica”. In: **Esperienza mística e pensiero filosófico** – Atti Del Colloquio «Filosofia e Mística» (Roma, 6-7 dicembre 2001). Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2003, p. 72-86.
- CATARINA DE SIENA. *Cartas completas*. Trad. João Alves Basílio. São Paulo: Paulus, 2005.
- CIRLOT, Victoria e GARÍ, Blanca. **La mirada interior**. Escritoras místicas y visionarias en la edad media. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- ELIADE, MIRCEA. **Origens**. História e sentido da religião. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ÉPINEY-BURGARD, G. e BRUNN, Émile Zum. **Mujeres trovadoras de Dios** – Una tradición silenciada de la Europa medieval. Trad. de A. López e M. Tabuyo. Barcelona: Paidós, 2007.
- GARB, Jonathan. “Mystics' Critiques of Mystical Experience”. In: **Revue de l'histoire des religions**. tome 22,1 n°3, 2004, p. 293-325. doi : 10.3406/rhr.2004.1492.
- GUARNIERI, R. y VERDEYEN, P. (Eds). **Marguerite Porete: Le moirouer des simples ames**. **Margaretae Porete, Speculum simplicium animarum**. Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis LXIX, Brepols: Turnhout, 1996.
- HADEWIJCH DE AMBERES. **Visões**. Trad. María Tabuyo Ortega. Barcelona: Olañeta, 2005.
- HADEWIJ DE AMBERES. Dios, Amor y Amante. **Las Cartas**. Trad. de Pablo María Bernardo. Madrid: Ediciones Paulinas, 1986.
- HEGEL, W. **Introdução à História da Filosofia**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1989, (Os pensadores).
- RUUSBROEC, Jan. **Le Livre des XII Béguines ou de la vraie contemplation**. Traduit du flamand, avec introduction par l'abbé P. Cuylits. Bruxelles: Librairie Albert Dewit, 1909.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. **Ascese**. Os salvadores de Deus. Trad. De José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.
- LUCCHESI, Marco. “Crítica da razão desesperada: Deus ou Deus”. In: TEIXEIRA, Faustino (Org.). **Nas teias da delicadeza** – Itinerários místicos. São Paulo: Paulinas, 2006, p. 267-285.
- MECHTHILD VON MAGDEBURG. **Das flißende Licht der Gottheit**. Stuttgart: GmbH & Co., 2008.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. "A escrita feminina medieval: mística, paixão e transgressão". In: **Mirabilia** 17, 2013, p. 127-135. Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-17-2013-2>> . Acesso em 24 jun. 2015.

PAES, José Paulo. **Introdução à Ascese**. Os salvadores de Deus, de Nikos Kazantzakis. São Paulo: Ática, 1997, p. 11-36.

PORETE, Marguerite. **O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do amor**. Trad. Sílvia Schwartz, Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

REHERMANN, Carlos. "Cantos a la dama amor: místicas y trovadoras de la Edad media. Disponível em <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Literaturafemenina.htm>> . Acesso em 25 jun. 2015.

TROCH, Lieve. "Mística feminina na Idade Média - Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais". In: **II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba - Sábias, Guerreiras e místicas: Homenagem aos 600 anos de Joana D'arc – ANAIS** / Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne, Fabrício Possebon (Organizadores). - João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 27-39.

ZAMBRANO, María. **La confesión**: género literario. Madrid: Siruela, 1995.

“VOCÊ PODE ESTAR E NÃO SER, PODE SER E NÃO ESTAR”: A NOÇÃO DE ENTRELUGAR ANALISADA NA OBRA DE ÁLLEX LEILLA

*Micaela Sá da Silveira (UEPB)*¹

Considerações Iniciais

assim como você
 pode ser e não estar
 você pode estar e não ser
 estar e ser
 parece a mesma coisa
 mas não é
 de estarrecer
 (Assumpção e Ruiz)

A epígrafe dessa introdução é um trecho da música de Itamar Assumpção e Alice Ruiz intitulada *É de estarrecer*. Esta letra reflete um dos aspectos que nos inquieta há algum tempo e vem sendo problematizado ao se tornar objeto de estudo de alguns pesquisadores. Afinal, o que é *ser* e o que é *estar*? Qual o significado e significação desses verbos? Qual a diferença entre um e outro? Para falar dos sujeitos, qual importância de *ser* e de *estar*? Há possibilidades para pertencer às categorias homem e mulher de forma provisória e construída, de acordo com a experiência de cada sujeito, ou isto é algo anteriormente definido? Afinal, *ser* e *estar* é questão de essência ou construção?

Esses questionamentos nos incitam a pensar acerca do sujeito homem e mulher e como cada um deles tem sido representado na literatura e que se evidencia nos textos de Állex Leilla. Na obra em análise, observamos que as personagens estão postas em um lugar em que a discussão de tais configurações é evidenciada, levantando questionamentos sobre o que são ou estão sendo, buscando um lugar de equilíbrio para vivenciarem suas relações.

Esta desestruturação estáposta no texto em análise, no que se refere ao que é homem e mulher e, consequentemente, em quais relações estes “podem” se envolver, diante do que está pré-estabelecido. Nota-se o constante questionar acerca desses padrões, bem como um possível devir dos mesmos, rompendo com o que está posto e instaurando uma possibilidade de trânsitos livres.

Antes de adentrar ao universo da obra literária, passemos a compreender o que são as categorias abordadas, para assim discuti-las. Comecemos por problematizar os aspectos semânticos dos verbos *ser* e *estar*, em língua portuguesa.

Um ponto que nos chama atenção, inicialmente, é o fato de na Língua Portuguesa os verbos citados apresentarem significações e funções distintas, enquanto que na Língua Inglesa, por exemplo, o verbo *to be* abarca toda essa significação, o que nos leva a (re)pensar a possibilidade de o sujeito *ser* e *estar* algo. Para além das divagações filosóficas, o contexto do uso do verbo *to be* algumas vezes vai direcionar para a compreensão do significado no qual está sendo empregado – de ser ou estar – e outras vezes isso não vai ficar claro.

Não por acaso, a epígrafe do capítulo é a letra da canção de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, tendo em vista que os compositores, através da sua liberdade criativa, nos colocam diante da discussão das diferenças entre as duas línguas citadas, bem como diante das possibilidades de visualizar o *ser* e o *estar*. Vejamos:

É de estarrecer
 Estar e ser em inglês
 É a mesma coisa
 Assim como você
 Pode ser e não estar
 Você pode estar e não ser
 Estar e ser
 Parece a mesma coisa
 Mas não é
 De estarrecer
 To be or not to be

¹ Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba.

Here and now
 Eis a grande questão
 Ser passado, ser futuro, ser presente
 Ser humano, estar sendo,
 Ser amado, ser seguro, ser ausente
 Ser cigano, estar vivendo
 To be happy, to be free
 Estar em você, ser em mim
 To be or not to be
 Para shakespeare and me
 É de estarrecer
 Estar e ser em inglês é a mesma coisa
 Estar e ser
 Parece a mesma coisa
 Mas não é
 De estarrecer?
 (ASSUMPÇÃO e RUIZ)

O uso das palavras “estar e ser” e “estarrecer”, no decorrer de toda a letra, coloca-nos diante do espanto do eu-lírico pelo fato de *estar e ser* apresentarem uma mesma significação. O que é evidenciado na letra é um pouco do que vamos tratar no capítulo: É possível *ser e estar* ao mesmo tempo? Um verbo anula o outro? Há possibilidade de *ser sem estar* ou vice-versa? Estes são alguns dos questionamentos que estão implícitos na letra acima e que nos inquietam.

Deixando um pouco de lado a questão das traduções e buscando compreender as significações para os verbos em língua portuguesa, vejamos as definições dicionarizadas: encontramos que *ser* é um verbo de ligação, é aquilo ou aquele que é. Segundo Travaglia (2004, p. 5), o verbo *ser* “indica que o estado ou característica são permanentes, tendo uma duração que se percebe como ilimitada”. Ou seja, *ser* está para o estado estagnado de si, estático, definido e definitivo. Enquanto verbo de ligação que o é, o verbo *ser* exerce a função sintática de ligar o sujeito ao seu predicativo, atribuindo-lhes funções adjetivas, caracterizando aquilo ou aquele que é.

Por sua vez, o verbo *estar*, além de classificado como verbo de ligação, é verbo transitivo indireto e verbo intransitivo, dicionarizado como “*ser* em determinado momento; achar-se (em certa condição); encontrar-se (em certo estado); manter-se (em certa posição); achar-se (em determinado lugar, em dado momento)” (OLINTO, 2001, p. 215) Assim, podemos perceber claramente *estar* como algo provisório e indefinido, passível de mudanças e alterações. De acordo com Travaglia (2004, p. 2), o verbo *estar* “indica que o estado ou características são transitórios/efêmeros, válidos apenas para o momento da enunciação”. Assim, a ideia apresentada pelas referências evidencia a vertente mais solta do verbo, não sendo fixo, como é o caso do verbo *ser*.

Outro verbo de ligação que podemos trazer à baila é o verbo “permanecer”, que semanticamente nos possibilita pensar numa perspectiva parecida ao que estamos discutindo com relação ao verbo *estar*. Vejamos que, ao afirmar que o sujeito permanece em determinada forma, fica implícito que há uma estabilidade na forma encontrada. Há uma fixidez, de certo modo, por mais que esse estado possa ter se modificado em algum momento. No ato da enunciação há um recorte. Embora os estudos teóricos apontem para a ideia de não permanecer, não podemos desconsiderar que, gramatical e semanticamente, é possível, sim, que o sujeito permaneça, ainda que não estático, em determinada forma.

Pensar tais verbos relacionados à existência de sujeitos é problematizar um pensamento antigo: afinal, o sujeito nasce, cresce e morre da mesma forma ou esse sujeito é produto do contexto social, histórico e cultural no qual está inserido? Esse primeiro indivíduo “imutável” é discutido por Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Visto como o “sujeito do Iluminismo”, este era:

centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2006, p. 10-11).

Logo, tal indivíduo não se modificava ao longo de sua existência, sua identidade era percebida como fixa e não permitia trânsito diante dos processos sociais, históricos e culturais. Essa ideia de sujeito fixo nos remete diretamente ao verbo *ser* – que apresenta essa estrutura fixa e

imutável –, levando a crer que a formação dos indivíduos não está associada a um constante conhecer a si, aos outros e ao meio em que se vive para se construir.

Com a transformação das sociedades, há novas perspectivas que contrariam essa concepção de sujeito de identidade estável. O que se preconiza é o sujeito em contato com os fatores históricos e sociais, apontando para uma necessidade, inerente ao ser humano, de agregar valores e modificar pensamentos, numa contínua formação que não se encerra em momento algum. Esse seria o sujeito “pós-moderno”, nas palavras de Hall (2006). Obviamente, fazemos uma relação com o verbo *estar* que, conforme discutimos, nos aponta para uma perspectiva de frequente conhecimento e construção influenciado por fatores que estão também mudando constantemente. Tal discussão, antiga e constante, não chegou a um denominador comum – e nem é esse o nosso objetivo.

Há uma luta diária, teórica e social pelo direito de *estar*, tendo em vista que, sócio e historicamente, foi velado ao sujeito esse viés de possibilidades nas quais cada um pode mudar com o passar do tempo e que não é necessário seguir um padrão estabelecido, pois as vontades mudam e, com ela, os sujeitos também mudam.

Alguns teóricos têm tentado validar essa luta por poder *estar*, trazendo argumentos para convencer a comunidade acadêmica e a sociedade, de um modo geral, de que é possível estar em constante construção. Um estudo pertinente, nessa perspectiva, é o texto *Lesbofobia* (2002), de Viñuales, que é definido por Lurdes Bassols, no prólogo, como uma reflexão sobre o processo de construção, e nos convida a abordar a vida da mais difícil e mais gratificante de todas as liberdades: direito de estar (Tradução nossa)². *Estar* relaciona-se diretamente ao direito de liberdade, de escolha, de ter a possibilidade de ser além do que se é por definições alheias que não a de cada um – feita por vontade própria.

Se há uma luta por esse direito é porque ele é negado, mas tentemos entender os motivos que contribuem para isso. Evidentemente que essa negação parte de grupos hegemônicos que não aceitam nenhuma posição que possa estar distante de sua linha de domínio. Tudo o que passa longe desse engessar é negado e combatido por grupos/pensamentos de grupos ditos heterossexuais.

Por mais que acreditemos no direito que deve ser concedido a todo e qualquer sujeito, o que temos questionado é o seguinte: Até que ponto esse direito de estar é válido no que se refere aos aspectos práticos? É possível pensar um sujeito que está em constante modificação? Diante destes questionamentos, é importante lembrar que a construção que vem sendo discutida pelos teóricos é contínua e infinita, no entanto sabemos que a construção sócio cultural do sujeito tem um ponto de partida e tem um objetivo, ou seja um ponto de chegada, descaracterizando a ideia de construção constante e infinita. Então, haverá mesmo essa construção constante do sujeito?

Na esteira dessa discussão, uma frase célebre é a de Beauvoir (1967), que afirmou que não se nasce mulher, torna-se. O que ela diz faz emergir uma série de discussões social e historicamente acerca da figura da mulher. Essa fala carrega uma série de discursos que estão sendo perpetuados durante anos. Esse conceito de “tornar” é válido tanto para as figurações do feminino, quanto para as figurações do masculino, pois para tornar-se homem, por exemplo, é preciso seguir regras do que se deve fazer e, sobretudo, do que não se pode fazer para manter-se nesse lugar. Temos visto pesquisas que se enveredam por debater as questões de como se constroem homens e mulheres, a exemplo dos estudos de Badinter (1993) e Nolasco (1995, 1997, 2006) que nos permitem conhecer a construção do que é ser homem e mulher em sociedade.

É essa linha tênue entre *ser* e *estar* figurações do masculino e do feminino que discutiremos, tendo em vista que, através da leitura dos textos de Állex Leilla, percebemos a constante colocação das personagens problematizando se são ou estão sujeitos. Evidenciamos que as categorias hetero e homossexual estão atreladas ao que será discutido adiante, pois há uma ideia no imaginário popular de que se o sujeito marcado, biologicamente, com o sexo masculino não atender aos padrões do que é ser homem, este está ferindo a heterossexualidade. Tal imagem também é aplicável aos sujeitos com o sexo feminino.

É diante de tal inquietação sobre a noção de *ser* e *estar* como modos de dizer do sujeito, além da problematização do que vem a ser homem e mulher como estruturas fixas que questionamos as categorias da heterossexualidade e homossexualidade, problematizando os limites entre ambas. Para encontrar um limiar entre as categorias citadas, apresentamos como resultado o termo “entre-lugar”, conceituado por Santiago ([1978] 2000), a fim de pensar um novo espaço onde os sujeitos possam vivenciar suas relações, forjando os espaços limítrofes, evidenciando sua realização pessoal.

² “una reflexión sobre el proceso, sobre la construcción, y que nos invita a abordar la vida desde la más difícil pero a la vez más gratificante de todas las libertades: nuestro derecho a estar” (VIÑUALES, 2002, p. 17).

“Estar e ser parece a mesma coisa, mas não é”

A obra em que nos debruçamos para discutir tais questões foi *O sol que a chuva apagou* (2009), que narra a história de Thiago: O professor que morava na Inglaterra e, ao perder o grande amor de sua vida, volta para o Brasil deixando de lado a sala de aula para se dedicar à música, tocando na banda de rock de seu irmão – Vapor Barato. Na medida em que somos convidados a conhecer o cotidiano de Thiago na banda, vamos conhecendo também um pouco da sua história. Alguns momentos do seu relacionamento com o ex-namorado Ian, sua relação (nada fácil) com o pai, seus amigos e o despertar, mais uma vez, para o amor. Esse despertar é problematizado pelo narrador, tendo em vista que o seu objeto de desejo é um homem dito heterossexual: Felipe. No desenrolar da narrativa, o que vai ser evidenciado é o fato de que, mesmo os sujeitos afirmando serem heterossexuais, suas performances proporcionam possibilidades para outros vieses, assim como a personagem que se diz homossexual apresenta em sua história a figura feminina como elemento importante para redirecionar-lhe a vida.

A questão que nos chama atenção nesta novela chama atenção é a forma como a personagem protagonista do texto – Thiago – muda o modo de encarar as relações afetivas e sexuais, passando de um adepto dos “moldes” socialmente estipulados, para alguém que entende o desejo como mola propulsora para a efetivação dos relacionamentos, ou seja, alguém que desconsidera o padrão heteronormativo da conjugalidade e da fidelidade – que foi recrudescido no período pós década de 1980.

No enredo do texto temos apresentação o ritual de conquista do protagonista. Ele se apaixona pelo colega da banda da qual faz parte (Vapor Barato), mas, até poder concretizar o desejo e tê-lo em seus braços, Thiago apresenta uma série de empecilhos para que essa relação ocorra, tendo em vista que o objeto de seus desejos é um rapaz heterossexual, que tem uma namorada e, além disso, é assediado pelas fãs da banda – cedendo constantemente aos assédios e mantendo relações性uais com duas ou três fãs por noite, como vamos acompanhar na leitura do texto. É importante ressaltar o que entendemos aqui por desejo, conforme apresenta Bauman em *Amor líquido*:

Desejo é a vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. Essa presença é desde sempre uma afronta e uma humilhação. O desejo é o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinação e evasiva diferença (BAUMAN, 2004, p. 23).

De acordo com o que postula o autor, podemos entender o desejo como sendo a mola que impulsiona os sujeitos a vivenciarem as relações que surgem no decorrer da sua vivência, tendo em vista que esse despertar coloca os sujeitos em estado de alerta para as relações que estão postas no tempo presente e no que pode surgir em meio às experiências e à possibilidade do novo, do não anunciado e daí que está a ponto de emergir.

Dessa forma, pode-se inferir que a efetivação do desejo de Thiago para com Felipe não o permite racionalizar o que sente, tendo em vista que a presença deste é o que desperta o interesse, o contato. Percebemos que, ao se notar envolvido por seu colega de banda, Thiago nos apresenta o “perigo” que está vivenciando ao gostar desse rapaz, pois como ele diz no texto: “Se tem uma coisa que eu aprendi na Inglaterra é que hetero é hetero, gay é gay e a mulata não é a tal” (LEILLA, 2009, p. 29) e mais, “Sem essa de gostar de homem-hetero, não tenho tempo pra isso, tenha dó” (LEILLA, 2009, p. 20). Ou seja, relacionar-se com Felipe era algo distante, fora do seu alcance, tendo em vista que ele não estava no universo dos gays e “Todo dia ele aparece com uma menina diferente” (LEILLA, 2009, p. 29).

É interessante pensarmos como as categorias heterossexual e homossexual são apresentadas, enquadradas e estigmatizadas, configurando-se em normas tanto para os heterossexuais, quanto para os homossexuais, pois grupos hegemônicos já definiram o que é cada uma das categorias, mesmo estando apenas inseridos na que é aceita. Lembremo-nos do estudo de Katz (1996, p. 25) que, ao traçar um panorama histórico e social da criação das categorias, argumenta que “a heterosexualidade significa um arranjo histórico particular dos sexos e de seus prazeres”.

O estudo do autor citado é pautado na apresentação da heterosexualidade como uma invenção “para contestar diretamente a nossa admissão comum da hipótese de que a

heterossexualidade é eterna, para sugerir o status histórico relativo e instável de uma ideia e uma sexualidade que geralmente supomos que foi há muito tempo esculpida em pedra" (KATZ, 1996, p. 25). Ou seja, o autor desconstrói a historicidade que normatiza a heterossexualidade, problematizando tal *status*.

A heterossexualidade, tomada como norma, apresenta uma série de regras a serem seguidas para que os sujeitos sejam, de fato, pertencentes às estruturas previamente definidas. A fala de Thiago, anteriormente citada, corrobora o que estamos apresentando, pois nos é apresentado que não vale a pena investir numa relação com "homem-hetero", por estar implícito que ele segue as regras impostas para a categoria a qual pertence e, por isso, não lograria sucesso em um relacionamento fora daquele padrão. Como se não fosse suficiente o fato de Felipe dizer-se heterosexual, isso ainda era evidenciado pelo fato do mesmo manter relações sexuais com várias meninas diariamente.

Esse padrão do "homem-hetero" é, em parte, o mesmo problematizado por Nolasco (1997), ao apresentar as características do "homem de verdade", pois este atua a fim de garantir a manutenção da sua sexualidade ativa e reprodutiva, que não fracassa diante da possibilidade de sexo. O sujeito que não se rende aos caprichos dos sentimentos e é representante nato do sistema machista. Apesar de o autor trazer à baila as características desse homem, através de uma discussão sobre uma crise na masculinidade, tendo em vista que com a visibilidade dos grupos minoritários, como a luta feminista e LGBT, os homens são postos a repensar sobre si e sua condição de sujeito.

O pensamento que Thiago cria sobre Felipe ser esse "homem de verdade" é apoiado por seu amigo João Carlos, quando este toma conhecimento de que o narrador está sentindo-se atraído por um "homem-hetero". João Carlos é bem taxativo ao enquadrar as pessoas por suas preferências evidentes, corroborando o pensamento inicial de Thiago: "Machão daquele jeito, comentou João Carlos, você só pode estar é doido Thiago, não se meta nesta arapuca, ele está é armando pra cima de ti. De noite, ele está aos amassos com mais uma menina. Ok, abandono o camarim, vamos em frente, não tenho idade para ilusões..." (LEILLA, 2009, p. 33).

A impossibilidade de qualquer envolvimento é algo evidente para o protagonista, mas, ao mesmo tempo, o fato de Felipe encontrar-se sempre com insinuações e indiretas desestabiliza Thiago, pois ele não vê nenhum meio para realização de nada, de tal forma que afirma: "Ele [Felipe] que se dane com seu jogo esquisito" (LEILLA, 2009, p.37). O que Thiago está denominando de "jogo esquisito" é o que o tem motivado a tomar atitudes que nunca tivera antes, a exemplo de: "Nunca olhei fotos antigas, nunca pensei em detalhes de um passado despercebido, mofado. Não vire obsessão na minha cabeça, cara, pelo amor de Deus. Não me quer, foda-se, tem quem queira." (LEILLA, 2009, p.35).

O posicionamento de Felipe confunde Thiago. Ora, se ele ficava com muitas meninas, se tinha namorada, qual o real objetivo desse jogo? Para quê tanto cuidado, tanto envolvimento e preocupação? Não era infundada a inquietação de Thiago, pois ele estava diante de uma incógnita: o que, de fato, queria Felipe? Esse jogo de querer e/ou não querer estava evidente de tal forma que a banda inteira havia notado e já tinha se tornado motivo de conversas, como quando os outros integrantes da banda Vapor Barato, Douglas e Marciano, apontavam e cochichavam sobre o cantor e Thiago:

Devem estar fazendo alguma piada sobre nós. O Felipe está cada vez mais explícito no seu jogo estranho, todos na banda já perceberam. Mas ele não se importa, manda os dois à merda e volta a me fazer perguntas [...]. O Matheus levanta a cabeça, repentinamente, tira os óculos e nos encara: o que há Felipe? Que interrogatório é esse com o Thiago? Ele empalidece, diz que não era nada, bobagem, resolve chamar a garçonete e fazer o pedido (LEILLA, 2009, p. 37 – 38).

Com esse trecho destaca-se o fato de o "jogo" proposto por Felipe estar cada vez mais evidenciado. Não havia mais nenhum cuidado em ser discreto. Felipe queria algo: ou brincar com os sentimentos de Thiago ou estava, de fato, interessado nele. O que gera tantos comentários são os polos que socialmente são opositores: um "homem-hetero" e um "homem-homo". A representação que Leilla põe em debate em seu texto é pertinente. Pensemos, inicialmente, partindo de um lugar comum para compreender a construção histórica do discurso que está apresentado na obra: comumente pensava-se que sendo o homem heterosexual ele não deveria se interessar pelo que diz respeito à vida do sujeito homosexual, como Felipe estava fazendo, o que provavelmente desonraria o lugar que ocupa.

Esse pensamento é evidenciado na narrativa em tela, pois os discursos apresentados pelas personagens enveredam para esta perspectiva. No entanto, não podemos nos fixar nesse

pensamento, tendo em vista que os interesses entre os sujeitos iguais não se dão apenas pelas práticas (homo)eróticas, assim como as relações estabelecidas entre pessoas de sexo diferentes.

É a imagem de lugares fechados que está posta no texto. Para o protagonista é de se estranhar esse interesse de Felipe, já que a construção da identidade dele o coloca diante de relações cujo foco é o interesse sexual, apontando, de certa forma, para um preconceito ou para uma visão limitada do que são e/ou podem vir a ser as relações entre iguais.

Diante desses fatos, esclarecer o jogo era, naquele momento, o objetivo de Matheus, o irmão protetor e cuidadoso, que, de forma clara e objetiva, questionou: “o que você quer com meu irmão, Felipe? Todo mundo na banda só comenta isso agora. É o assunto do dia. A dúvida é geral: afinal, se o Felipe come duas, quatro mulheres numa noite, o que ele quer com Thiago?” (LEILLA, 2009, p. 44).

A fala de Matheus nos faz retomar uma discussão antiga e que embasa uma série de discursos sexistas e preconceituosos na nossa sociedade, desde tempos remotos: afinal, se ele mantém relação com várias mulheres – inclusive com mais de uma ao mesmo tempo –, por qual motivo ele estaria se aproximando e querendo saber tanto da vida do Thiago? Este pensamento é claramente baseado em uma rigidez das categorias hetero e homossexuais, ou seja, se ele se relaciona com mulher não poderia, nem deveria, se relacionar com homem, caso contrário haveria alguma “coisa errada”. Nos moldes rígidos das normas culturais, não se comprehende o fato dele relacionar-se com mulheres e, ainda assim, sentir-se atraído por homens.

Não por acaso, o desfecho do conto vai nos apresentar o que Felipe sentia por Thiago: ele estava apaixonado e declara seus sentimentos:

(...) eu sou muito desajeitado mesmo, desculpa, não era para te chatear assim. (...) nunca me apaixonei por um homem antes. (...) não sabia como agir contigo (...). Você não faz ideia do quanto gosto de ti, declara. Gosta? duvidei, ainda não acostumado à repentina mudança de jogo. Gosto imensamente de você, ele afirma. Seríssimo (LEILLA, 2009, p. 45).

Assim, era evidente a surpresa de Thiago, pois como dissemos anteriormente, na compreensão dele, estava tudo muito bem segmentado: homens de um lado e gays de outro. No entanto, mesmo surpreso diante da declaração, ele aproveitou o momento. Se fosse um sonho era melhor não acordar.

A sequência dos fatos apresentados é lógica e poderíamos dizer que é um lugar-comum: Um gay que se sente envolvido por um “homem-hetero” devido à presença deste em sua vida. Diante do “homem de verdade”, o outro não vê possibilidade para a concretização de nada, mas é surpreendido em determinado momento ao vê-lo rendido aos encantos deste novo sentimento. Se o resumo da relação entre Thiago e Felipe encerrasse nesse ponto, estaria tudo em um ciclo fechado, mesmo com todos os entraves que estão presentes no decorrer da relação.

No entanto, diante da relação sexual deles dois, somos convidados a conhecer uma particularidade de Thiago: a presença da figura feminina em sua vida, que o coloca em posição de ambivalência. Expliquemos: No momento em que estão em pleno ato sexual, Thiago vê o rosto de Maria Alice, uma amiga com quem convivia durante a infância. A mesma que perguntou se o protagonista gostava dela, diante do que afirmou gostar de meninos e, para sua surpresa, a resposta dela foi “Não tem importância” (LEILLA, 2009, p.47).

Saber da relação de Thiago com Maria Alice e o fato dela não se importar com as preferências de seu amigo, leva-nos a repensar o posicionamento do narrador. Ora, no decorrer do texto ele vê a improbabilidade de concretizar algum tipo de relação com Felipe, por causa das relações do cantor com meninas, mas ele também se envolveu com Maria Alice, mesmo gostando de pessoas de sexo igual. O que estamos denominando de envolvimento não está atrelado a nenhuma materialização de relação afetiva, tendo em vista que não há nenhuma passagem no texto apresentando concretamente tal relação, mas apenas indícios de um envolvimento.

Nas passagens em que Maria Alice se faz presente, percebemos um tripé que se forma, desmanchando as relações binárias, tanto entre iguais, quanto entre pessoas de sexos diferentes. Observemos que há de um lado uma garota que, mesmo sabendo que o menino por quem se interessara gosta de outro menino, não vê nisso um problema. E, de outro lado, Felipe que, mantendo relações com garotas, se sente atraído por Thiago e investe nessa relação. Além disso, temos Thiago que se envolve com os dois.

Notadamente, o que está sendo problematizado é a fluidez de categorias, objetivando a realização pessoal de cada uma dessas personagens. Isto é feito de tal forma que as lembranças dos momentos que Thiago vivenciou com Maria Alice estão colocadas exatamente junto às vivências dele com os homens: com Felipe, como percebemos nas passagens anteriores e com Ian. Isso pode

ser observado quando, no dia de aniversário de morte de Ian, Thiago se lembra do falecido amor e nos coloca diante de Maria Alice:

Quando começa a chover de novo, quero estar de mãos dadas contigo. Fecho os olhos, tento de todas as formas ver seu rosto, sentir seu corpo, próximo, colado a mim. Mas não, não é o Ian, é a Maria Alice, no início da quadra, irritada, reclamando que alguém esbagaçou a caixa com pedaços de giz coloridos que ela roubou da escola para jogarmos amarelinha. Desenhamos na calçada da quadra inteira. Você gosta de mim, Thiago?, ela perguntava, os olhos escuros, brilhantes, você quer ser meu amigo? (LEILLA, 2009, p. 31).

O trecho confirma a ideia que apresentamos acima, no tocante às lembranças entrecruzadas: Lembra-se de Ian e vê Maria Alice. Essa estratégia de Leilla nos faz perceber que, para estas personagens, a linguagem que realmente predomina é a do desejo. O sentir e o vivenciar as experiências que surgem é o que os move, tendo em vista que independente de ser homem ou mulher, o que se resgata através do pensamento são as relações de prazer.

Para entender o entrelugar

Na análise empreendida, percebemos que há uma inquietaçãoposta sobre a necessidade de não *estar nem ser* algo fixo – que se molda às categorias definidas através de configurações de discursos históricos e sociais. A proposta é pensar no **entrelugar** onde todas essas categorias fossem desconsideradas e as relações entre os sujeitos pudessem ser construídas nessa perspectiva.

Como anunciado anteriormente, a noção de entrelugar com a qual estamos trabalhando é a que foi discutida inicialmente por Santiago ([1978] 2000, p. 9), ao afirmar que “o lugar que ocupa hoje o discurso literário latino-americano, no conflito com o europeu”, ou seja, o influxo estrangeiro que a produção nacional sofreu, ainda na década de 1970, colocando em pauta a relação de centralidade e marginalidade, referência e cópia, dominador e subjugado; e o limítrofe entre uma coisa e outra, como sendo o espaço de subversão da Ordem. Na obra em que Santiago apresenta essa noção de entre-lugar, o que está evidenciado é esse local de trânsito e descolamento fronteiriço preconizando o crescimento da cultura local e relacionando-a com o que está posto pelos influxos culturais externos.

Trazendo o conceito para o nosso estudo e pensando as configurações de gênero e sexualidades, refletimos sobre o que pode ser o sujeito, além do binário par homem e mulher? Pensemos nas performances: os sujeitos podem ser homossexuais, heterossexuais, bissexuais, pansexuais, etc., mas o ponto inicial é a designação de ser homem e/ou mulher e, a partir daí, manter relações com outros sujeitos. Pensar esta fronteira foi o que nos permitiu trazer à baila o conceito de entre-lugar e ressignificá-lo para que pudesse ser o **entrelugar** dos sujeitos que apresentam performances fronteiriças, passeiam pelo “vôo da escada” e se permitem conhecer e vivenciar a diversidade das relações afetivas e sexuais. Pensando dessa maneira, problematizamos as categorias que são colocadas como modelo a serem seguidos.

Evidentemente que outros pesquisadores já utilizaram a noção de entre-lugar para metaforizar as relações entre iguais, como é o caso do pesquisador Denilson Lopes (2002), em seu ensaio “Entre homens, entre lugares”. Neste, comenta as relações entre homens em textos de Silvano Santiago, Caio Fernando Abreu e Alexandre Ribondi, apresentando esse espaço de entremeio nas relações homoafetivas. Ainda nessa perspectiva de adotar o entre-lugar conceituado por Santiago ([1978] 2000), outro estudo relevante é o do pesquisador Flávio Camargo (2009) que busca o espaço de travessias, digamos assim, para as experiências homoafetivas em um conto de Caio Fernando Abreu.

Compreendemos a relevância dos estudos citados para que observemos o homoerotismo e a homoafetividade sob outra perspectiva. No entanto, o que propomos vai além das fronteiras das relações iguais, tendo em vista que em *O sol que a chuva apagou* (2009) o que está evidenciado é uma reconfiguração das categorias basilares de ser homem e mulher, deixando de lado se os sujeitos são/estão homo ou heterossexuais, por mais que as personagens questionem constantemente o pertencimento a uma categoria ou outra.

Assim, vale ressaltar a fala de Thiago, ainda no começo da narrativa, ao relatar sua chegada a Belo Horizonte, afirmando que “Mal chego numa cidade e quero fotografar, rabiscar, escrever. **Necessidade de aprisionar o que é livre e passageiro, absolutamente de giz.** Porém, não, dou freio, seguro, não escrevo a ninguém, ordeno que a vontade passe, se espalhe no ar” (LEILLA, 2009, p. 9) (Grifos nossos). Com essa passagem, podemos ver claramente que a personagem tenta

libertar-se desse ato de “aprisionar o que vê”, o que sente, buscando, assim, vivenciar as relações de modo livre.

O que estamos evidenciando, com isso, é a situação limítrofe na qual se encontram as personagens de *O sol que a chuva apagou* (2009). Ora, vejamos: há imbuída no protagonista uma necessidade de prender e fixar o que está vivenciando, mas há também um desprendimento na medida em que ele tenta, e por vezes consegue, se libertar desse sentimento de concretude. Percebemos que essa passagem representa bem o que encontramos na obra, de um modo geral, pois as personagens estão entre a concretude das relações pré-definidas e o trânsito no qual o desejo é o veículo principal para a efemeridade.

Para estas personagens há uma descoberta em curso de que não há uma única via para ser e estar; homem e mulher; hetero e homossexual. Há vias de mão duplas, triplas, ou mais formas de experienciar as relações sem a necessidade de o sujeito estar enquadrado em formas. Transitar já nos coloca perante uma não rigidez, uma flexibilidade e liberalidade de pensamentos e ações. E, por isso, a imagem do giz é tão expressiva para a obra, pois ao mesmo tempo em que os escritos de giz criam territórios fixos, por se materializar no ato da escrita; eles também constroem imagens que são eminentemente efêmeras, pela facilidade de apagar a escrita feita por esse material.

É tentando pensar numa perspectiva mais abrangente que trazemos o conceito de **entrelugar**, pois esse espaço acaba por se configurar em um lugar de travessias e deslocamentos em que é possível, para os sujeitos, estarem e vivenciarem suas relações. Colocamos o **entrelugar** como um dispositivo capaz de desmistificar a necessidade social de enquadrar – em uma categoria ou outra – e de romper com os limites impostos ao sujeito para que este seja apenas aquilo que as concepções binárias permitem, possibilitando a não fixidez de uma identidade, pois a noção de estar é fluida e escorregadia, e, justamente por isso, sentimos a necessidade de encontrar um espaço que permitisse que as personagens colocassem em ação suas vivências e experiências sem que, com isso, estivessem numa categoria limitante.

Referências Bibliográficas

- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: II a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- CAMARGO, Flávio Pereira. O entre-lugar das experiências homoafetivas em “A aqueles dois”, conto de Caio Fernando Abreu. In: _____. ; SILVA, Antonio de Pádua Dias da; CAMARGO (orgs). *Configurações homoeróticas na literatura*. São Paulo: Claraluz, 2009. p. 69 – 86.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KATZ, J. N. *A invenção da heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- LEILLA, Álex. *O sol que a chuva apagou*. Salvador: P55 Edições, 2009.
- LOPES, Denilson. Entre homens, entre lugares. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 187 -212
- NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. Um homem de verdade. In: Caldas, Dario (org.). *Homens*. São Paulo: Senac. 1997, p. 14-29.
- OLINTO, Antonio. *Minidicionário Antonio Olinto da Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2001. p. 215.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Verbos de ligação: itens lexicais ou gramaticais?. *Estudos lingüísticos*. São Paulo, v. XXXIII. 2004, p. 01-06.

VIÑUALES, Olga: *Lesbofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2002.

ENTRE A QUERELLE DES FEMMES E A MÍSTICA: UMA ANÁLISE DO LIVRO CIDADE DAS DAMAS DE CHRISTINE DE PIZAN

Nathalya Bezerra Ribeiro¹

A Baixa Idade Média

A Idade Média é um período da história ocidental que ainda é concebida como a Idade das Trevas. Diferente desta concepção, temos um período que nos legou uma riqueza cultural diversificada nos campos da música, arquitetura, literatura, dança escultura e outras. Neste trabalho iremos abordar apenas a Baixa Idade Média Francesa. Esse período, compreendido entre o século XIII e o século XV², é marcado pelo poder da Igreja Católica, pela perseguição ao sexo feminino e pela transição do sistema feudal à monarquia.

Os Reis da França, durante a Baixa Idade Média, começam a expandir e centralizar o seu poder. Entretanto, veremos que a Baixa Idade Média foi um período de transição de sistemas entre o feudalismo e o capitalismo, mesclando características de ambos.

Esse sistema claramente favorecia o interesse da Igreja e do Rei. O Rei se mantinha no topo da hierarquia e tinha seu poder reforçado pela Igreja. A Igreja, por sua vez, era detentora de grande poder, ela ditava a moral e sua palavra tinha valor de lei. Vejamos a seguir como se estruturava o sistema feudal de acordo com Segismundo Spina:

O sistema feudal constituía, sem dúvida, um grande progresso: como sistema organizado, rudimentar embora, não só visava a segurança do mundo cristão, como fortificar progressivamente o poder dos senhores, que vai criar, então, do mais alto suserano ao mais desprezível dos servos, uma hierarquia na qual se fixam pela primeira vez os deveres e os direitos de cada um. (SPINA, 1956, p. 14)

A agricultura era a principal fonte de riqueza deste período. O senhor feudal detinha a propriedade das terras e os seus servos realizavam o plantio, retornando ao seu senhor a maior parte da colheita produzida. Devemos registrar que existiram agricultores independentes aos senhores feudais

As mulheres na Baixa Idade Média eram percebidas como seres inferiores, inclusive as da nobreza. Essas mulheres tinham como dever o cuidado do lar, cuidando do marido e dos filhos. As mulheres não eram estimuladas a nada que não fosse vinculado ao privado; elas não podiam, por exemplo, realizar trabalhos remunerados. Elas também não recebiam direitos como herança ou autonomia do próprio futuro. Quando solteiras, seus pais tinham o dever de administrar as suas vidas e, quando se casavam, eram os maridos que assumiam essa função. Vejamos a seguir a noção dos deveres femininos no discurso masculino apontado por Jean-Paul Desaive:

Doçura, compaixão e amor materno fazem parte das virtudes inatas do sexo feminino. Às mulheres cabem, portanto, as obras de misericórdia e de caridade, o cuidado dos doentes, dos pobres e dos velhos; a elas, que têm os filhos, cabe-lhes a responsabilidade pela sua primeira educação, pela sua instrução religiosa e pelas regras do saber-viver; a elas também, confinadas à casa e reinando no universo doméstico, cabe ainda a boa gestão do lar, as ocupações úteis e um olhar vigilante sobre a domesticidade. Obediência e castidade acabam por fazer delas boas esposas, depois de terem sido filhas submissas. (DESAIVE, 1998, p.304)

Nesse contexto de restrições ao gênero feminino, encontramos algumas mulheres que subverteram seus papéis sociais. É o caso da escritora que é o objeto deste trabalho: Christine de Pizan. Nasceu em 1365 na Itália, mas foi morar muito cedo na corte francesa, pois seu pai fora chamado para trabalhar como conselheiro e astrólogo na corte dos reis Charles V e Charles VI. Graças ao ofício do pai, Christine de Pizan pôde usufruir da biblioteca da corte e estudar.

Como o costume da época pedia, as mulheres deveriam se casar cedo. Ao completar quinze anos se casou com Estienne Castele e teve três filhos. Christine de Pizan ficou viúva aos vinte e

¹ - Orientadora: Profª. Drª Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne - UFPB.

² - Há autores como Hilário Franco Júnior (2001) que afirmam que a Baixa Idade Média foi em meados do século XIV até o século XVI.

cinco anos e, com a morte do marido, vieram os problemas financeiros. Sem renda própria ou herança, Christine de Pizan precisou encontrar meios para sobreviver. Ela fez da escrita a sua profissão, se tornando a primeira mulher no ocidente a exercer essa profissão. Vejamos o que Lieve Troch nos traz sobre o assunto:

Christine de Pisan é vista por muitos como a primeira mulher na Europa que pôde sobreviver com as receitas de sua escrita. Ela representa, por assim dizer, o ponto culminante da escrita mais intelectual que foi usada por Hildegard de Bingen no século XII. (TROCH, 2013, p. 09)

Christine de Pizan também provocou o surgimento da “Querelle des femmes” que trataremos mais adiante. Para sobreviver de sua escrita, ela recebeu ajuda de vários nobres, tais como: Jean de Berry, Isabel da Bavária e Louis d’Orléans.

Christine de Pizan traz em sua escrita opiniões em defesa do seu sexo. Ela questionava a opressão que as mulheres sofriam pelos homens, criticando a literatura e o comportamento dos próprios homens. Como veremos em *A Cidade das Damas*. Como apresentado pela pesquisadora Teresa Forcades, alguns questionamentos da “Querelles des femmes” estão presentes na obra de Pizan:

El debate versa sobre los problemas derivados de la misoginia y sobre su falta de fundamento. El argumento principal está muy claro: si las mujeres estudiase y se pudiesen formar como hacen los varones – y tal como, a causa de las circunstancias peculiares de su vida, había podido hacer Pizan –, la misoginia dejaría de existir. En los primeros capítulos de la obra, Pizan deja constancia, a través de múltiples ejemplos, de las contradicciones existentes entre las imágenes de las mujeres que prevalecen en la cultura, la religión y la sociedad, y la experiencia que las mujeres tienen de sí mismas. Christine de Pizan cree que esta situación se mantiene porque entre las obras que se consideran *auctoritas* (autoridades o libros de referencia obligada) no hay ninguna que haya sido escrita por una mujer.³ (FORCADES I VILA, 2011, p. 52-53)

Christine de Pizan morreu em 1430 na cidade de Poissy na França, reclusa em um convento. Sua última obra foi o *Ditié de Jehanne D'Arc*, um poema em homenagem à virgem de dezesseis anos que coroou o Rei Charles VII. Christine de Pizan morre dois anos antes de Jehanne d'Arc sem ter presenciado os rumos que a participação de Joana D'Arc desencadeou durante a guerra dos cem anos.

“Toutes estes, serés, ou fustes
De fait, ou de volonté, putes”⁴

Por ser a precursora da “Querelle des Femmes”, Christine de Pizan atualmente é muito estudada por pesquisadores e pesquisadoras que tentam desconstruir a história literária tradicional e trazer à tona a produção feminina.

Em 1230, Guillaume De Lorris escreve um poema alegórico influenciado pelas leis do amor cortês. O poema conta a história de um cortesão que tenta conquistar a sua amada. Quarenta anos depois, Jean De Meung continua a história com ideais opostos ao da primeira parte. A segunda parte, produzida por ele, possui um caráter misógino.

As duas partes do *Roman de la Rose* foram bastante lidas na Baixa Idade Média Francesa. E por causa do teor do livro, Christine de Pizan elabora uma obra em resposta ao *Roman de la Rose* escrito por Meung e intitula a obra de *Epistre Au Dieu D'amours*. Dando início ao debate literário:

Querelle des femmes, (debate literário ocorrido principalmente na França, em finais da Idade Média, criado em consequência da dialética entre os textos a favor e contra as mulheres surgido, principalmente, após a discussão em torno ao *Roman*

³ - O debate aborda os problemas derivados da misoginia e da sua falta de fundamento. O argumento principal é muito claro: se as mulheres estudassem e pudessem se formar como os homens – tal como Pizan, devido a circunstâncias peculiares de sua vida –, a misoginia deixaria de existir. Nos primeiros capítulos da obra, Pizan registra através de vários exemplos, as contradições existentes entre as imagens das mulheres que prevalecem na cultura, na religião e na sociedade, e a experiência que as mulheres têm de si mesmas. Christine de Pizan acredita que esta situação se mantém porque entre as obras que se consideram *auctoritas* (autoridades ou livros de referência necessária) não tem nenhuma que tenha sido escrita por uma mulher.

⁴ - “Todas sois, sereis ou fostes. De fato ou por desejo, putas” Trecho traduzido pela Professora Doutora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne da obra Romance da Rosa escrita por Jean de Meung

da Rosa, texto de caráter extremamente misógino e que envolverá principalmente a escritora Christine de Pizan). (BROCHADO, 2001, p. 5-6)

Após a publicação desta obra, Christine de Pizan ganhou inúmeros aliados como também inimigos. Começa, então, o debate literário: de um lado teremos os que concordam com Christine de Pizan e saem em defesa da mulher e do outro lado teremos os apoiadores de Jean de Meung. Esse debate literário ficou conhecido como a “Querelle des Femmes”.

Neste trabalho iremos mostrar como esta querela está presente nas obras de Christine de Pizan. Para isso escolhemos o livro *Cidade das Damas* (*Cité des Dames*). Como já abordado pela pesquisadora Luciana Calado, em sua tese, este livro é uma produção madura de Christine e traz em seu texto os ideais presentes na querela. (2006, p.71).

Este livro foi escrito nos anos de 1404 e 1405, a obra é um diálogo alegórico entre a personagem Christine e três damas: Razão, Retidão e Justiça. O livro é dividido em três partes, onde cada parte é chamada de ‘livro’.

O Livro Primeiro começa com a personagem Christine entristecida pelo fato dos homens de sua época criticarem a mulher. Após essa abertura, aparecem as três Damas criadas pelo próprio Deus e lhe propõe a construção de uma cidade para as mulheres. Ela, Christine, seria a encarregada de construir essa cidade.

“Perguntava-me quais poderiam ser as causas e motivos que levavam tantos homens, clérigos, e outros a maldizer as mulheres e a condenar suas condutas em palavras, tratados e escritos. Isso não é questão de um ou dois homens, nem mesmo só de Mateolo, - a quem não incluiria entre os sábios, pois seu livro não passa de uma gozação -: mas, pelo contrário, nenhum texto está totalmente isento disso. Filósofos, poetas e moralistas, e a lista poderia ser bem longa, todos parecem falar com a mesma voz para chegar à conclusão de que a mulher é profundamente má e inclinada ao vício.” (PIZAN, 2012, p. 58-59)

Enquanto Christine construía essa cidade, ela trava um debate com as três Damas a respeito da opressão que as mulheres sofrem por parte dos homens. Na primeira parte do livro, vemos como as três Damas saem em defesa das mulheres, elas mostram a Christine a forma dos homens tratarem as mulheres e apresenta, em resposta a esses ataques, exemplos de mulheres que foram protagonistas de seu tempo.

As Damas mostram que existiram mulheres que foram grandes filósofas, grandes matemáticas, grandes rainhas, grandes guerreiras, entre outras mulheres em posições sociais de destaque. As Damas ainda enfatizam que os homens não podem julgar um Deus que criou dois seres igualmente perfeitos.

“Mas, se alguns estavam querendo dizer que as mulheres não tinham entendimento suficiente para aprender as leis, a experiência prova, justamente, o contrário. Como será dito depois, tem-se conhecimento de numerosas mulheres do passado e do presente, que foram grandes filósofas e aprenderam ciências bem mais difíceis e nobres do que as leis escritas e os estatutos dos homens. Por outra parte, se estavam querendo afirmar que as mulheres não têm nenhuma vocação natural para a política e a ordem pública, poderia citar-te exemplos de várias mulheres ilustres que reinaram no passado.” (PIZAN, 2012, p. 92)

No livro segundo, os edifícios da cidade estão prontos e, enquanto a Cidade das Damas era povoada, Christine continua o debate com as Damas. Nesta segunda parte vemos como Christine trata a questão do privado. Ela aprende através das Damas como existiram grandes esposas, filhas e mães. Os exemplos expostos no livro criticam as ideias misóginas dos intelectuais da época.

“Mas, para voltar às que são boas, sobre o que disse Teofraste, de quem falaste, que sustenta que um homem seria tão lealmente e tão bem tratado, em caso de doença ou de desgraça, por um doméstico do que por sua mulher, quantas mulheres excelentes não vemos apressarem-se perto de seus maridos que elas amam de um amor fiel – doentes ou de boa saúde – e, para quem, elas devotam um verdadeiro culto! Duvido muito que se encontre um igual servidor. E já que abordamos esse assunto, citar-te-ei várias esposas que deram testemunhos de um terno e fiel amor a seus maridos.” (PIZAN, 2012, p. 188)

Durante todo o Livro Segundo, temos diálogos entre Christine e as Damas, no qual estas mostram as críticas feitas às mulheres e, por conseguinte, as rebateando. As Damas citam os

intelectuais responsáveis por tais ideias a despeito da mulher. É o caso de Teofrastes, filósofo grego e discípulo de Aristóteles, que escreveu vários livros no qual julgava a natureza feminina.

No livro terceiro, Christine se volta para as mulheres religiosas. Devemos lembrar que naquela época a Igreja detinha muito poder, vetando a participação feminina nos seus espaços de decisão; como consequência disto, seus líderes eram predominantemente masculinos. Salvo algumas exceções, restava para elas o papel de contemplação e reclusão. Nestes capítulos, as Damas falam para Christine sobre Maria, mãe de Jesus, sobre Madalena e várias outras santas; elas mostram quantas mulheres de bom caráter estão próximas de Deus e como elas são valiosas. Agindo assim, essas Damas contrariam os interesses dos senhores da Igreja.

Eis que reside, agora entre nós, a Imperatriz única, a despeito das baixas calúnias de todas as más línguas. Mas, é justo que suas bem-aventuradas irmãs e Maria-Madalena a acompanhem aqui, pois elas ficaram fielmente com ela ao pé da Cruz durante a Paixão de seu Filho. Oh! Como são grandes a fé e o amor das mulheres! Visto que não se afastam do Filho de Deus, nem quando vivo nem quando morto, enquanto que seus apóstolos todos renegaram e o abandonaram. Vê-se bem que Deus não desprezou o amor das mulheres, nem o considerou algo frágil, como alguns querem insinuar. (PIZAN, 2012, p. 295-296)

Como percussora da *querelle de femmes*, Christine de Pizan soube colocar em *A Cidade das Damas* as características deste gênero literário, fazendo duras críticas a uma sociedade que minimizava o sexo feminino.

As místicas: características e sua presença na obra “Cidades Das Damas”

Durante a Baixa Idade Média, muitas mulheres entraram para a vida religiosa e se firmaram como teólogas, mas o modo como elas conduziam sua teologia não foi aceito pela Igreja, que as chamou de místicas.

As mulheres desejam afirmar, com seu estilo próprio de falar, uma maneira distinta da religião proveniente da teologia clássica e querem dar a sua opinião em discussões teológicas. No entanto, os homens – para garantir a sua própria definição teológica – classificam estereotipadamente a teologia das mulheres como ‘mística’. (TROCH, 2013, p. 03)

As místicas eram mulheres que tinham uma concepção cristã que divergia com a Igreja, elas escreviam e ensinavam suas ideias de maneira independente, pois elas não tinham nenhum vínculo com o Clero. Como por exemplo, as Beguinas. Vejamos o que Alder Júlio Calado tem a nos mostrar sobre as Beguinas:

As Beguinas constituem uma página relevante da história das experiências religiosas marcadas por uma espiritualidade vivida no feminino, em pequenas comunidades chamadas “Begijnhof”, “Béguinages”, conforme a região de sua atuação (Flandres, Liège, Bruges, Antuérpia, etc.), animadas por mulheres jovens e adultas, celibatárias, viúvas, algumas casadas, que, organizadas, sobretudo em meio urbano, combinavam uma vida de oração, de trabalho autogestionário com o serviço aos pobres, doentes e pessoas marginalizadas da época, alimentadas por uma espiritualidade singular, de caráter leigo. [...] o Movimento das Beguinas tinha suas singularidades, tais como: não tinha um santo fundador, não buscava autorização da hierarquia eclesiástica, não tinha uma constituição ou regulamento, não fazia votos públicos, “seus votos eram uma declaração de intenção, não um comprometimento irreversível a uma disciplina imposta pela autoridade, e seus membros podiam continuar suas atividades normais no mundo” (CALADO, 2012, p.50).

Elas foram nomeadas místicas por cumprirem a função de teólogas, e divulgavam opiniões próprias sobre a religião e a fé. Elas também trabalhavam para manter a independência delas para com o clero, geralmente produzindo tecidos, cervejas e traduzindo textos. Inicialmente elas foram toleradas pela igreja, pois cumpriam uma atividade social. Mas suas concepções sobre a fé e a religião, que às vezes divergiam com as da Igreja Católica, desencadearam perseguições aos beguinários, instituições onde as beguinas viviam. As místicas tinham uma concepção própria sobre a fé, elas não precisavam necessariamente estar ligadas à igreja para estarem juntas a Deus. Consequentemente, a Igreja católica se posicionou contra esse pensamento. Marguerite Porete, por

exemplo, foi uma Beguina condenada à fogueira como herege por criticar atitudes praticadas pela Igreja.

Na segunda-feira seguinte ardeu naquele lugar [a Praça de Grève] uma beguina clériga chamada Marguerite Porete que havia transpassado e transcendido as divinas escrituras e havia errado nos artigos de fé, e do sacramento do altar havia dito palavras contrárias e prejudiciais e havia sido condenada por isso pelos mestres em teologia. (CIRLOT e GARÍ apud NOGUEIRA, 2013, p.164).

Christine de Pizan não é considerada uma mística, mas acreditamos que em suas obras podemos encontrar traços desse pensamento, por exemplo, escrever a partir de sua própria experiência; escrever em língua vernácula e não na língua intelectual da época, o latim; fazer uso de alegorias e possuir textos com temas teológicos. Vejamos a seguir o que Troch nos mostra sobre a prática das mulheres místicas:

A luta das místicas femininas acontece dentro ou na fronteira das instituições eclesiásticas em diferentes contextos. Um paralelo entre as mulheres nesses diferentes contextos é o apelo ético e teológico para uma forma de olhar diferente o mundo, a ética e a língua divina. Paixão de e por Cristo é o enfoque principal, mas, além disso, podemos ver novas imagens da divindade. (TROCH, 2013, p. 10-11)

O misticismo de Christine de Pizan é patente em seu livro, vendo-la exaltar Deus como também mostrar o amor dele pelas mulheres. A visão de mundo defendido pela autora diverge do mundo ao qual ela pertencia. Christine em *A Cidade das Damas*, afirma que Deus ama os homens e as mulheres de forma igualitária, que diferentemente do que a igreja católica tentava passar, Deus não considera a mulher um ser inferior ao homem ou que possuía uma natureza falha, fraca e débil.

Ah Deus! Como isso é possível? Como acreditar, sem cair no erro, que tua infinita sabedoria e perfeita bondade tinham podido criar alguma coisa que não fosse completamente boa? Não é verdade que criaste a mulher com um deliberado propósito? E, desde então, não lhe deste todas as inclinações que gostarias que ela tivesse? Pois, como seria possível teres te enganado? (PIZAN, 2012, p. 60)

Ao longo do livro, as três Damas rebatem as críticas que os intelectuais tinham sobre a mulher e toda a teoria no qual eles se apoiavam. Elas afirmam que Deus criou o homem e a mulher como iguais, amando os dois da mesma forma. Christine de Pizan mantém traços místicos em *A Cidade das Damas*, ela defende opiniões próprias sobre o amor de Deus e essa concepção de amor cristão diverge com os ideais dos homens da Igreja de sua época.

Conclusão

A Baixa Idade Média ficou conhecida pela presença marcante da religião católica, ela influenciou o modo como as pessoas se relacionavam e percebiam o mundo. Dentro desse contexto histórico de grande influência religiosa e perseguição às mulheres, viveu Christine de Pizan. As suas obras mostram a realidade de sua época.

Neste trabalho, concluímos que a “Querelle des femmes” está presente em todo o livro *A Cidade das Damas* e Christine de Pizan soube desenvolver com maestria o seu objetivo: mostrar que as mulheres de sua época não são como os intelectuais as descreviam.

Acreditamos que as místicas tiveram um papel importante tanto para a concepção do amor cristão bem como para contribuir e fomentar o debate de igualdade de gênero, colocando todos os seres humanos em igualdade perante a Deus. Essa concepção de amor também é percebida em *A Cidade das Damas*.

Referências:

BROCHADO, Cláudia. **Mulheres escritoras e a construção de uma outra genealogia: Isabel de Villena, escritora ibéria do século XV.** ANPUH: São Paulo, 2001.

CALADO, Alder Júlio Ferreira. **O movimento das beguinhas: interfaces e ressonâncias em experiências sócio-religiosas femininas do presente.** In: *II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba - Sábias, Guerreiras e místicas: Homenagem aos 600 anos de Joana D'arc – ANAIS /*

Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne, Fabrício Possebon (Organizadores). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 47-58.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. **A cidade das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan.** Tese defendida no programa de pós-graduação em letras da Universidade Federal de Pernambuco. 2006.

DESAIVE, Jean-Paule. **As ambiguidades do discurso literário. História das mulheres no Ocidente III.** Porto: Edição Afrontamento, 1998. p. 301-315.

DUBY, George. **Mâle Moyen Âge: De l'amour et autres essais.** s.l. Flammarion, 1988.

FORCADES I VILA, Teresa. **La teología feminista en la historia.** Fragmenta Editorial, Barcelona, 2011.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. **A escrita feminina medieval: mística, paixão e transgressão.** Revista Mirabilia, v. 17, 2013.p. 153-173.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas.** Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres. 2012.

_____. **L'Epistre au Dieu d'Amours.** Disponível em: [disponível em <https://archive.org/details/oeuvrespotiqu03chri>](https://archive.org/details/oeuvrespotiqu03chri) acesso em 01/10/2013.

SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca.** Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

TROCH, Lieve. **Mística feminina na idade média.** Historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais. Revista Graphos, v.15, p 01-12, 2013.

TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA: CORPO E RESISTÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA

Patrício de Albuquerque Vieira (UEPB)¹

*Me chamo siá Tereza
Perfumada de alecrim
Ponha açúcar na boca
Se quiser falar de mim*

*Flor no cabelo
Flor no xibiu
Mar e rio*

Dorival Caymmi

Considerações iniciais

Até a década de 1970, os estudos acerca do corpo, de forma geral, foram referenciados pelo viés cientificista, médico e psiquiátrico. A noção de um corpo disciplinado, subjugado e controlado permaneceu por muito tempo presente nas discussões sobre o tema. Considerado como uma obra inconclusa, aberta, o corpo é objeto de estudos de historiadores, antropólogos e sociólogos, enfim, de pesquisadores das mais distintas áreas do conhecimento, os quais oferecem uma multiplicidade de olhares que proporciona a compreensão do corpo e das suas simbolizações na esfera social.

Segundo Elizabeth Grosz (2000, p. 84), “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas”. Nesse sentido, dizer que o corpo é a “morada do espírito” é desconsiderar todas as práticas culturais, valores e crenças produzidas por ele. A autora acrescenta que “tanto a dimensão psíquica quanto a social devem encontrar lugar numa reconceitualização do corpo, não uma em oposição à outra, mas como necessariamente interativas” (GROSZ, 2000, p. 85).

Discutir o corpo como produto cultural é, concomitantemente, um desafio e uma necessidade. Desafio porque desfaz a concepção naturalista sobre o qual o corpo é explicado, observado e classificado. Necessidade porque ao desnaturalizar o corpo desvenda que é ele, acima de tudo, histórico. Percebe-se, então, que o corpo é resultado de marcas reveladoras dos tempos, espaços, grupos sociais, religiões, crenças etc.

De acordo com Silvana Vilodre Goellner (2003, p. 29),

Um corpo não é apenas um corpo. É também o eu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas.

Nessa perspectiva, o corpo o não é definido por traços biológicos, mas sim, pelos significados culturais e sociais que a humanidade atribui a ele. As representações do corpo, que não são fixas, acabadas e universais, são construídas pela linguagem, a qual expressa o que se diz sobre o corpo, sua liberdade, aprisionamento ou submissão em determinadas culturas.

Nesse contexto, este trabalho por objetivo discutir sobre a construção do corpo disciplinado e a resistência manifestada por Tereza, protagonista da obra *Tereza Batista cansada de guerra*, de Jorge Amado (1972). Para tal, utilizamos como referência os aportes teóricos de Michel Foucault (2012), Elôdia Xavier (2007), Alfredo Bosi (1996), entre outros.

Tereza Batista: um caso de sofrimento e submissão feminina

¹ Doutorando em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba.

Desde a infância marcada pela pobreza, Tereza Batista viveu a privação da liberdade e sofreu a injustiça de não ter o controle sobre a própria vida. A submissão e o sofrimento da heroína se intensificam a partir do momento em que sua tia Felipa a vende para o capitão Justiniano Duarte da Rosa, um colecionador de cabaços:

Tereza Batista não completara ainda treze anos quando sua tia Felipa a vendeu, por um conto e quinhentos, uma carga de mantimentos e um anel de pedra falsa, porém vistosa, a Justiniano Duarte da Rosa, capitão Justo, cuja fama de rico, valente a atrabilírio corria por todo o sertão e mais além. (...) Contavam de morte e tocaias, de trapasças nas brigas de galo, de falsificações nas contas do armazém, cobradas no sopapo por Chico Meia-Sola, de terras adquiridas a preço de banana, sob ameaça de clavinote e punhal, de meninas estupradas no verdor dos cabaços, meninas eram o fraco de Justiniano Duarte da Rosa. Quantas já deflorara menores de quinze anos? Um colar de argolas de ouro, sob a camisa do capitão, por entre a gordura dos peitos, vai tilitando nas estradas que nem chocalho de cascavel: cada argola uma menina – sem falar nas de mais de quinze anos, essas não contam. (AMADO, 1996, p. 59)

Justiniano Duarte representa o poder e a autoridade em terras baianas onde juízes e delegados pouco mandam, ficando a ordem entregue nas mãos dos poderosos da época. Conhecido como caçador de cabaços, o capitão Justo começa a frequentar a casa de Felipa com uma única intenção: deflorar Tereza Batista. Com medo da repressão e diante de extrema miséria, a velha Felipa vê-se obrigada a negociar a menina, principalmente porque sabia que Justiniano teria a garota de qualquer maneira, pois não media esforços para conquistar o que pretendia.

Felipa anuncia a partida de Tereza e pede à garota que arrume as roupas e todos os seus pertences, alegando que na casa do capitão Justo ela teria uma vida mais confortável, porque “lá tu vai ter de um tudo, vai ser tratada como fidalga, o capitão é um homem bom” (AMADO, 1996, p. 68). Tereza não comprehende o motivo de sua saída da casa da tia e passa a questionar a mulher, mas é o capitão quem lhe responde: “- Não precisa saber por que, se acabaram as perguntas, comigo é ouvir e obedecer, fique sabendo, aprenda de uma vez por todas. Vambora” (AMADO, 1996, p. 68). Justiniano responde como dono da garota, impondo seu poder com a voz firme e de tom autoritário.

O argumento da tia não convence Tereza e diante da ordem do capitão, a menina foge a esmo. Encontrada no mato por Rosálio (este antes de entregá-la ao capitão abraça-a para sentir o corpo virgem da adolescente pela última vez), Tereza é entregue a seu “dono” e dele toma uma sequência de tabefes no nariz do qual começa a escorrer o sangue. Jogada ao caminhão Tereza embarcou em seu destino de peste, fome e guerra.

O abuso de poder fica evidente nas atitudes do capitão Justo, o qual consegue o quer através da força bruta, do dinheiro e do desrespeito aos direitos humanos. Um de seus maiores prazeres é apreciar a submissão da mulher. A virgindade se configura como objeto, uma verdadeira conquista do “macho”, uma vitória a ser conseguida e quanto mais difícil mais saboroso seria o prêmio:

Sendo um esportista, o capitão preferia naturalmente aquelas que ofereciam certa resistência inicial. As fáceis, com maior ou menor conhecimento e prática, não lhe davam a mesma exultante sensação de poder, de vitória, de difícil conquista. (AMADO, 1996, p. 70)

No romance em foco, Tereza Batista é para o capitão Justo o melhor investimento, já que a menina era “bonita de cara e bem feita de corpo”. Além do *status* que a posse de Tereza conferia ao capitão, ela servia como mercadoria ímpar, especial, pois trabalha na venda, atendendo aos clientes com sua força de trabalho: “O caráter especial desta mercadoria reside em que seu valor de uso capitalista é gerar valor de troca ou de valor comercial” (MELO & SERRANO, 1997, p. 142), e Tereza trazia o lucro para na venda de Justo. Para este, Tereza era a mercadoria perfeita, não se arrepende do objeto adquirido, pois lhe servia de cama e mesa:

O capitão Justo passa a língua nos beiços, descansa a luz no chão, sombras se elevam - deita aí!, ordena. Deita aí!, repete. Estende o braço para obrigá-

la, a menina se afasta, sempre junto à parede, Justiniano ri um riso curto [...] (AMADO, 1996, p. 100)

Como é de praxe, o capitão Justo lança mão da força bruta, da violência física e da ignorância para possuir Tereza. Ao estender o braço o capitão impõe sua ordem e, devido ao medo, a protagonista recua ao canto da parede. A cena é bastante realista e anuncia o sofrimento de Tereza que, ao se negar a deitar com aquele homem, sofrerá os castigos dados por ele. Logo Tereza recebe um tapa nas ventas e sua resistência é vista por Justo como uma afronta às suas ordens. As personagens travam, assim, uma luta corporal. Ela representa a mulher guerreira e ele, o poder. Por meio da violência física Justo deseja ensinar a menina “a temer, a respeitar o amo e senhor que a comprou a quem de direito, é seu dono; se não houver respeito no mundo, como há de ser?” (AMADO, 1996, p. 101).

A força bruta aparece como reflexo de macheza e autoridade. Para Justiniano só através do medo que se controla uma sociedade e domina uma mulher. Tereza está no início de uma guerra com o capitão em defesa da virgindade dela que agora encontra na escuridão, na treva. Os gritos e a agressividade de Justo são manifestados com a intenção de fazer Tereza servi-lo sexualmente. A ordem é, para o capitão, ordenar:

Aperta os olhos miúdos, retira a cueca, balança os bagos sobre a menina: veja minha filha, tudo isso é seu, vamos, tire o vestido, depressa, tire o vestido, estou mandando. Tereza estende a mão para a barra do vestido, o capitão acompanha o gesto de obediência, dominou a rebeldia da endemoniada. Mais depressa, ande, tire o vestido, assim submissa dá gosto: mais depressa, vamos!

Nesse fragmento, fica evidente que a satisfação do capitão é a submissão de Tereza. A cena do capitão “balançando os bagos” evoca o perfil machista e viril, já que se encontra na posição de dominador, a qual é reforçada pelas palavras de ordem dirigidas a Tereza que, ao contrariá-lo, proferindo-lhe um chute nos testículos, assinala sua sentença: surra, muita surra. A protagonista, numa defensiva, atinge o símbolo da masculinidade do homem – os órgãos genitais masculinos -, o que representa desrespeito e ousadia, despertando-lhe a fúria. Para o capitão Justo, ser contrariado é subestimá-lo, inferiorizá-lo, e isto seria inaceitável, por isso, Tereza Batista deveria ser punida.

Tereza Batista: um corpo disciplinado

Como principal suporte teórico, partimos das ideias de Foucault (2012) presentes em seu livro *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, mais precisamente no capítulo denominado “Os corpos dóceis”, no qual o autor define o corpo disciplinado como aquele que se manipula, se modela, se treina, que responde e se torna hábil.

De acordo com Foucault (2012, p. 132-133), o corpo disciplinado somente será alcançado através do estabelecimento das técnicas de controle, a saber: a) **escala do controle**, que implica exercer sobre o corpo uma coerção sem folga, trabalhando-o detalhadamente; b) **objeto do controle**, que trata da eficácia do movimento do corpo e sua organização interna e do exercício; e c) **modalidade**, que trata da coerção ininterrupta, constante, integrando o tempo, o espaço e os movimentos. Na visão foucaultiana, esses métodos que permitem o controle minucioso das ações do corpo, da sujeição constante das forças e imprime uma relação de docilidade-utilidade são chamadas de “disciplinas”, as quais têm o seu momento histórico exatamente no “momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna mais obediente quanto é mais útil” (FOUCAULT, 2012, p. 133).

Se aplicarmos essa teoria foucaultiana, veremos que para disciplinar o corpo de Tereza Batista no intuito de servir ao capitão Justo era necessário que este controlasse as ações, os movimentos realizados pelo corpo da protagonista. E como ela se negava a obedecer às ordens do capitão, logo recebe o castigo dado pelo seu dono, para que sua desobediência não torne a se repetir. Essa cena evoca as palavras de Michel Foucault (2012, p. 173) ao assegurar que:

A punição disciplinar é, pelo menos por uma boa parte, isomorfa à própria obrigação; ela é menos a vingança da lei ultrajada que sua repetição, sua

insistência redobrada. De modo que o efeito corretivo que dela se espera apenas de uma maneira acessória passa pela expiação e pelo arrependimento; é diretamente obtido pela mecânica de um castigo. Castigar é exercitar.

Justiniano Duarte da Rosa não aceita ser desobedecido, principalmente pelo fato de Tereza ter se tornado, mediante o pagamento à tia Felipa, sua propriedade e por isto devia atender todos os seus pedidos, sem reclamações. Assim sendo, o capitão mandaria sempre, cabendo a ela cumprir seus desejos. A surra vem como uma punição para a rebeldia da protagonista e para a mudança de comportamento. Punir, aqui, significa o pagamento pela falta cometida, tudo que faz o indivíduo sentir a humilhação por não ter cumprido uma atividade imposta.

O poder da disciplina já se faz presente desde o título do romance, pois a palavra *guerra* remete a soldados que são preparados, instruídos para obedecer a comandos, ordens dadas por um superior. No caso romance em tela, a protagonista estar para servir, primeiramente às ordens da tia, em seguida do capitão Justo e, por fim, aos seus clientes, no bordel.

Agindo por meio da força, o capitão pretende estabelecer a disciplina. Mas a menina não cede facilmente e, por isso, apanha até desmaiar. Dominar Tereza passou a ser um desafio para o capitão, um desafio excitante e prazeroso:

O medo estampado no rosto das meninas na hora da verdade espiaca-lhe o desejo, dando-lhe dimensão mais profunda, raro sabor. Vê-las apavoradas, mortas de medo, uma delicia; ser obrigado a possuí-las na raça, na força do tapa, um prazer dos deuses; o medo é o pai da obediência. (AMADO, 1996, p. 104)

A atitude do capitão Justo se explica através do pensamento de que a mulher é uma subclasse humana, inferior à do homem, e por isso deve-lhe respeito e subordinação. É o pensamento da sociedade patriarcal: a submissão da mulher. Esta, em caso de desobediência, tem que se submeter ao castigo disciplinar, o qual tem a função de reduzir os desvios e deve ser essencialmente **corretivo** (FOUCAULT, 2012, p. 173).

Com o medo resultante das constantes surras, Justiniano espera controlar Tereza, fazendo-a atender passivamente aos seus pedidos. De acordo com Foucault (2012, p. 147), “o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez”. No caso de Tereza, o capitão Justo esperava não apenas a servidão sexual por parte dela, mas a total submissão. Para ele, o medo fará a menina estar pronta para servir sem revistar: “O capitão Justo era tenaz, tinha feito uma aposta consigo mesmo, Tereza haveria de aprender o medo e o respeito, a santa obediência. Terminou aprendendo, que jeito” (AMADO, 1996, p. 107).

O narrador destaca o medo estampado na face de Tereza, após muitas sessões de tortura, fato tão aguardado pelo capitão Justo, pois este sabia que “tudo no mundo tem o seu tempo e o seu preço”. Era uma questão de paciência, de esperar os efeitos dos castigos e logo a menina se entregava:

Depois de fazê-lo, o capitão a desamarrou; já não eram necessárias cordas e vigilância, cabra no corredor, fechadura na porta. Curso completo de medo e respeito, Tereza por fim obediente. Chupa, ela chupou. Depressa, de quatro e de costas. Depressa se pôs. Sozinha no mundo e com medo, Tereza Batista, argola no colar do capitão. (AMADO, 1996, 108).

Nesse excerto, o ato de desamarra Tereza aparece como um prêmio pela sua obediência. O narrador informa que, após os longos castigos, a menina aprendeu a se comportar como o capitão queria, merecendo a recompensa: a retirada das cordas. Ao ver de Foucault (2012, p. 173), “a punição, na disciplina, não passa de um elemento de um sistema duplo: gratificação-sanção. E é esse sistema que se torna operante no processo de treinamento e de correção”. Assim sendo, a gratificação dada a Tereza pela sua disciplina era o afastamento de muitas amarras (cordas, fechadura, vigilância).

O aprisionamento de Tereza Batista era necessário, uma vez que “a disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço” (FOUCAULT, 2012, p. 137). Se a disciplina requer, às vezes, a cerca, local fechado em si mesmo, o capitão Justo não hesitou

em enclausurar a menina, pois somente assim teria domínio sobre ela. Foucault (2012, p. 138) salienta que o princípio de “clausura” não é constante, nem indispensável, nem suficiente nos aparelhos disciplinares; era preciso também o controle para se obter um corpo disciplinado, obediente. Esta era a intenção de Justiniano da Rosa: disciplinar Tereza Batista, a fim de que ela o servisse sexualmente.

Foucault (2012, p. 173) afirma que o castigo disciplinar tem a função de reduzir os desvios e, no caso de Tereza, serviu para reduzir a rebeldia. Feito isto, Justiniano Duarte da Rosa conseguiu, enfim, possuir o corpo de Tereza e se orgulhava de mais uma argola no seu cordão de ouro. A protagonista foi violentada bruscamente, tratada como um verdadeiro animal. Cada cabaço retirado representa um prêmio, uma vitória, e a virgindade de Tereza foi o prêmio mais merecido por ter sido bastante trabalhoso. Ao andar com as argolas simbolizando os cabaços “arrancados” das meninas, o capitão Justo procura evidenciar masculinidade, *status* e poder diante da sociedade. Parece que para o capitão Justo há a necessidade de demonstração das argolas para que haja o respeito por partes das autoridades e prevaleça a sua autoestima.

Da resistência em *Tereza Batista cansada de guerra*

“Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético”, diz Alfredo Bosi (1996, p. 11). Para o autor, resistir implica na ação de utilizar a força própria contra outra força, sendo esta exterior ao sujeito, ou seja, “resistir é opor a força própria à força alheia”. Aquele que resiste o faz por não aceitar algo que parte de outrem.

No romance em questão, a primeira forma de resistência utilizada por Tereza foi o ato de fugir. Ao saber que passaria a morar na propriedade do capitão Justo, a protagonista não compreendeu o motivo de sua partida e passa a questionar a decisão da tia:

- Morar na casa do capitão? Por quê, tia?
Quem respondeu, voz de dono, foi o próprio Justiniano Duarte da Rosa.
Punha-se de pé, a mão estendida para a menina:
- Não precisa saber por que, se acabaram as perguntas, comigo é ouvir e obedecer; fique sabendo, aprenda de uma vez por todas. Vambora. (AMADO, 1996, p. 68)

O capitão Justo não demora a demonstrar ser um homem de poucas palavras e intolerante à desobediência. Assustada, Tereza recua enquanto Justiniano tenta, impaciente e estupidamente, arrastar a garota daquele espaço:

Tereza recuou da porta mas não tão pálida; o capitão a segurou pelo braço.
(...)
- Me largue – esperneou Tereza.
- Vambora.
- Ia empurrá-la quando a menina mordeu-lhe a mão com força, com a força da raiva. Os dentes deixaram marca de sangue na pele grossa e cabeluda, o capitão a soltou, ela sumiu no mato. (AMADO, 1996, p. 68)

Nesse fragmento, fica evidente que a violência utilizada pela heroína é uma forma de resistir à maldade do capitão Justo. Indefesa, resta a Tereza fugir em direção ao mato por não aceitar a suposta decisão da tia. Finalmente, Tereza é capturada e levada à casa do capitão para satisfazê-lo sexualmente. Começa, assim, uma batalha corporal, um duelo entre o opressor e a oprimida em que cada um luta para conseguir o seu objetivo: ele, o capitão, deseja deflorar Tereza, enquanto esta defende a sua integridade, a virgindade:

Em vez de chorar, Tereza responde com um pontapé; treinada nas brigas de moleques, atinge o osso no meio da perna nua, a unha do dedo grande arranha a pele – uma esfoladura, um pingo de sangue: foi Tereza quem tirou sangue primeiro (AMADO, 1996, p. 100)

A luta violenta entre Tereza e o capitão estava apenas começando. Para ele, ver a aflição da menina era excitante: quanto mais Tereza reagia, mais desejo sentia Justiniano Duarte da Rosa por ela:

[...] Tereza aprendera que guerreiro não chora e ela não há de chorar. Mas não pôde conter o grito, o soco desconjuntou-lhe o ombro. Gostou? Aprendeu? Está satisfeita ou quer mais? Deita, diabo! Deita, antes que eu te arrebente. Arde o capitão em desejo, a resistência serviu para acender-lhe a caceta, afrodisíaco melhor não há que pau-de-resposta ou catuaba, ativou-lhe o sangue, abriu-lhe o apetite. Deita! Em lugar de obedecer, a desinfeliz tenta atingi-lo outra vez, o capitão recua (AMADO, 1996, p. 100).

As cenas de resistência por parte de Tereza em relação às atitudes do capitão são frequentes no romance. Nele, o narrador descreve como o medo e a humilhação funcionam como estimulantes sexuais para Justiniano Duarte da Rosa. A protagonista reage por muito tempo até perder o controle da situação e ser deflorada pelo seu opressor.

Durante muito tempo, Tereza Batista atendeu às ordens do capitão e a ele serviu sexualmente. Esta situação é desestabilizada no momento em que Tereza conhece o jovem Daniel e por ele se apaixona. Os encontros amorosos do casal têm fim quando o capitão Justo os flagra na sua própria cama:

Justiniano Duarte da Rosa, dito capitão Justo, para dona Brígida o Porco, assombração das piores, abandonando Daniel, fez menção de avançar - aproveita-se o mijão e em pranto convulso, nu em pêlo, invade o chalé das Moraes. Veio mais à frente Justiniano na intenção de agarrar a maldita, sujeitá-la na cama, romper-lhe o eterno, derradeiro cabaço, penetrar a estreita fenda, rasgar-lhe as entranhas, com esse ferro marcá-la lá dentro, apertar-lhe o pescoço, na hora do gozo matá-la; para fazê-lo, curvou-se. Mergulhando por baixo, Tereza Batista sangrou o capitão com a faca de cortar carne-seca" (AMADO, 1996, p. 178)

A presença do capitão provoca medo e desespero no jovem casal. Para defender Daniel das humilhações de Justiniano, Tereza acerta o seu opressor com um golpe de faca. Mais uma vez, a heroína resiste à força do capitão Justo e neste cenário a resistência culmina na morte deste capitão.

Considerações finais

Tereza Batista é vítima de um sistema injusto e repressor. A protagonista anula-se diante da sociedade, tendo o seu sexo como a única marca de sua existência. Esquecida pelo Estado, pela família e pela escola, a situação de Tereza é propícia à submissão e à obediência cega ao seu opressor, Justiniano Duarte da Rosa. A negligência por parte dessas instituições públicas contribui para a dominação de Tereza que, reduzida à condição de mercadoria, não pode se negar às concessões do capitão Justo.

As aventuras/lutas de Tereza Batista revelam que o corpo também é lugar de resistência e afirmação/construção de identidade. Nele, estão inscritas as marcas da agressão e da exploração sexual. Embora existam outras formas de resistir como se verifica nas estratégias carnavalescas, na cortesia dissimulada, na mímica e na paródia, a maneira que a heroína encontrou para resistir à força alheia foi a violência. Nesse caso, resistir é revidar para não se submeter às imposições do opressor.

Parece evidente que, se não fosse as atitudes violentas, a protagonista não teria conseguido a liberdade para viver longe das humilhações de seu opressor, e provavelmente a sua subserviência permaneceria por muito mais tempo.

Referências

- AMADO, Jorge. *Tereza Batista cansada de guerra*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*. Araraquara, nº 10, p. 11-27, 1996.

- FOUCAULT, Michael. *História da sexualidade III: o uso em si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 40. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- GOELLNER, Silvana (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. In.: *Cadernos Pagu* (14). Campinas: Unicamp, 2000.
- LE BRETON, D. *L' adieu au corps*. Paris: Métailié, 1999.
- MELO, Hildete Pereira de & SERRANO, Franklin. A mulher como objeto da teoria econômica. In.: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- XAVIER, Elôdia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

FACES OBSCURAS DO FEMININO: SENSUALIDADE E ASCENÇÃO SOCIAL DE ROXANNE SCARBROUGH

Rafael Venâncio¹
(Universidade Federal da Paraíba)
 Hermano de França Rodrigues (Orientador)²

Introdução

Southern Comforts é um romance norte americano, escrito pela canadense Joann Ross, no ano de 1996. O tema do livro é a ascensão social e a sensualidade de uma celebridade sulista, possuidora de segredos que envolvem todos ao seu redor. A trama se inicia um pouco antes da escritora Chelsea Cassidy, uma das personagens de relevância para história, conhecer Roxanne, nos bastidores do programa *Bom dia, América*, isto é, num prólogo que antecede as primeiras linhas do primeiro capítulo, a partir do qual, Chelsea e o herói Cash Beaudine aparecem. Após os acontecimentos narrados neste pequeno prelúdio, passam-se sete anos, a história é situada, especificamente, em março de 1996, ambientada na cidade de Nova York. A narrativa, em si, ainda não recomeça, porque há uma matéria fictícia da revista Adweek, anunciando, com o título *O Poder por Trás do Rosto Bonito* a sociedade milionária de Roxanne com as franquias de loja Mega-Mart. Chelsea percebe que Roxanne é altamente desagradável e faz questão de mostrar-se como tal a todos os presentes, com a evidente finalidade de obter respeito, por meio do medo, que suas atitudes temperamentais, incuti nas pessoas.

Roxanne exerce o trabalho de decoradora da domesticidade, tão hábil é no que faz que publicou diversos livros de dicas e instruções de como os leitores aderirem ao estilo Scarbrough, seu sucesso é tanto que a faz ser considerada como a *Diva do Lar* pelos seus inúmeros fãs. Nada é tão paradoxal quanto este fato: ao mesmo tempo em que usurpa do masculino o poder que lhe foi outorgado desde tempos antigos, Roxanne, por outro lado, obtém seu sucesso a partir da imagem de modelo vitoriano (período que perdurou durante o reinado da Rainha Vitória na Inglaterra do séc. XIX ao inicio do XX) que vende as pessoas, firmando-se como uma musa inspiradora para elas. Neste sentido, vale citar a historiadora Gonçalves que nos explica a ideia central deste período:

A época vitoriana foi um período de valorização da família, quando se consolidam as regras de intimidade, momento de invenção do "self ['eu']", do indivíduo egoísta refratário a um mundo gregário e coletivista', típico da fase de ascensão da burguesia. [...] Sistematizado em um sem número de manuais e códigos, o mínimo que se esperava do comportamento das mulheres era que elas se constituíssem em verdadeiros 'dragões da virtude' (GONÇALVES, 2006, p.40-41).

Exatamente aquilo que Roxanne se constituiu para os outros: um modelo feminino que, aparentemente, se contenta com a vida doméstica, ou seja, ela não só vende a imagem da mulher ideal e, portanto, perfeita, também se aproveita dessa imagem para ser uma voz importante entre as iguais, sem, é claro, se utilizar do discurso feminista, pois, aparentemente, ela nada reivindica para seu gênero.

Não se pretende, neste artigo, prender-se as questões sobre a luta do gênero feminino, muito menos fazer um percurso diacrônico, mas somente citá-lo, quando se fizer necessário para o entendimento. Objetiva-se analisar, pela ótica psicanalítica de base freudiana ou, nas palavras do teórico Bellemín-Noel (1978, p.18), aplicar à psicanálise, bem como, as teorizações sócio-filosóficas de Bataille, a figura da personagem Roxanne Scarbrough, pois na literatura contemporânea surgem alguns personagens femininos que põem em xeque a noção da moral, estabelecida pela sociedade ocidental, ou seja, eles, com atos resolutos, transgridem os interditos fixados na civilização pela lei e a religião, despindo-se da roupagem de heróis bonzinhos e passando a manipular o outro com todas

¹ Aluno do Curso de Letras Português. E-mail: venancio92@live.com.

² Graduado, mestre doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Adjunto II do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Tem experiência na área de Linguagem, Literatura e Cultura, com ênfase em Semiótica, Literatura e Psicanálise. Desenvolve estudos sobre: a) Literatura Erótica; b) Erotismo, Discurso e Memória; c) Semiótica e Psicanálise; d) Literatura e Psicanálise; e) Literatura e Estudos de Gênero.

as armas que tenham a disposição, caso de Roxanne, em análise, que mobiliza o corpo para extrair e usurpar do masculino prestígio, poder e riqueza.

O masculino usurpado: Cash Beaudine, o arquiteto ideal

Cash é um arquiteto bem sucedido, contratado por Roxanne com a proposta de restauração arquitetural da antiga mansão adquirida, Belle Terre. O rapaz suspeita que não só pelo seu trabalho, mas também por interesse sexual Roxanne insistiu que trabalhasse para ela. Mesmo sendo um sedutor nato e amante excepcional, nem por dinheiro ou prestígio, estava a fim de estimular as fantasias sexuais de Roxanne, mas supôs que ela não era mulher que recebia e, muito menos, aceitava um não. O arquiteto estava certo em sua suposição, pois Roxanne não cogitava a possibilidade de, absolutamente, ninguém rejeitar sua proposta, especialmente homens, porque tinha consciência do poder de sedução que possuía sobre o sexo masculino, aliás, por toda a trama, percebemos que ela usa este poder para obter os favores desejados, que nada mais é do que o erotismo do corpo que, na concepção de Bataille (1957, p.15), “[...] tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico.” O filósofo elucida que esta descontinuidade se refere à insatisfação do ser humano de ser incompleto, tal sentimento, é a chave do erotismo, cuja busca psicológica não está ligada à reprodução, mas somente ao prazer egoísta, mesclado ao cinismo do sujeito. Em outras palavras, o outro se torna um meio para suprir a própria insatisfação. Baseados neste dado, entende-se o porquê, com alguma relutância o rapaz aceitar o emprego: Cash não está acostumado a ser um meio ou objeto de prazer de uma mulher, na verdade, ele é quem escolhia e objetava as damas com quem se relacionava, mesmo aquelas que eram suas patroas: as seduzia, decidia quando levá-las para a cama. Roxanne, por sua vez, se mostrava o completo oposto, pois, não havia um homem, aparentemente, que fosse o motivo para o seu sucesso, bem como ela era centrada nas próprias ambições:

Elá não era definitivamente uma dama acostumada a ouvir um ‘não’. Cash conhecera mulheres muito parecidas com Roxanne Scarbrough em San Francisco, mas a maioria era de socialites, casadas com **homens ricos e normalmente muito mais velhos** [grifo nosso]. (1996, p.22).

A feminista Ehrhardt (1994), permeia a trajetória da mulher na sociedade ao considerar o quanto a família exige dela que procure um homem que a sustente e a faça ter um papel significativo no meio social, aliás, função de, não só serem esposas, como devem tornarem-se mães.

Infelizmente, ainda hoje, laçar um homem é o tema central na vida de uma mulher [...] Elá prova a sua competência, unindo a si a um homem bem-sucedido. O título ‘esposa’, parece ser o único ao qual as mulheres dão importância. Elas cedem até o seu nome, apesar do direito relativo aos nomes oferecer outras possibilidades³. (p. 33-34).

De fato, este feminino na presente análise, que se confronta com uma sociedade patriarcal, estranhamente, para sobreviver ou viver nela, transita entre a suposta submissão ao masculino, ao mesmo tempo em que extraí dele o poder para se constituir socialmente. Não a vemos casada ou afetivamente relacionada com nenhuma pessoa, bem como, não há na sua vida figuras parentais. Ehrhardt (1994), acredita que a família cobra das mulheres que conquistem um homem a fim de se casar e ter um lugar significativo na sociedade, ao lado dele. Roxanne, aparentemente, segue esta imposição, contudo, na realidade, os seduz, enredando-os como uma aranha que tece sua teia para capturar a presa, e, quando os captura, embala-os e suga-lhes as forças vitais. Roxanne é uma transgressora, mas, não no sentido definível do termo, já que, conforme vimos, ela se mostra em conformidade com o regime da sociedade patriarcal: não protesta pelo fato de ser uma mulher e, em virtude disso, ser injustiçada, pelo contrário, paradoxalmente, ela é a *Diva* ou *Rainha do Lar*, lugar que as feministas sempre abominaram. Para entendermos o sentido do que a faz ser transgressora, citamos Bataille:

³ Vale ressaltar que, segundo as leis alemãs, os maridos podem adotar os sobrenomes de suas esposas.

Muitas vezes a transgressão do interesse não está menos sujeita a regras que o interdito. [...] Desde que se cria um primeiro limite, pode-se deflagrar o impulso ilimitado à violência: as barreiras não são simplesmente abertas, pode ser até necessário, no momento da transgressão, afirmar a sua solidez. A preocupação com uma regra é às vezes maior na transgressão: pois é mais difícil limitar um tumulto uma vez começado. (BATAILLE, 1987, p. 43).

Roxanne não se faz transgressora de modo que possamos, utilizando senso comum, atribuir-lhe este papel, pois ela, consciente de como e do que fazer, camufla suas atitudes, assim como todo o seu passado, passando-se por uma mulher submissa ou referência de submissão. Não se pretende, neste artigo, fazer algum juízo de valor, algo, até mesmo, inviável do ponto de vista psicanalítico, somente pretendemos analisar a ambivalência da personagem em questão a partir dos pressupostos teóricos dos quais dispomos.

No capítulo dezesseis Roxanne decide ir às vias de fato na sua tática de seduzir Cash: fazendo-o ficar até tarde da noite em sua casa, usa o corpo para atraí-lo neste momento:

Tranquilizada, ela relaxou a expressão, ergueu-se com graça preguiçosa e, como se cansada de um longo dia de trabalho, começou a esfregar o dorso. Cash suspeitou que o gesto, que fez seus seios cheios pressionarem-se contra a blusa de seda azul, tivesse sido feito para atrair sua atenção. (*Ibidem*, p.126).

Diferentemente dos demais homens que a diva conseguiu conquistar, Cash se mostrava irredutível quanto a misturar negócios com prazer. Recebendo um beijo de surpresa, Cash deduziu que o jogo erótico da sedução era algo que Roxanne jogava frequentemente, e bem. Bataille (1987, p.85), ao considerar qual o objeto erótico que está na mente de todo o homem, afirma que nada mais é do que “a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, ele pode ser definido pela existência de um objeto do desejo.” Roxanne não se importa de ser o objeto erótico de Cash, tal qual uma prostituta se coloca a disposição do cliente, porque, bem como Cash desconfiou, ela já o era de outros homens, entretanto, ele sabia, seria só mais um que ela usaria, mesmo que, aparentemente, se sujeitasse, então, tentando dispensá-la da melhor forma possível, garantiu que a achava sexy, mas havia questões éticas envolvidas, questões essas que ele nunca respeitou até reencontrar Chelsea, a mulher que amava.

Vernon Gibbons, o sócio adequado

Vernon é um velho de 60 anos de idade, apresentado no romance como um homem insatisfeito por ser considerado o terceiro homem mais rico do mundo, e que, de fato, gostaria mesmo era de ser o primeiro, meta que pretende conseguir antes de se aposentar, motivo pelo qual se associa a Roxanne, pois como dono da franquia de lojas Mega-Mart, onde pessoas de classe média podem comprar seus produtos a preços acessíveis, o estilo Scarbrough também poderia ser adquirido pela massa. Ele se auto define como um homem que consegue tudo o quer, tanto que determinou a Roxanne que o sexo estava incluso no negócio, a *sulista do bom gosto* nem sequer protestara quando foi notificada, pelo contrário, a ideia a excitou: transar com o terceiro homem mais rico da América a estimulava. E, considerando que a aquisição seria lucrativa para seus negócios, Roxanne trabalhava em enredá-lo, na sua rede de sedução. O corpo, então, é utilizado de forma erótica para excitar e obter os objetivos desejados.

O anti-heroísmo de Roxanne torna-se ainda mais evidente nesta atitude: como uma prostituta, ela se torna objeto sexual de um homem rico para dele obter prestígio e poder, mas a mesma é esperta o suficiente para fazê-lo acreditar que é ele quem está no controle, desta forma, não só com o sexo em si, como também, a ideia de ter o domínio, faz do homem que seduz um degrau para a realização da ambição.

Bataille diz (1987, p.86):

Em princípio, um homem pode tanto ser o objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher ser o objeto de desejo de um homem. Entretanto, o passo inicial da vida sexual é mais freqüentemente a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar-lhes o desejo. Seria injustificado dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam obter,

suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo.

Roxanne se difere de todas as heroínas que estão no imaginário popular brasileiro, isso porque, por se tratar de um romance norte-americano, inserido numa sociedade movida pelo capitalismo, pode-se afirmar que a conquista de uma posição social, numa sociedade evidentemente patriarcal, a faz perceber que a melhor forma de se extrair o que deseja, é manipular o masculino, enraizado pela ideia de ter o poder do falo⁴. Ela se faz um objeto, mas, na verdade, ela é quem objeta o homem porque, segundo Bataille esclarece “não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens.” Roxanne joga o jogo de sedução feminina com maestria, entretanto, a semelhança de uma profissional, ela se vende e, por causa disso, a faceta anti-heróica é manifestada nesta atitude inesperada, pondo em xeque toda e qualquer noção de moralidade que, via de regra, devia estar na protagonista. Na realidade, é viável que, utilizando Bataille, expliquemos que, não é o fato dela ser paga que a degrada, porque a prostituição, segundo Bataille, está ligada, supostamente, a extrema pobreza onde as mulheres se vituperavam, transgredindo os interditos socialmente estabelecidos, com o objetivo de sobreviver, semelhante aos animais que matam, por instinto, para sobreviverem. Roxanne é, na concepção do teórico, indiferente aos interditos: ela é rica, não necessita, por isso, sobreviver ou lutar para consegui-lo. Ela é uma prostituta de baixo nível, pois, baseado na perspectiva de moralidade ela, sabe dos interditos, mas os ignora, nem mesmo demonstra se importar, apesar de que “ela se sabe humana. Mesmo sem ter vergonha, ela pode ter consciência de viver como os porcos.” (p.88).

Um pagamento podia entrar no ciclo das trocas cerimoniais sem acarretar o aviltamento próprio do comércio. [...] Como ela se torna estranha ao interdito, sem o qual nós não seríamos seres humanos, a baixa prostituta desce ao nível dos animais: ela suscita geralmente uma repugnância semelhante à que a maior parte das civilizações demonstra diante das porcas (1987, p.88).

Para que convença o homem de sua submissão, a entrega do corpo é a melhor forma, a mais concreta e verídica, pois, desta forma, a papista do bom gosto consegue o que almeja de seu sócio e amante.

George Waggoner, o passado esquecido

George, por sua vez, é apresentado, pela primeira vez no livro, num motel barato da Interestadual como um consumidor de filmes pornôs, pobre, viciado em bebida e cigarro, eventualmente, clientes de prostitutas, o completo oposto da *Diva do Lar*, sua ligação com ela, entretanto, estava no passado. Enquanto procurava algo para se entreter nos canais da TV aberta, deparou-se com a imagem de Roxanne, e mesmo estando com ressaca, a reconheceu no programa *Bom Dia, América*, só que “ela mudara o cabelo. Suas roupas não eram tão baratas e seu sotaque era bem mais fluido do que ele se lembrava.” (Ibidem, p. 16). Sorrido, acreditou que tirou a sorte grande e, sem perda de tempo, compra um bloco de papel, assim como bebidas e um bilhete da loteria. No papel escreve as palavras: “Cara Cora Mae...”, bilhete que chega às mãos de Roxanne através de sua assistente. Ela, ao reconhecer a letra, ao contrário do que ocorria a uma dama, suou frio.

Das relações apresentadas até o momento, esta é a mais emblemática, na qual, aplicaremos a psicanálise de forma evidente uma vez que George faz parte do passado que Roxanne preferia esquecer definitivamente. O mistério é logo solucionado, desde o capítulo oito, se bem que a contar do primeiro, George deixa a dúvida no ar quanto a quem, de fato, seria Roxanne Scarbrough. É impressionante descobrir que na realidade a verdadeira identidade da *papista sulista do bom gosto*, é Cora Mae Paget, uma simples integrante do Exército da Salvação que foi casada com George. Novamente, há a certeza da capacidade de Roxanne em manipular o sexo masculino, quando descobrimos que, na longa conversa que teve com ela, Roxanne lembrando-o de que, se dissesse alguma coisa sobre o passado dela a alguém, poderia ser preso pelo assassinato do padrasto dela, o

⁴ Não se entenda falo somente como o pênis em si, Freud, nos Três Ensaios Sobre a Sexualidade (1905, p. 116), nos da uma noção mais abrangente ao considerar a liberdade libidinal que o homem teve, na sociedade vienense, em relação à mulher, aliás, de modo geral tal liberdade e poder autoritário estão presentes em toda sociedade patriarcal.

homem que a estuprou quando tinha apenas 12 anos de idade. George sabia que ela estava certa, porém, conforme afirmou, caso isso ocorresse, a única prova que comprovava quem podia, dos dois, ter cometido o assassinato, era contra ela mesma: a carta escrita de próprio punho onde implorava ao marido que matasse Jubal, ou seja, ambos, além dos laços matrimoniais, estavam ligados por um homicídio. Neste contexto, não só o prestígio foi obtido da figura do homem, como também a capacidade de ir contra as leis que regem as civilizações.

Pouco é revelado acerca do padrasto de Roxanne, tudo o que é conhecido, parte da ótica de George ou dela mesma, em ambos os pontos de vista, Jubal é visto como um bêbado, desprezível, que causava problemas na comunidade rural da Geórgia, de tal modo que nem mesmo a polícia se deu ao trabalho de procurar o assassino, de acordo com que Roxanne deixa evidente quando reflete sobre o assunto:

[...] Com o tempo, ela finalmente conseguiu se convencer de que saíra ilesa. Afinal, o xerife declarara a morte de seu padrasto um homicídio por pessoa desconhecida. Jubal Lott era muito abusado. E também um problema para a comunidade rural a 51 quilômetros de Atenas [...] Não havia tanto incentivo para a lei procurar pelo assassino de Lott. (Ibidem, p.139).

Vingança contra aquele homem foi isso que moveu Roxanne a pedir o assassinato, mesmo depois de ter se casado aos 16 anos de idade, após tanto tempo ter se passado, no período em que trocou de identidade, o trauma⁵ era uma lembrança viva em sua mente:

O ruído de desligado [o celular] soou em seu ouvido, como um exame de abelhas zangadas. Seu rosto extraordinariamente aterrorizado refletido no espelho lembrou a Roxanne a última vez que tivera tanto medo.
A noite em que Jubal morrera. E todos os anos antes daquele, quando ele voltava bêbado e invadia seu quarto, sua cama, seu corpo. (Ibidem, p.140).

Pouco se sabe de como essa relação com o padrasto de seu, mas é evidente que, devido ao trauma que o fato lhe causou, ela foi determinada por ele pelo resto da vida: todas as suas atitudes, conscientes ou inconscientes, a necessidade de usurpar do masculino todo o poder que tinha, era uma vingança contra o controle que o padrasto exerceu sobre seu corpo sem o seu consentimento.

Freud, em *Além do Princípio do Prazer*, articula a teoria das repetições a partir da qual o sujeito, inconscientemente, tende a repetir eventos desprazerosos vividos na infância de outras maneiras, através de processos transferenciais, ou seja, buscando substitutos:

O doente não pode lembrar-se de tudo o que nele está reprimido. [...] Ele é antes levado a repetir o reprimido como vivência atual. [...] Essa reprodução, que surge com uma fidelidade que não fora desejada, sempre tem por conteúdo algo da vida sexual infantil, ou seja, do complexo de Édipo e seus derivados, e invariavelmente se dá no âmbito da transferência [...]. (1920, p.131).

Segundo o pai da psicanálise, a excitação que tais procedimentos provocam, estimulam o gozo. É evidente que Roxanne repete o desprazer do estupro quando se entrega a tantos homens, estes, possuidores de algum poder sobre ela. Seu desejo está em transgredir os interditos estabelecidos, pois, desta forma, sem que tenha consciência disso, revive, sintomaticamente, a lembrança daquele estupro.

Freud observa que Tanatos⁶, a pulsão de morte, opera em situações de repetição. A tendência a repetir o desprazer vai além do objetivo de sobrevivência, visto que é uma forma de se aniquilar a si mesmo. Percebemos o quanto, neste sentido, a pulsão de morte faz a *Diva do Lar* se tornar passiva na relação com o masculino, constituindo-se um masoquismo.⁷ Como exemplo disso, em um dado momento da narrativa, Roxanne revela que, quando adolescente, na escola, relacionou-se sexualmente com o seu educador: “Não foi ninguém importante, só um professor que me

⁵ **Trauma:** acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. (LENPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**, p. 29).

⁶ Freud faz um significativo complemento para noção de pulsão de morte: “A isto se junta que somente àqueles podemos atribuir o caráter conservador, ou melhor, regressivo, do instinto, correspondente a uma compulsão de repetição. Pois, segundo nossa hipótese, os instintos do Eu procedem da animação da matéria inanimada e querem restaurar a condição inanimada.” (FREUD, S. **Além do princípio do prazer**, p.154).

⁷ **Masoquismo** é definido por Freud como “a volta do instinto contra o próprio Eu, seria então, na realidade, um retorno a uma fase anterior dele mesmo, uma regressão.” (FREUD, S. **Além do princípio do prazer** p.164).

prometeu me dar uma nota em minha aula de história da arte se eu dormisse com ele." (Ibidem, p.199). Mais uma vez, Roxanne, à época, Cora Mae Paget, usando seu corpo, obteve do sexo masculino os atributos necessários para a aprovação, mesmo sabendo das questões éticas que envolvem o relacionamento entre o professor e o aluno, não viu nenhum problema em transgredir esta regra para alcançar o que desejava. Conseguimos, por consequência, entender o porquê, na dimensão consciente dela, transar com Vernon era tão excitante: ele o terceiro homem mais rico da América, e, além disso, mais velho do que ela, tal qual, presumivelmente, o padrasto.

O sonho traumático, manifestado nestas atitudes repetidas de Roxanne, é o claro "retorno do recalado"⁸, não nos referimos à lembrança de ter sido estuprada, esta, justamente por estar consciente, não o é, nos referimos, a fantasia⁹ desenvolvida que se realizou: o desejo de ser a mulher da figura parental paterna, assumindo o lugar da mãe. É interessante notar que não há uma única menção a figura parental materna, apesar de ficar implícito que sua mãe casara-se, pelo menos, duas vezes. Roxanne, provavelmente, está recalando a lembrança de que ela, no campo do inconsciente, seduziu o padrasto, utilizando o corpo que agora erotiza para obter os privilégios do masculino. Sua estrutura é, podemos supor, neurótica, mas com montagens perversas: ela recalca a culpa, e, ao mesmo tempo que rejeita e sente nojo da lembrança, procura revivê-la. Freud, ao considerar as resistências de pacientes que não querem reviver ou saber da verdade por trás de determinadas repetições, comprehende que,

[...] a resistência do analisando vem de seu Eu, e logo percebemos que a compulsão à repetição deve ser atribuída ao reprimido inconsciente. [...] Sem dúvida, a resistência do Eu consciente e pré-consciente está a serviço do princípio do prazer, pois ele quer evitar o desprazer que seria gerado pela liberação do reprimido [...] (1920, p.132).

Em outras palavras, o evento traumático, gerou uma defesa que produziu, por sua vez, todos os meios possíveis de resistência (p.141), recalando a lembrança desta fantasia ela não se depara, por consequência, com a culpa propriamente dita que é, em si, desprazerosa. Entretanto, Freud explica:

É claro que a maior parte do que a compulsão de repetição faz reviver causa necessariamente desprazer ao Eu, pois traz à luz atividades de impulsos instintuais reprimidos, mas é um desprazer que já consideramos, que não contraria o princípio do prazer, é desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, satisfação para o outro. (1920, p.132).

Portanto, não há dúvidas que, no campo do inconsciente, a repetição de Roxanne é a forma de trazer de volta a experiência vivida no passado: onde ela seduziu o padrasto. De acordo com a narrativa, a *Diva do Lar* contava atualmente 50 anos de idade, e o tempo não mudou suas atitudes ou tendências de repetição, pois, não há uma temporalidade no campo inconsciente. "Isto significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que neles o tempo nada muda, que a ideia de tempo não lhes pode ser aplicada."(FREUD, 1920, p.140).

O complexo de Édipo se realizou nas duas vertentes: primeiro ela conseguiu ser a mulher do padrasto e, a partir do momento em que tinha consciência suficiente para entender o quão errado era, pelos interditos da sociedade, essa relação, ordenou sua execução. Casara-se para fugir do controle, ou mesmo das constantes invasões, e George, não muito diferente de Jubal, também a fez temer o sexo masculino, pois ele também era dado ao vício da bebida, de modo que, quando bebia, batia na esposa.

Considerações finais

Procuramos, neste artigo, investigar à luz da psicanálise, de acordo com as indicações de Bellemin Noel, a ambivalência da personagem Roxanne Scarbrouugh em suas relações com o sexo masculino, do qual, conforme a problemática que colocamos, usurpa dinheiro e prestígio social. Para

⁸ **Retorno do recalado:** processo pelo qual os elementos recalados, nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada sob a forma de compromisso, como por exemplo, nos sintomas (LENPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**, p.27).

⁹ **Fantasia:** roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente (LENPLANCHE; PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**, p 11).

isso, examinamos os conceitos pertinentes do erotismo, interdito e transgressão proposto por Bataille e consideramos algumas questões que envolvem a história do gênero feminino.

No primeiro momento, nos propusemos a entender de que forma a personagem em análise extrai dos homens o que necessita para alcançar o que almeja, e compreendemos, na relação com o arquiteto Cash, a utilização do corpo como um meio para convencer o rapaz a ceder aos seus anseios.

Já no segundo momento, evidenciamos as estratégias eróticas de Roxanne com o velho Vernon e, com base nos pressupostos teóricos de Bataille, afirmamos que a ação de Roxanne a assemelhava a uma profissional do sexo, algo que a despe, conforme cremos, de roupagens de uma heroína comum. Buscamos localizar como este feminino se colocava ante a sociedade patriarcal da qual fazia parte, o que entendemos como uma imagem dissimuladamente construída para ludibriar, não só o masculino, como também os fãs que compram os produtos dela.

No terceiro momento, aplicamos a psicanálise, em vista de que o passado da personagem era abordado na relação com o ex-marido George. Dedicamos essa parte, especificamente, na busca do desejo de Roxanne, ou seja, o que ela realmente deseja e que satisfação obtém nestas relações. Para chegarmos aos resultados esperados, manuseamos teses e conceitos freudianos acerca das teorias concernentes a pulsão de vida e de morte, com os quais, descobrimos a tendência da protagonista de repetir o evento traumático ocorrido na infância, por meio destes tratos substitutivos, construindo relações transferenciais. Os estupros constantes que sofreu na infância desenvolveram na *Diva do Lar* a necessidade de se objetar ao sexo masculino, e, simultaneamente, vingar-se do mesmo sugando-lhe todo o poder, socialmente estabelecido, que, no inconsciente, recalada, está a lembrança de que ela seduziu o padrasto e usurpou o lugar da mãe (que nem mesmo é citada no romance) e, para se ver livre de qualquer culpa, ela implora ao marido George assassine de Jubal Lott, a figura parental paterna.

Referências

- ROSS, Joan. **Southern comforts**. Toronto: Harlequin, 1996.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELLEMIN-NOEL, J. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- EHRHARDT, Ute. **Meninas boazinhas vão para o céu**. As más vão à luta. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1994.
- GONÇALVES, Andréa L. **História e gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: **Obras completas – Volume 14**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria**. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos [1901-1905].
- LAPLANCHE; PONTALIS. Org. Professora Eloise. **Vocabulário de psicanálise**.

ASPECTOS RESIDUAIS DO DIABO E DO RISO EM AS PELEJAS DE OJUARA: O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO

Romildo Biar Monteiro¹
Prof.^a Dra. Elizabeth Dias Martins²
Universidade Federal do Ceará

Introdução

O espírito do presente trabalho repousa no mar da *residualidade*³ medieval que imprime vivacidade à cultura nordestina. Desta forma, nosso trabalho busca analisar os aspectos *residuais* da representação do Diabo medieval e os *resíduos* do riso diabólico presentes no romance *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* (1984), de Nei Leandro de Castro.

Nei Leandro de Castro, autor que integra a grande galeria de escritores da Geração 60, nasceu em Caicó, no Rio Grande do Norte, em 1940. Aos cinco anos de idade passa a residir em Natal, cidade na qual se torna um dos fundadores da revista *Cactus*. Embora tenha formação em Direito, o escritor atuou no campo da publicidade. Durante os anos de 1968 a 2005 residiu no Rio de Janeiro. Sua produção literária passeou pela poesia, tendo publicado dez livros neste segmento, dos quais se destacam *Zona Erógena* (1981) e *Era uma vez Eros* (1993), ambos ligados ao erotismo. Escritor preocupado com o processo de marginalização da cultura nordestina, o autor intenta um resgate da cultura sertaneja, com especial olhar para a região do Seridó, terra em que caminhou durante a infância. É nesse momento que Nei de Castro concebe as famosas pelejas de Ojuara. Publicou mais dois romances, *O Dia das Moscas* (1983) e *As Dunas Vermelhas* (2004).

Em *As Pelejas de Ojuara* encontramos o complexo universo mítico repleto de seres fascinantes: bruxos, valentões, vaqueiros, mentirosos, assombrações, todos tangenciados pela aspereza e pela magia do sertão nordestino. Magia que pode ser percebida nos relatos sobre São Saruê, uma espécie de terra prometida, na qual jorra leite e mel, e ainda melhor, rapadura.

Ojuara Abaporujoocaiba nasceu aos vinte e oito anos, numa tarde de agosto, gravada para sempre na história de Jardim dos Caiacós. Antes do nascimento desse cavaleiro sem medo e sem mácula, “Ojuara era José Araújo Filho, homem triste, cara fechada, conversa pouca”⁴. Zé Araújo vivia sufocado pela brutalidade do sogro, e pelo apetite sexual insaciável da esposa Dualiba, mais conhecida como Duá. “Enquanto sucumbia sob a montanha do papéis no armazém ou sucumbia sob os braços e o mau humor da mulher, Zé Araújo nem de longe desconfiava que a cidade toda o achava leso, imoral e manicaca”⁵ em outras palavras, para os habitantes de Jardim dos Caiacós, José Araújo era um *barriga branca*.

Após descobrir ser alvo de falatório na cidade, Zé Araújo se irá e decide aplicar uma lição no sogro e na esposa. Depois de ter dado uma surra em ambos, o sertanejo busca um médico que lhe dê um atestado de óbito, e em seguida, procura um cartório para registrar o nascimento de Ojuara. Assim iniciam-se as aventuras do nosso herói.

Em decorrência do direcionamento da pesquisa, não achamos coerente abordar, de forma resumida, a obra; sendo assim, deixamos ao leitor o direito à leitura e ao prazer de desfrutar da escrita imaginativa de Nei Leandro de Castro.

Do medievo ao sertão: o Diabo residual n’*As Pelejas de Ojuara*

¹Graduação em Letras pela UFC. Bolsista de Iniciação Científica CNPq – PIBIC 2014/2015. Monitor de Literatura Portuguesa III da Universidade Federal do Ceará pelo PID.

²Crítica e ensaísta. Doutora em Letras pela PUC - Rio. Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

³A Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, busca encontrar a função do imaginário popular no fazer literário, ao revelar substratos mentais que foram ao longo dos tempos incorporados, e que são empregados, pelo autor, na criação do texto literário. Segundo Elizabeth Dias Martins: A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos resíduos indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas “avant la lettre”. Mas a residualidade não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a hibridação cultural no que toca a crenças e costumes (MARTINS, 2003, p. 518).

⁴ CASTRO, 2006, p. 11.

⁵ CASTRO, 2006, p. 11

O Brasil desde os idos de 1500 se tornou repositório dos mais variadas manifestações culturais, advindas de inúmeros povos, com especial relevo para os resíduos culturais provenientes da matriz *afrobrasilusa*. Nesse sentido, torna-se válido destacar a presença do Diabo nessas terras, visto que “engastado num império vasto e culturalmente diverso, tal imaginário mostrou impressionante plasticidade, permeável a trocas triangulares verificadas entre Portugal, Brasil e África”⁶

Destacamos que ao chegarem às terras de aquém-mar, os colonizadores ao se depararem com as práticas mágico-religiosas da população indígena, precisaram recorrer a imagens que lhes fossem familiares. Nesse sentido, adotar uma determinada estrutura mental e discursiva, numa espécie de tradução cultural, termo aplicado por Peter Burke (2003) para explicar como um determinado povo utiliza as imagens presentes no seu repositório memorial coletivo a fim de compreender as representações culturais do outro.

É por meio da bricolagem de substratos epocais, ou seja, da *hibridação cultural*, que intentamos perceber a remanescência do imaginário acerca da efígie do Diabo no Nordeste brasileiro, presente no romance de Nei Leandro de Castro. No romance potiguar encontramos um Diabo híbrido, sendo por vezes, encarado como Exu e/ou Anhangá, divindades das culturas africana e indígena, respectivamente. Desta forma, o Diabo com o qual nos deparamos em *As Pelejas de Ojuara* é uma representação brasílica singular, de raiz popular, espinha dorsal de nossa cultural, medula de nossa identidade.

No romance, o Diabo e seus asseclas são figuras constantes, que tanto podem causar malefícios quanto benfeitorias. Assim, não encontramos o ethos maniqueísta por exceléncia. Por vezes, a personagem Ojuara que é confrontado pelo Tinhoso, é também protegido por seres sobrenaturais. O primeiro episódio sob o qual nos debruçaremos, é do encontro do herói com “três velhos que conversavam em redor de uma fogueira, fumando cachimbo, acocorados que nem índios”⁷ em Pau dos Ferros.

Chico Rabelê é o primeiro que é apresentado, indicando-se em seguida, os nomes de Miguel de Sá e Pedro Bala. Desde o início, essas três personagens são atreladas ao campo da malignidade, tendo em vista que são identificados como adivinhos:

Sim, os três velhos eram piagás, videntes que se reuniam toda sexta-feira do mês e ficavam contando histórias muito antigas ou que ainda iam acontecer. O vilarejo tinha medo deles, e naquelas noites todos iam dormir com as galinhas. Ainda por medo, muita gente deixava debaixo do pé de pau comida, bebida, fumo do grosso pra cachimbo e a fogueira já acesa. ao se recolherem às suas casas, todos os habitantes de Pau dos Ferros, até os homens mais corajosos, rezavam para que as bocas dos três velhos não se virassem na direção de suas casas, não previssem miséria contra suas famílias. Uma história contada por qualquer um dos três era bater e ver. Geralmente desgraça da feia, mas ninguém tinha coragem de brigar com os velhos, nem mesmo o delegado, homem danado de disposto.⁸

Esse expediente foi no período medieval, assim como, no Brasil-Colônia, atribuído aos agentes do Diabo. Para confirmarmos nossa ilação, é mister, lembrar que Santo Tomás de Aquino, um dos grandes teólogos da Igreja Católica, toma a vidência sob o viés do pecado. E para aqueles que desejam entender, de modo mais amplo, esta manifestação no período colonial, indicamos o estudo *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, da historiadora Laura de Mello e Souza.

Outro elemento bastante recorrente na narrativa ora em análise e que possui ligação com o demoníaco é o mau cheiro, elemento intrínseco a presença do Diabo. Ojuara concluiu a partir do odor pestilento de enxofre e da deformidade dos velhos, que estes possuíam ligação com o Dito-Cujo. No romance, um dos velhos, chamado Miguel de Sá é descrito da seguinte forma: “Era alto, usava um cavanhaque de bode e não procurava esconder, em nenhum gesto, que tinha o braço esquerdo torrado no meio”⁹

Nessa descrição encontramos dois elementos ligados ao Diabo, a saber: a imagem do bode e a deformidade física. O primeiro se liga as representações iconográficas medievais, e lembra-nos ainda, o cheiro nauseabundo desse caprino:

O bode muito se aproxima do Satanás da concepção cristã, não só pela correspondência física, pois os pés do Diabo têm o mesmo formato das patas dos

⁶ SOUZA, 2000, p. 16.

⁷ CASTRO, 2006, p. 65.

⁸ CASTRO, 2006, pp. 65-66.

⁹ CASTRO, 2006, p. 65.

caprinos. Além disso, também a palavra pode significar indivíduo feio, repugnante, pessoa que cheira mal, e aqui vale lembrar o fartum de enxofre exalado pelo Diabo, segundo a imaginação detalhadora desse personagem maligno.¹⁰

Apontamos ainda, que o bode traz a ideia de infortúnio, pois era capaz de trazer prejuízos, característica atribuída aos velhos videntes:

o bode, assim como os demônios, era conhecido por sua devassidão e mau cheiro e, na consciência popular, sua belicosidade e os prejuízos que causava a campos e colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação como furioso e destrutivo Inimigo.¹¹

O segundo é percebido pelo defeito físico apresentado na personagem. No período medieval, acreditava-se que quando o Diabo e seus asseclas apareciam sob a forma humana, traziam com sigo a deformidade física, marca inequívoca de sua decadência espiritual. Outros elementos no romance podem aludir a Diabo, tais como as cascas de ovo atiradas à fogueira, que fazia exala o odor de enxofre, que “era o cheiro preferido dos três companheiros do Tinhoso”¹² e a voz de Chico Rabelê, num tom que “jamais alguém suspeitaria existir numa caixa de peitos como a sua”.¹³

Como já sabemos, nesse encontro, os velhos narram a história de Mãe de Pantanha, e contam a Ojuara o segredo desta mulher demoníaca. Desta forma, esses velhos, que podem ser por nós considerados demônios familiares, oferecem proteção ao herói, antes de sumirem de modo misterioso: “Um a um, os velhos entraram na fogueira e desapareceram em rolos de fumaça com cheiro de enxofre e casca de ovo queimada. Logo depois, um galo rasgou a madrugada com seu canto de esporão afiado”¹⁴. Narrativas referentes a esses demônios familiares podem ser encontrados em diversos relatos medievais. E no Brasil-Colônia, “a aparência repulsiva e por vezes aterradora não impedia, entretanto, que o diabo fosse solicitado e invocado em conjuros”¹⁵.

Outro indício que nos lança na perspectiva dos *resíduos* da representação do Diabo medieval, reside na ideia do pacto, com especial relevo na narrativa do velho escravo do Sítio Posso Cair.

No Sítio Posso Cair, Ojuara encontra um velho escravo alforriado que conta-lhe que há muito tempo, invocado Exu, a fim de conseguir encontrar uma botija de ouro, que lhe havia sido revelado em sonho pela Princesa Isabel como se pode verificar no excerto a baixo:

Numa noite de lua nova, uma sexta-feira, sonhou com uma mulher branca, bonita que nem a Princesa Isabel, que lhe disse: se levante, vá no pé de jaca perto do curral conte treze passos na direção do rio, depois conte mais sete à direita e mais nove à esquerda. Cave sete palmos, rezando sete-padre-nossos e sete ave-marias e aí você vai bater numa botija de patacões de ouro de lei.

O escravo pulou da rede, correu pro pé da jaca e só então se lembrou que não sabia ler, nem reza, nem contar. Quase corre leso, começou a emagrecer, ficou dessa figura e só sossegou quando apareceu uma boa alma para lhe ensinar a reza e aritmética. Um mês depois tinha aprendido a rezar e a contar até vinte, mas cadê lembrar do número das passadas até chegar a botija? Toda noite, pedia com oração para que a mulher do sonho, bonita como uma princesa branca, voltasse para lhe dizer os números. Levou quase um ano pedindo e nada de aparecer alguém. Nem sonhar mais ele sonhava.

Numa noite de ventania, uma segunda-feira, ele se lembrou de que Exu devia andar solto pelo mundo. Botou pó de enxofre em dois saquinhos, misturando com sete pevides de galinha pedrês, foi para uma encruzilhada onde o vento passava com mais força. Ajoelhou-se em cima dos saquinhos e prometeu ali mesmo, com a voz mais alta do que o uivo do vento nas folhas de algaroba, que se Exu aparecesse para lhe indicar a botija, ele comprava um sítio e construía nele um lugar de adoração do rei dos orixás. [...] Exu não apareceu na cauda do vento. Preferiu chegar em sonho, na segunda-feira seguinte, e disse tintim por tintim como chegar à botija. Antes de aparecer, fez uma ameaça. Se ele, seu afilhado, faltasse com a palavra, das duas uma: ou morria de susto ou morria sozinho, mas sempre pobre. E na boca que tinha gritado por Exu numa encruzilhada de vento haveria de nascer, todo ano, uma papoca roxa.¹⁶

¹⁰ MARTINS; PONTES, 2012, p. 62.

¹¹ NOGUEIRA, 2002, p. 67.

¹² CASTRO, 2006, p. 65.

¹³ CASTRO, 2006, p. 67.

¹⁴ CASTRO, 2006, p. 76.

¹⁵ SOUZA, 2005, p. 331.

¹⁶ CASTRO, 2006, pp. 235-236.

Destacamos nesse fragmento, que apresenta o ritual do pacto diabólico, a quantidade de resíduos provenientes do medievo. Logo de início, o escravo alforriado pactua com Exu a parit do instante em que evoca seu nome na encruzilhada. Para firmar o pacto, o velho dirigiu-se a encruzilhada, levando consigo dois saquinhos com pó de enxofre e sete ovos de galinha pedrês. É perceptível o caráter *híbrido* dos elementos cristãos e os de matriz africana, nesse rito oriundo do medievo. O velho fez seu pedido a Exu numa segunda-feira, dia consagrado a esta entidade. Entretanto, juntamente com esse resíduo africano, encontramos os resíduos medievais concernentes ao pacto com o Diabo, a saber: a encruzilhada, local muito referido em relatos de pactos medievais de cunho popular; a existência de uma árvore, no romance em questão a algarobeira; a presença do vento, que segundo Leonardo Arroyo na cultura popular constitui “o elemento natural do Diabo, quando não do Saci, que vive, ou viaja no meio dele”¹⁷. A presença de galináceos é outro resíduo. De acordo com Arroyo, “A presença de galinhas nas encruzilhadas, para o pacto, também se perde na origem dos tempos. Nos processos dos ritos antigos a galinha preta devia ser cortada ao meio, numa encruzilhada, à meia noite. [...] O processo não falha, o Diabo aparece e faz-se o pacto”¹⁸. Os pequenos sacos de enxofre, trazem novamente a ideia do odor pestilento do Diabo. Podemos perceber a ideia *residual* a presença do súculo, isto é, do demônio feminino, no excerto. Afinal, na Idade Média, acreditava-se que os demônios a serviço de Satã, quando iam tentar o sexo masculino, surgia sob a aparência de belas mulheres.

Em *As Pelejas de Ojuara*, a questão do pacto, apresenta-se por meio de uma bricolagem do substrato popular e do erudito. Nesse sentido, o *substrato popular* é responsável por apropriadamente o homem da efígie do Diabo. A presença da encruzilhada, da árvore, dos ovos de galinha e a evocação do nome do Inimigo, são intrínsecas a camada residual popular. Enquanto que, a presença do vento, prenúncio do demoníaco, e a venda da alma são resíduos característicos da cultura erudita.

Para finalizarmos esta seção, ocupar-nos-emos, ainda que brevemente, dos resíduos iconográficos do Diabo.

No romance, Exu exsurge sob uma forma grotesca, caindo por partes, do teto da casa do velho escravo. Na sequência encontramos Ojuara pelejando contra o Demônio, saindo vencedor do combate após seguir o conselho de Chico Rabelé, que o incita a introduzir o dedo no ânus do Diabo, logrando-o desta forma, e fazendo com que este, se metamorfosasse numa porca, animal considerado imundo pelo doutrinário judaico-cristão.

De repente, formou-se uma nuvem escura na cumeeira do casebre. O vento gemeu mais alta do que a acauã agourenta e, no meio da ventania, Ojuara ouviu uma voz de arrepia:

– Posso cair?

O preto velho saiu do país do ronco com um pinote que ninguém poderia esperar daquela carcaça. Abriu duas boticas de olho para Ojuara.

– É ele! É ele!

– Ele quem?

– Ele quer me matar de susto.

As últimas palavras o velho já disse no meio da rua, forçando o quanto podia suas pernas centenárias, desaparecendo na escuridão do breu. [...] Ojuara ouviu de novo?

– Posso cair?

Ojuara bebeu um gole dos grandes e esbravejou:

– Caia, logo, por favor, seja quem diabo for!

O caboclo ouviu um baque de coisa pesada se afundando no piso de barro do casebre, era um braço cabeludo.

– Oxente! – exclamou bebendo outro gole.

Ojuara achou que ia haver um charfurdo dos seiscentos diabos. Tinha que se preparar. Misturou cachaça com casca de Jurema e fechou as entradas do corpo: as curvas das pernas e dos braços, pulso, testa, pescoço, olhos, nariz, boca e orelhas.

– Posso cair?

Caiu outro braço cabeludo e, pela primeira vez, desde que começou suas andanças, o caboclo sentiu um arrepiado entre o couro e a pele. Estaria ficando frouxo? Bebeu outro gole, agora poupano, pra ver se sobrava cana até o fim daquela presepada.

¹⁷ ARROYO, 1984. p. 184.

¹⁸ ARROYO, 1984, p. 237.

A voz perguntou se podia cair mais quatro vezes, o que foi deixando Ojuara abufelado. Da última vez, quando só faltava cair a cabeça da coisa preta e coberta de pelos, o caboclo já não sentia nenhum arrepião. Estava era com muita raiva quando respondeu:

– Tabica, tabica, pô de araruta, caia logo de uma vez, seu fela da puta!

A cabeçona afundou o barro do chão e a ela se juntaram, como ferro em azougue, pernas, braços e um tronco mais feio que praga de mãe. O bicho ficou em pé e partiu pra briga, cheio de mungangas. Se a valentia da Besta-fera correspondesse à sua feiura, Ojuara não teria ficado pra contar história¹⁹

A imagem construída do Exu, nesse momento, possui forte ele residual com a representação do Diabo medieval. De acordo com Elizabeth Dias Martins, coautora deste trabalho, Exu está presente nos “rituais de magia negra e nas credices populares em torno da imagem do Demônio trazidas pelos escravos vindos da África e introduzidas na cultura de Portugal e do Brasil” (MARTINS, 2003, p. 521). O orixá africano aparece de modo grotesco, como um bicho preto e peludo. Esses elementos concatenam-se *residualmente* aos elementos do período medieval, visto que nessa época o Diabo é sempre representado como preto, sujo, fedegoso, mesclando características animais e humanoides, atrelado aos prazeres da carne.

O Historiador Carlos Roberto F. Nogueira, autor de *O Diabo no imaginário cristão*, afirma que: “a religião cristã, assumida como a verdadeira, exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos, processo em cuja elaboração Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias.”²⁰

Após lograr o Diabo, Ojuara deixa o Sítio Posso Cair, levando consigo um patação de ouro. O caboclo segue em suas aventuras, até o momento em que se apaixona por Clotilde, a Cló, uma prostituta da zona do Peido Eterno, da cidade de Jucurutu. No fragmento a seguir, encontramos o Exu que resolve visitar Ojuara para recuperar o patação. Nesta cena, o Diabo carrega característica do Exu, porém é um ser mau e aterrador, como o Demônio medieval:

Clotilde estava adormecendo quando sentiu que uma mão cabeluda fechava sua boca. Arregalou os olhos ao ver um bicho chifrado, meio homem e meio bode, que conseguiu enfiar um tufo na sua boca e amordaça-la com um pedaço de pano.

O Besta-fera, com um sorriso de mangação na boca imensa, ajoelhou-se à altura do rosto da mulher, roçando nele uma pica fina, toda vermelha e pontiaguda como a dos cachorros. A pica queimava como leite de dedinho-do-cão e ia deixando feridas em sua pele: no rosto, no pescoço, nos seios, por onde o bicho ia se esfregando.

Clotilde estava imobilizada de medo. Não teve nenhuma reação quando a coisa virou de costas e ficou fuçando no seu cu com o focinho de bode. Ali, em vez de pica, ele enfiou um pedaço do rabo que terminava numa ponta de seta. Cheia de dores, a mulher sentiu que o rabo invadia todo o seu corpo, rompia tripas, fazia cócegas já perto da goela. Cansado de chafurdar dentro dela, o Cão recolheu o rabo sujo de sangue e excremento. Lambeu-o como um menino lambe um prato de mingau.²¹

No fragmento percebemos os *resíduos iconográficos* do Diabo, que se apresenta como metade homem, metade bode, e revelando chifres, aparentando-se à Pâ; revelando seu órgão sexual, semelhante ao de um cachorro e com um rabo terminado em forma de seta, elementos característicos da imagem do Diabo medieval. É preciso salientar o caráter hibridizado dessa entidade, pois é resultado da união de diversas culturas.

Clotilde após tentar se curar, com rezas, remédios caseiros e banhos, morre nos braços de Ojuara, que tomado de ira, pintou-se com o sangue da falecida e seguiu para rua para lutar com o Diabo:

– Deus não existe! Só Anhangá existe! Só Anhangá existe e matou minha mulher!
Bateu no tambor dos peitos.

– Agora venha me matar, baé embeguaçu. Venha brigar, cabeipora.
Mal terminou a última palavra, o vento danou-se a soprar e uivar e levantar poeira. Nuvens de chumbo e enxofre esconderam um pedaço da lua por cima do rio. No meio do redemunho chegou um cabeçudo de chifres, rabo terminado em seta, asas de morcego, braços de homem cabeludo, pés de bode. Os olhos pareciam dois

¹⁹ CASTRO, 2006, pp. 238-239.

²⁰ NOGUEIRA, 2002, p. 26.

²¹ CASTRO, 2006, p. 262.

flachilaites, um de luz vermelha²², outro de luz amarela. Na mão direita, o Anhangá trazia um espeto de três pontas.

Nesse excerto, o Diabo é *residualmente* chamado Anhangá, espírito da cultura indígena que foi constantemente demonizado durante a catequese empreendida pela Companhia de Jesus. No romance, Anhangá é apresentado de modo semelhante a do Diabo europeu, assumindo características de animais considerados malignos, tais como o bode e o morcego. Do deus pagão Pã, ele recebe a pelugem do bode e os cornos, e o tridente de Poseidon.

O riso diabólico como resíduo em *As Pelejas de Ojuara*

Antes de analisarmos o modo como o riso se apresenta n'*As Pelejas de Ojuara*, serão dedicadas algumas linhas para que possamos compreender como o riso passou de sagrado a profano. Para tanto, traçaremos um brevíssimo panorama que compreenderá a Antiguidade Clássica, a Idade Média e o Renascimento.

De acordo com Minois (2003), na Antiguidade Clássica, determinadas crenças adjudicaram ao riso a criação do universo. Nessa versão, destoante da cristã, o universo não surge com a palavra, mas com o riso compulsivo de um Deus único. Parecemos plausível que essa crença tenha íntima ligação com a *mentalidade* contida na escritura homérica, na qual notamos que o riso é atributo dos seres não perecíveis. Na Ilíada, podemos encontrar inúmeros trechos que têm o riso escarnecedor dos deuses. Minois aponta que, “o riso deles é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração moral ou decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida”²³. Aos poucos o riso foi deixando a esfera divina, aproximando-se da esfera do humano, nesse momento “os deuses não são mais senhores do riso”²⁴.

O historiador Minois assevera que, com Aristóteles e Plutarco, “o riso não tem mais nada a ver com o divino, e, subitamente, adquire um verniz diabólico: o diabo tenta utilizá-lo para desintegrar a fé, ou Deus. É o instrumento de sua desforra. Assim, o pensamento grego pagão prepara a rejeição cristã ao riso”²⁵.

Na Idade Média, a doutrina cristã caracterizou Deus como aquele que não ri, e condenou veementemente o riso, transmitindo ao Diabo esse atributo. Segundo Bakhtin:

Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantaram-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.²⁶

A diabolização do riso no medievo é ponto de análise no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco. Nessa obra há uma forte reprovação e repressão do riso pelos clérigos, a exemplo do monge Jorge de Burgos.

No romance *O nome da rosa*, ambientado numa abadia italiana do século XIV, o escritor Umberto Eco exprimiu em esplêndidos diálogos a discussão encarniçada em que se metiam os clérigos de diferentes ordens:

“Giovanni Boccadoro disse que Cristo nunca riu.” “Nada em sua natureza o impedia [...] porque o riso, como dizem os teólogos, é próprio do homem [...] Manduca, jam coctum est [...] São as palavras que segundo Ambrósio foram pronunciadas por São Lourenço em cima da grelha, quando convidou os carrascos a virá-lo do outro lado, como recorda também Prudêncio no Peristephanon [...] São Lourenço sabia portanto rir e dizer coisas ridículas, ainda que para humilhar os seus próprios inimigos.” “O que demonstra que o riso é coisa muito próxima da morte e da corrupção do corpo...”²⁷.

²² CASTRO, 2006, p. 269.

²³ MINOIS, 2003, p. 23.

²⁴ MINOIS, 2003, p. 67.

²⁵ MINOIS, 2003, p. 75.

²⁶ BAKHTIN, 1993, p. 63.

²⁷ ECO, 1986, pp. 118-119.

De fato, a discussão não se circunscrevia na tentativa de provar se Cristo havia ou não se utilizado do riso. O riso, de forma mais geral, estabeleceu-se como assunto teológico, acerca do qual se debruçaram grandes mestres da Igreja. As posições dividiam-se em defesas da repressão e da domesticação do riso, ora visto como pecado, ora como atividade necessária ao espírito, assim como os jogos e as festas. Mais que uma questão de fé, a discussão revela a ambiguidade do riso e, por conseguinte, o paradoxo da condição humana: a *risibilitas*, faculdade ou dom concedido por Deus ao homem, é ao mesmo tempo o sinal de sua superioridade perante os animais e a marca de seu pecado e inferioridade diante da divindade. Estaria nessa ambiguidade o caráter diabólico do riso?

Agora, deter-nos-emos na análise dos aspectos grotescos e obscenos como elemento constitutivo do riso diabólico e do Diabo ridículo presente em *As Pelejas de Ojuara*. No referido romance, diversas passagens tocam a medula do risível, desde a utilização do vocabulário da praça pública, do riso atrelado à sexualidade, a partir do uso de uma linguagem licenciosa, e pela construção grotesca de algumas imagens, assim como pela exposição do material do baixo corporal. Entretanto, aqui, nos deteremos especificamente na relação do Diabo com o riso.

Embora a tradição cristã o represente como inimigo de Deus e encarnação do Mal, o Diabo aparece como personagem cômico que suscita a simpatia dos humanos em diversas manifestações culturais, especialmente as populares. No folclore ou na arte e na grande literatura, mantém parentesco com o Diabo grotesco do qual nos fala Kolakowski:

O Diabo grotesco aparece muitas vezes nos festejos natalinos. É um Demônio tolo e desajeitado, que se deixa ludibriar pelo camponês esperto. É às vezes provido de um ótimo senso de humor. A sua presença e o insucesso das suas imposturas reforçam os sentimentos positivos que temos de nós mesmos, diminuindo ou limitando o lado terrível do impiedoso sádico do Reino das Trevas.²⁸

O diabo cômico nunca está totalmente dentro dos domínios do Mal absoluto: o mal que faz a um é quase sempre o bem que faz a outro. Quando faz o mal apenas por prazer e para sua satisfação egoísta, ele é combatido e derrotado pelos homens com as suas próprias armas e maldosas artimanhas, ou seja, com o seu próprio mal.

Sobretudo nas formas cômicas da cultura popular, é possível encontrar inclusive bons diabos. Esse aspecto sobreviveu de modo *residual* em *As Pelejas de Ojuara*, que pode ser notado no auxílio prestado por Chico Rabelê a Ojuara, tanto na luta contra Zé Tabacão quanto contra o Diabo.

No nosso campo religioso, o personagem que mais se aproxima desse tipo cômico e diabólico é o Exu, entidade do panteão das religiões afro-brasileiras, muitas vezes confundido com o próprio Demônio cristão. E esse é justamente a entidade *residual* que exsurge na narrativa de Nei Leandro de Castro.

Podemos perceber que a história de um Diabo que cai da cumeeira de um casebre, presente as aventuras de Ojuara é similar a narrativa de João Soldado que meteu o Diabo no saco, porém, Nei Leandro, assimilou tal narrativa por meio da oratura de cantadores nordestinos, no qual eivado pelo imaginário sertanejo, deixou resíduos da mentalidade ibero-portuguesa. Em *As Pelejas de Ojuara*, a caracterização grotesca do Exu/Diabo, traz o tônus do risível através de expressões e efígies que se coadunam ao baixo material e corporal. Depois de ter a permissão do caboclo, e cair em pedaços do teto, ocorre a luta entre essas duas personagens:

O bicho ficou de pé e partiu pra briga, cheio de mungangas. Se a valentia da besta-fera correspondesse à sua feiura, Ojuara não teria ficado pra contar a história. Com as entradas do corpo fechadas, para ele não foi muito difícil escapar vivo dos tabefes e pesadas do adversário, de vez em quando acertando-lhe uma mãozada no focinho de caititu. Mas também não foi brincadeira. Às vezes, o murro do papafigo tinha a força da munheca do finado Zé Tabacão, o que morreu comido por gafanhotos. Outras vezes, ele ficava só pulando, se desviando de Ojuara, fazendo careta e soltando uns peidos que pareciam trovões com cheiro de xibiu de porca. No quebrar da barra, a casa do preto velho em ruínas, Ojuara ouviu um cochicho no ouvido. A voz parecia com a de Chico Rabelê e só podia ser mesmo: que se lembrava daquelas artes era o velho contador de histórias. Entre um risinho e outro, a voz recomendava ao caboclo: - Dedo no cu, dedo no cu.

Na primeira oportunidade, Ojuara enfiou o maior de todos no furico da assombração. Até o eixo, chega bateu na tripa gaiteira. Ali houve uma explosão com fumaça que atirou Ojuara contra a parede. O caboclo sentiu a vista escurecer e

²⁸ KOLAKOWSKI, 1985, pp. 18-19.

quando deu cobro de si p bicho tinha desaparecido. No lugar dele, uma imensa porca fuçava no chão.²⁹

A construção das imagens por meio de expressões de baixo calão é provocadora do riso porque causam o rebaixamento daquele que é atacado. O elemento grotesco se apresenta desde a junção dos pedaços do Diabo, que caíram do teto “como ferro em azougue”, e na representação da luta com o caboclo Ojuara. O modo como o sertanejo vence o duelo, pela indicação “dedo no cu”, de Chico Rabelé, que é acompanhada de “peidos com cheiro de xibiu de porca”, causa o logro do Diabo pelo risível. E mesmo sendo o Diabo, apresentado de modo horrendo, este se equipara ao homem naquilo que temos do baixo material e corporal. O diabo luta corpo a corpo com Ojuara, aspecto que se caracteriza fortemente em relatos medievais. Segundo Carlos Roberto Nogueira há nesses relatos o maravilhoso que “o humanizam e ridicularizam”³⁰

Em outros casos, o elemento grotesco ceifa qualquer possibilidade de riso, no momento em que o Diabo ceifa a vida de Clotilde.

Das duas pelejas de Ojuara com o Coisa-Ruim e das duas imagéticas construídas podemos tomar conclusões distintas, uma mais próxima da esfera popular enquanto a outra, da esfera erudita delineada após o século XVII. Na primeira, verificamos que o lograr o Diabo surge como forma de inibir o medo que temos das profundezas do Inferno. Enquanto que na segunda, o Diabo instaura-se como o inimigo de Deus, e inevitavelmente do homem, sua mais preciosa criação; castigando Ojuara através da morte de Clotilde. Assim, encontramos no romance o Diabo cômico, bufão da corte infernal, e o Diabo opressor, aquele que desde a queda, busca conduzir o Homem à morte.

Considerações Finais

Ao cabo de tudo o que foi dito, reconhecemos, portanto, que os *aspectos residuais* da representação do Diabo e do riso observados em *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo* são resíduos da *mentalidade medieval*, cristalizados na escrita de Nei Leandro de Casto. De modo global, o que podemos concluir, é que o escritor constrói um *complexo universo residual* cuja cosmovisão é apocalíptica. O universo ficcional de seus personagens é repleto de substratos do imaginário indígena, africano e lusitano, que numa amalgama, apresentam espaço propício à crença no Diabo. Desse modo, divisamos um elo entre o *imaginário lusitano* e do sertanejo nordestino e as estruturas mentais do homem medieval que acreditava na ação preponderante do Diabo.

Nessa perspectiva, os *aspectos residuais* do Diabo presente em *As Pelejas de Ojuara*, representam as crenças e os medos de uma distante Idade Média, que continuam atuais, mesmo tendo passado por uma *hibridação cultural* e, inevitavelmente, pelo processo de *cristalização*, para adaptar-se à realidade nordestina. Com isso, queremos evidenciar que o modo de pensar sobre o Diabo permanece, em sua *essência residual*, arraigada na mentalidade, e é compartilhada por diferentes tempos e espaços, isto é, o homem contemporâneo encontra no homem medieval a compreensão de seus sentimentos.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que a Teoria da *Residualidade* faz-se relevante no campo dos estudos literários, uma vez que consegue explicar como o modo de agir, de pensar e de sentir de uma época anterior, como a Idade Média, perpetua-se e se atualiza num momento ulterior, na contemporaneidade.

Referências

- ARROYO, Leonardo. *Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas: Filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: Olympio Editora, 1984.
- BÍBLIA SAGRADA. Edição Barsa. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1964.
- CASTRO, Nei Leandro de. *As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o Diabo*. São Paulo: Arx, 2006.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- KOLAKOWSKI, Leszek. “O Diabo”. *Religião e Sociedade*, 12/2. Rio de Janeiro:

²⁹ CASTRO, 2006, pp. 239-240.

³⁰ NOGUEIRA, 2008, p. 11.

Campus, 1985.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: VAZ, Ângela (Org.). *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2003, p. 517-522.

_____. O medievalismo residual no romance *O guarani*. In: PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). *VII Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Fortaleza: UFC, 2007, p. 275-282.

_____. O modernismo luso-brasileiro a um passo da Idade Média. In: 2º Colóquio do PPRLB – Relações Luso-Brasileiras: deslocamentos e permanências, 2004. Rio de Janeiro.

_____. PONTES, Roberto. *Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso*. Desenredo (PPGL/UPF), v.7, p. 52-64, 2011.

MESSADIÉ, G. *História geral do Diabo*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 2001.

MINOIS, G. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII a XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O Diabo no imaginário cristão*. 2ª ed. Bauru, SP: Edusc, 2002.

_____. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

_____. Do conto popular e da lenda à literatura para crianças e jovens. A propósito de *Diabos e Outros Manfarricos*, de Alexandre Parafita. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7, julio/deciembre, 2008.

PONTES, Roberto. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

_____. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s/d].

_____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. *Residualidade e mentalidade trovadoresca no Romance Clara Menina*. Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais da Associação Brasileira de Estudos Medievais – Abrem, Rio de Janeiro, 7-9, julho de 1999.

_____; MARTINS, Elizabeth Dias. *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. São Paulo: Madras, 2003.

STANFORD, P. *O Diabo: uma biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

SÁEZ, Oscar Calavia. *Deus e o Diabo em terras católicas: Brasil-Espanha*. Taubaté, SP: GEIC/NIPPC, 1999.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SOUZA, Laura de Mello e. “Em torno de um mito: a elipse do sabá”. In: *Humanidades: racional ou sobrenatural? – Um caso de bruxaria*. Volume 9. Número 1 Brasília: EDUNB. ISNN 0101.9479.

_____. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ECOS DE VOZES FEMININAS MEDIEVAIS EM ROMANCES HISTÓRICOS CONTEMPORÂNEOS: INÊS DE CASTRO E MEMÓRIAS DA RAINHA SANTA

Simone dos Santos Alves Ferreira (UFPB)¹
Orientadora: Dr^a Luciana Eleonora de Freitas Calado (UFPB)

Introdução

Por muito tempo a mulher ficou ocultada pela historiografia, e muitos escritos ainda permanecem silenciados carecendo de pesquisas e estudos voltados para o resgate da sua participação no medievo. Na contemporaneidade, busca-se uma recuperação desses textos femininos enfatizando sua resistência ao lutar contra os preconceitos e imposições ao longo do tempo.

Nesse sentido, há o interesse em estudar pormenorizadamente o papel da mulher na história, a fim de recuperá-las como minorias silenciadas pela historiografia. É relevante, a preocupação de escritoras em reescrever a história de mulheres importantes do medievo na literatura, mas precisamente, através do romance histórico contemporâneo. Buscam revelar personagens que tiveram participação ativa na sociedade da época dando-lhe possibilidade de voz, apresentando versões diferenciadas para fatos apontados pela historiografia buscando, assim, preencher as lacunas deixadas pela história. Além disso, a ressignificação dessas mulheres por meio da ficção revela uma forma de compreendermos o papel excepcional de destaque que obtiveram na Idade Média.

Portanto, no presente trabalho observaremos como a escritora María Pilar Queralt del Hierro busca através dos romances históricos contemporâneos *Inês de Castro* (2006) e *Memórias da rainha santa* (2009), recuperar a história de Inês de Castro e Isabel de Aragão, a rainha santa, personalidades importantes portuguesas, sob um viés narrativo diferenciado, trazendo questionamentos para fatos excluídos pela história oficial, promovendo um diálogo com a tradição medieval. Como aporte teórico servirão de base os estudos de Georgy Duby (1993), Cláudia Opitz (1993) e Régine Pernoud (1996), além das considerações de Maria de Fátima Marinho (1999), Linda Hutcheon (1991) e Luiza Lobo.

Durante muito tempo, as mulheres foram apresentadas como indefesas dependentes de seus pais ou maridos, envoltas na ideologia da sociedade patriarcal na qual predominava a dominação machista. Com o surgimento do feminismo, a busca pela libertação torna-se princípio essencial para as mulheres, já que procuram desmascarar preconceitos masculinos quanto a sua participação efetiva no meio social. Na contemporaneidade, o interesse em estudar textos escritos por mulheres, como também personalidades que tiveram destaque não só relacionado ao meio literário, mas no âmbito cultural e político torna-se revelador, principalmente quando romancistas ressignificam através da ficção mulheres importantes e que contribuíram de alguma forma na sociedade medieval.

Um importante meio para o resgate de obras medievais é através de traduções por possibilitar direção à descoberta de personalidades e textos desconhecidos. Conforme Deplagne (2012) a tradução de obras medievais,

Aparece não apenas na divulgação de um texto e de uma escritora até então desconhecidos pelo (a) leitor (a) contemporâneo (a), mas também como fator de promoção de uma determinada concepção do tradutor (a), – enquanto mediador – acerca do espaço que ocupou tal escritora e tal obra no seu contexto de produção. (DEPLAGNE, 2012, p. 113).

Portanto, a importância da tradução de obras medievais de autoria feminina configura um passo para o resgate dessas produções, como também uma reflexão acerca do silêncio atribuído às mulheres. Muitas mulheres ainda vivem no silêncio e precisamos de intensas pesquisas para redescobri-las. Consoante Brochado (2001):

Não vamos pensar com isso que a produção intelectual feminina é inexistente, que não há vestígios escritos deixados pelas mulheres, principalmente de períodos mais remotos, ou seja, que não há informações sobre o que as mulheres há cinco ou dez séculos pensaram sobre si, sobre o mundo, sobre a vida. Como já dissemos, os

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) - UFPB

registros existem e não são poucos, apesar do esquecimento forçado em que foram submetidos - muitos deles conhecidos em seu tempo, mas esquecidos principalmente a partir da modernidade. (p. 05).

Isso nos mostra que apesar do discurso feminino está encoberto sob o jugo masculino, muitas mulheres receberam destaque e tornaram-se reconhecidas em vários meios. O que interessa saber é que as mulheres sempre estiveram presentes na sociedade participando ativamente, e como afirma Pernoud (1996): “[...] A Idade Média representa a grande época da mulher, e, se há um domínio em que o seu reinado se afirma, é o domínio literário”. (PERNOUD, 1996, p. 120).

Outro ponto relevante é a preocupação de escritoras contemporâneas em reescrever a história de mulheres importantes do medievo na literatura. Conforme Luiza Lobo², dentre os principais tema da literatura de autoria feminina está o subjetivismo, a autobiografia, memória e confissões como formas de demarcar liberdade de expressão e defesa dos estigmas criados pela historiografia. Portanto, o texto literário feminista apresenta outro ponto de vista da história, mostrando uma consciência política que a autora coloca “seja na voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão”.

Luiza Lobo assevera que sempre houve autoras dentro do contexto de suas épocas preocupadas em mostrar a existência dessas mulheres excepcionais para seu tempo. No que se refere a nosso estudo escolhemos a escritora María Pilar Queralt del Hierro que busca através dos seus escritos, mas precisamente, do romance histórico, recuperar personalidades importantes da história sob um viés narrativo diferenciado, trazendo questionamentos para fatos excluídos pela história oficial, criando versões diversificadas para a história dessas mulheres silenciadas pela esfera social ao longo do tempo.

É, portanto, por meio do romance histórico que observaremos a ressignificação de personalidades ou episódios históricos. Por se tratar de um gênero híbrido, mesclando história e ficção, o narrador do romance histórico busca a escolha “incondicional da forma de tratar os assuntos e de dar maior ou menor realce aos pormenores, às anedotas, que constituem a vida privada de qualquer momento histórico, por mais épico e glorioso que seja”. (MARINHO, 1999, p. 18). E isso, constatamos nos romances em análise, pois os narradores trazem um discurso diferenciado acerca das personagens históricas, ora afirmado, ora negando o que a historiografia apontou sobre suas vidas.

A escritora María Pilar Queralt del Hierro apresenta em forma de autobiografia a história da rainha portuguesa Isabel de Aragão no romance *Memórias da rainha santa* (2009) que teve repercussão no século XIII por sua personalidade diplomática, benevolente e realizando ações altruístas. O romance expõe a voz da personagem contando a sua versão da história. Temos, então, um romance autobiográfico em tom de confissão e esse é um aspecto pertinente quando pensamos na literatura de autoria feminina. Para Luiza Lobo:

O cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas “domésticas” e “femininas” e ainda de outros estereótipos do “feminino” herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje.

Essa novidade e transgressões configurando a inserção da mulher na literatura de forma diferenciada será marcante no romance de Pilar del Hierro. Observaremos que a narradora apresenta Isabel de Aragão como uma mulher alta e que subverte a condição feminina da época. Assim, explicita:

Desde pequena calei e obedeci; submeti-me ao que me disseram ser o meu dever e não obtive prazer nem compensação por isso. No entanto, quando, embora correndo o risco de ir contra as leis que no que diz respeito às mulheres regem por igual cortes e aldeias, tomei as rédeas da minha vida ou do meu Reino, tenho a certeza de que sempre escolhi o caminho certo. (DEL HIERRO, 2009, p. 188).

Nesse fragmento do romance observamos que a narradora comenta sobre a sua condição como mulher da época, principalmente por se tratar de uma infanta rodeada de deveres e que devia

A literatura de autoria feminina na América Latina
Ensaio disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/llobo.html>

se submeter a um casamento por interesses para fortalecer a política do reino. O interessante é notar que em certo momento da sua vida resolve viver conforme sua vontade e assegura ser mais feliz quando subverteu as normas vigentes na sociedade. Mais adiante complementa:

Muitas vezes digo para mim própria se não deveria ter ignorado aquelas normas que o mundo me impunha pela minha condição de mulher, de infanta de Aragão e de rainha de Portugal, e impor o meu critério, ainda que fosse chocante para aquelas pessoas que sempre exerceram o seu poder sobre mim: os meus pais, o meu esposo, o meu confessor, o meu filho... (DEL HIERRO, 2009, p. 188).

Linda Hutcheon (1991) pontua que ao haver uma subversão da história estamos diante de uma utilização paródica, o assunto é modificado conforme o interesse de quem escreve. Nas duas citações anteriores observamos a transgressão feminina numa época que ditava normas e deveres para infantas como Isabel de Aragão. Desde criança a infanta era ensinada e destinada a viver a serviço do reino. Nesse sentido, ao utilizar a paródia como recurso intertextual, a narradora busca pontuar a presença feminina de forma diferenciada tal como era vista no meio social, “[...] reescrevendo e reinterpretando seu próprio passado. [...] nos obriga a repensar e talvez a reinterpretar a história, e o faz principalmente por intermédio de seu narrador [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 174).

Nos estudos históricos observamos também Isabel de Aragão como uma mulher benevolente e que aceitou passivamente cuidar dos bastardos do esposo por piedade. Na reconstrução do episódio no romance de Pilar del Hierro a observamos como uma mulher boa que ajudou as crianças bastardas, mas também que fez isso como forma de se vingar daquelas mulheres que a fizeram sofrer. No romance a narradora apresenta: “Acolhi-os de bom grado no palácio por considerar que não era justo que estas criaturas ficasse desamparadas devido à ligeireza das suas mães e irresponsabilidade do seu pai”. (DEL HIERRO, 2009, p. 104). Mais adiante, enfatiza que talvez não tenha se compadecido das condições em que seriam criados os filhos do esposo, mas que fez isso para que a concubina do rei sofresse a dor de perder um filho.

Com o decorrer dos anos, perguntei a mim própria muitas vezes por que razão agi daquela forma. Possivelmente devido à surpresa. Não sabia da existência desta criança e a minha memória conserva a sensação do que foi um impulso implacável que me levou a comportar-me daquele modo. Não pensei, não reflecti. Nem sei se realmente procurei o bem da criança ou se queria apenas tirar Aldonsa o único papel que podia desempenhar: o de mãe do filho do rei. (DEL HIERRO, 2009, p. 122).

A partir dessa colocação observamos que a narradora mostra uma mulher que amou, sofreu e agiu da melhor forma que lhe fosse conveniente, tentando, dessa forma, desconstruir o mito que se formou acerca de sua personalidade. Pilar del Hierro subverte a história das duas rainhas portuguesas apontando o seu ponto de vista ao estar diante de histórias que obtiveram grandes dimensões na Idade Média.

No romance *Inês de Castro* (2006) a romancista nos conta a história de Inês de Castro valendo-se de uma escrita totalmente voltada para o feminino, todo o enredo gira em torno da amizade entre Inês e Constança. Já que Constança aparece, geralmente, em segundo plano tanto na historiografia quanto na literatura, a romancista traz no romance uma personalidade que foi importante na época, mas que foi ocultada por Inês de Castro. Nesse sentido, notamos a sua presença do início ao fim da narrativa tomando importância imprescindível em toda a história de Inês e Pedro. Ao trazer o romance todo envolto sob a perspectiva feminina oportuniza vozes que foram caladas e oprimidas.

A romancista também observa a história do casal português eternizado pelo mito do amor, Inês de Castro e Pedro I. Por meio do romance *Inês de Castro* (2003), analisa os pormenores da vida dos amantes trazendo novas e diferentes questões a respeito de suas vidas. Analisa, questiona e reflete sobre fatos que ficaram sem resposta em se tratando da tragédia que envolveu os dois personagens do cenário português. Inês é apresentada como uma mulher desafiadora que não tinha receios em enfrentar o rei Afonso IV em defesa do amor que sentia por Pedro. Foi por isso, diante da altivez e da beleza estonteante de Inês que, segundo o romance, o rei também desenvolveu um sentimento especial por ela, incitando-nos a pensar que também teria se apaixonado pela dama galega.

Aquela mulher belíssima que jamais se sentira intimidada na sua presença, que sempre demonstrara um perfeito domínio da situação, desconcertava-o,

principalmente agora, ao não demonstrar qualquer ambição de sentar-se no trono. [...] Como explicar aquele violentíssimo desejo que fizera despertar nele, quando a idade avançada já o tinha obrigado a esquecer tais ânsias? Como entender que, desde então, os seus lábios ambicionassem beijar aquele colo alvíssimo e os seus braços quisessem rodear aquele corpo que, de tão esbelto, parecia poder quebrar-se. (DEL HIERRO, 2009, p. 100).

A romancista traz uma mulher a frente do seu tempo, que apresentava comportamentos diferentes das mulheres da sua época. No palácio transgredia as normas sem nenhum receio, como aia entrava nos aposentos de Constança sem aviso prévio, quebrava o protocolo real e falava no palácio sem consentimento do rei. Além de se destacar nesses aspectos, ainda era inconformada pela condição feminina de submissão. Inês era uma mulher mais sonhadora,

Apixonava-se com facilidade e em várias ocasiões havia suspirado antes os queueiros de algum cortesão. Além do mais, recusava-se a aceitar as limitações próprias de sua condição de mulher. Certamente gostava tanto do arranjo pessoal como dos livros, dos bailes como das rezas, mas, para desespero da ama, obstinava-se em lançar-se a galope pela veiga, ou a conversar com rapazes que haviam sido companheiros de folguedos infantis, a quem agora, já crescidos, devia mostrar a reserva aconselhada pela sua condição de donzela. Uma e outra vez, [...] discutia com mestres e prelados as razões por que o mundo das armas e das letras estava vedado às mulheres, recusando-se a aceitar que estas devessem limitar-se ao papel de sujeitos passivos na vida. (DEL HIERRO, 2009, p. 38-39).

Levando em consideração as condições impostas pela época em que Inês viveu, ela transgredia as normas que determinava um comportamento mais recatado, típico de uma donzela. Ela gostava de livros, bailes e conversar com os rapazes, além disso, questionava o porquê das limitações impostas às mulheres. Não aceitava viver uma vida dedicada a ser dona de casa, cuidar de filhos e casar por questões políticas. Assim, tal como é retratada no romance de Pilar del Hierro, Inês foi uma mulher que se destacou pelo pensamentos e ações que realizava de forma diferenciada das mulheres do seu tempo. São, portanto, esses pormenores, que configura o discurso feminino no âmbito literário, enfatizando através do romance histórico vozes de mulheres excepcionais que pensaram e viveram de forma diferente às imposições do seu tempo.

Percebemos então, quão importante torna-se a preocupação de se estudar personalidades femininas que contribuíram de forma positiva para a sociedade de épocas centradas na figura masculina. Através da ressignificação dessas mulheres excepcionais através da ficção temos a oportunidade de conhecer, questionar e analisar de forma reflexiva fatos omitidos pela historiografia. Ambos os romances trazem questões pertinentes à participação de mulheres excepcionais como Isabel de Aragão e Inês de Castro no medievo português.

Referências

- BROCHADO, Cláudia Costa. *Mulheres escritoras e a construção de uma outra genealogia: Isabel de Villena, escritora ibérica do séc. XV*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH São Paulo, julho 2001.
- DEL HIERRO, María Pilar Queralt. *Inês de Castro*. Tradução de Saul Barata. 6 ed. Lisboa: Presença, 2006.
- DEL HIERRO, María Pilar Queralt. *Memórias da rainha santa*. Tradução de João Bernardo Paiva Boléo. Rio de Janeiro: Esfera dos livros, 2009.
- DEPLAGNE, Luciana Calado Deplagne. Tradução de textos medievais de autoria feminina: ponte necessária para repensar a Idade Média. In: DANTAS, Marta Pragana. XAVIER, Wiebke Roben de Alencar (organizadoras). *Tradução e transferências culturais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das mulheres*. Porto: Edições afrontamentos, 1993. p. 331-351.

HUTCHEON, Linda. Metaficação historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In.: _____. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 141-162.

MARINHO, Maria de Fátima. *O Romance histórico em Portugal*. 1 ed. Porto: Campo das Letras, 1999.

OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In.: _____. DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das mulheres*. Porto: Edições afrontamentos, 1993. p. 331-351.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

A literatura de autoria feminina na América Latina – Luiza Lobo

Ensaio disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>

A POESIA DE NICOLAU TOLENTINO À LUZ DA TEORIA BAKTHINIANA SOBRE A CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA

Suelen Oliveira de Brito¹(UFPB)
Maria Luciane dos Santos Nascimento²(UFPB)

Introdução

No decorrer, das primeiras pesquisas que fizemos sobre a poesia de Nicolau Tolentino, ficou evidente a pouca fortuna crítica sobre sua obra. O que encontramos, reduz-se muitas vezes a elogios, sendo os estudos mais consistentes, exíguos. Sendo assim, vimos a necessidade em adentrar na sua poesia não lhe apontando apenas elogios, mas analisando alguns de seus poemas à luz da teoria Bakthiniana sobre a *Carnaوالização da literatura* e mais especificamente sobre o *riso carnavalesco* presente nos poemas *chaves na mão, melena desgrenhada, Em curto josezinho rebuçado* e *Escrevendo das caldas do auctor ao mesmo conde*. É importante ressaltar, que utilizaremos alguns outros teóricos para reafirmar os posicionamentos de Mikhail Bakthin, mas os apontamentos deste é que norteará toda nossa pesquisa.

O pesquisador Russo ao discorrer sobre a teoria da “carnaوالização da Literatura”, afirma que este processo advém de espetáculos e ritos carnavalescos que influiram na Literatura. Para Soerensen, Bakthin tinha o carnaval como:

[...] um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo que, quando transportado para obras literárias, chama-se —carnaوالização da literatura³.

Desse modo, o carnaval não constitui aqui o período celebrado antes da quaresma, tal e qual conhecemos até hoje, mas sim a determinadas festividades que aconteciam na Idade Média e no Renascimento, as quais ocorriam em várias épocas do ano, sempre associadas às comemorações sagradas e chegando a ser comemoradas durante até três meses.

É importante destacar ainda que:

O carnaval, propriamente dito, não é fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a —forma sincrética de espetáculo — o carnaval[...]⁴

Portanto, apenas quando se transpõe os elementos da linguagem concreto-sensorial simbólica do carnaval para a linguagem literária é que se pode falar em *carnaوالização da literatura*.

Para entendermos esta transposição, é necessário compreendermos como se davam essas festividades para não incorrermos no erro de estudar o riso a partir de noções e ideias que lhes são alheios, formadas sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos, como Bakthin afirma que fez-se com a obra de *Rabelais*.

O espetáculo carnavalesco representa a liberdade, não havendo durante o espetáculo: barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo, pois todos podiam participar e ao menos naquele momento pertencer, por exemplo, a outra classe social, a outro sexo, por meio de uma fantasia. O carnaval segundo Bakthin era:

“Ao contrário da festa oficial, [...] o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. (BAKTHIN, 1987, p.8-9)

Seria o triunfo então de um “mundo as avessas”, onde não há proibições, o que propicia uma segunda vida do povo, sem as cobranças da vida diária, era uma fuga da realidade, já que segundo Bakthin: “[...]as festividades em todas as faces históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem”. (BAKTHIN, 1987, p.07)

¹ Graduanda no curso de Letras- Português, cursando o sexto período na UFPB(Universidade Federal da Paraíba).

² Graduanda no curso de Letras- Português, cursando o sexto período na UFPB (Universidade Federal da Paraíba).

³ SOERENSEN, p.318.

⁴ BAKTHIN, apud, SOERENSEN, p.319.

Dessa forma, uma sociedade como a da Idade Média vivendo sobre os domínios da igreja, e amedrontada pela Inquisição, precisava da “segunda vida” de que fala Bakthin, por isso o homem desta época era tão ligado aos ritos e espetáculos carnavalescos. Vejamos o que Freud afirma sobre o risível:

O principal obstáculo a um efeito cômico é a existência de um afeto penoso: dor ou qualquer mal, psíquico ou moral. [...] O humor impede desencadeamento do afeto penoso, permite-nos economizar um desgaste afetivo, e é nisso que reside o prazer que ele propicia. [...] Nossa humor cotidiano, na maior parte das vezes, é desse tipo: ele nos economiza a cólera⁵.

Sendo assim, o risível tem um papel fundamental na vida do ser humano de acordo com Freud, serve para que ele consiga suportar as vicissitudes da vida. Nesse ponto, os apontamentos de Freud vão de encontro as afirmações de Bakthin. Como o teórico russo observou, as festividades sempre estiveram ligadas a períodos de crise na sociedade e no homem, e segundo os apontamentos de Freud o ser humano precisa utilizar o risível nessas crises como escudo, é uma forma de nosso psíquico não sofrer.

A liberdade proporcionada pelos ritos e espetáculos carnavalescos, permitiu que surgisse uma linguagem carnavalesca típica, com formas e símbolos permeados pela “[...] noção e lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e das autoridades do poder” (SOERENSEN, p.322)

Uma linguagem que por ser cômica passa às vezes despercebida, mas de modo implícito traz verdades, críticas, revelações, como veremos mais adiante na poesia de Tolentino.

Sendo assim:

Os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao Estado – instituições com extrema hierarquia; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.⁶

Percebemos então, que os ritos e espetáculos carnavalescos eram mais do que simples festejos. O que parece ser uma simples festa popular carrega consigo algo muito maior, uma “visão de mundo”, como afirma Soerensen, e é por isso, que influenciou tanto na literatura já que os escritores, poetas, romancistas, se vale dos costumes, das festividades, do cotidiano do povo, para escrever e representar na literatura a sociedade.

De acordo com Bakthin, há três manifestações da cultura popular cômica, na qual havia uma concepção de vida baseada no “mundo as avessas” e que causava a ruptura entre o oficial e o cômico:

1) As formas dos ritos e espetáculos:

Não eram apenas as procissões do Carnaval que ocupavam as ruas durante muitos dias, haviam também outras outras eventos que aconteciam pela Europa como: a festa dos loucos/festa do burro, na qual se celebrava uma paródia da liturgia(Ordem das seguencias de Cerimonias de uma Igreja) perante um burro paramentado, além de autos, festas, feiras organizadas pelas paróquias locais nas quais quem celebrava a missa eram anões, gigantes e monstros(SOERENSEN, p. 32)

Apesar dos muitos tipos e figuras que brincavam o carnaval, a figura em destaque era sempre o louco (palhaço, bobo, bufão, parvo), pois segundo Soerensen ele representava o espírito carnavalesco, sendo alvo de todo tipo de abusos jocosos.

2) Obras cômicas verbais(orais e escritas):

Segundo Soerensen, junto com o carnaval se disseminou durante a Idade Média e o Renascimento, inúmeros escritos com características paródicas, em Latim ou Vernáculo, muitos destes escritos foram produzidos nos mosteiros e destinados aos ritos carnavalescos. Parodiava-se todos os aspectos do culto desde hinos a salmos, residindo no sentido de rebaixar e destronar tudo o que fosse elevado, dogmático ou sério. Exemplos mencionados por Bakthin como: Os *contos da cantuária*, de Chaucer(1386/7-1400) e *O elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdã(1508), *Decameron*, de Boccaccio(1343-51) mostraram o quanto já era antiga as influências da discursividade carnavalesca.

⁵ FREUD, apud, ALAVARCE, 2009, p. 90.

⁶ SOERENSEN, p.321.

3) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro:

A abolição de formalidades e etiquetas, a liberdade de expressão, a falta de hierarquia entre outros elementos presentes no carnaval, favoreceu a criação de uma linguagem própria. Conforme Soerensen:

O uso generalizado de profanações e blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo humilhante e libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio⁷.

Apesar de heterogêneas essas categorias refletem a comicidade do mundo. De acordo com Soerensen:

"O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza". (SOERENSEN, p.322)

Desta forma, o carnaval é um meio de revelar os aspectos mais profundos da sociedade, aspectos estes que como afirma Soerensen "[...] talvez sejam perturbadores de mais para se mostrar aberta e frequentemente". (SOERENSEN, p. 322)

Portanto, o riso presente nas manifestações carnavalescas quando transpõe-se para a literatura, está muito além do aspecto físico, ele é revelador, crítico e conforme Bakthin: "O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso" (BAKTHIN, apud, SOERENSEN, p.326)

Por isso, instituições como: o tribunal e a igreja exigem seriedade a quem nelas adentram. São instituições que devem impor ordem, respeito e não se faz isso através do riso, ou permitindo que este seja em locais como esse. Percebemos, a partir dos apontamentos de Bakthin que a linguagem do riso não impõe interdição e nem restrição e por isso, não é empregado pelo poder, pela violência e pela autoridade. Sendo assim, explica também porque é usado para atingir, denunciar, criticar, justamente essas mesmas instâncias.

Biografia e contexto histórico

Dada a necessidade, faremos uma breve explanação sobre a biografia de Nicolau Tolentino e o contexto histórico no qual o autor estar inserido, analisando posteriormente alguns de seus poemas.

Nicolau Tolentino de Almeida (1740-1811), nasceu e faleceu em Lisboa. Filho de um advogado da Casa da Suplicação, frequentou a Faculdade de Leis em Coimbra, mas não chegou a concluir. Em Lisboa foi mestre de Retórica e Poética nas escolas públicas, as quais foram criadas através da reforma pombalina, mas sua função como professor não o animava. Mais tarde, Tolentino alçou por outros caminhos, chegando a função de oficial da Secretaria do Estado dos Negócios do Reino, seguindo então a carreira burocrática. Mesmo, tendo uma família pertencente a burguesia, preparado academicamente e com uma vida profissional de certa forma estável, Tolentino conviveu com as minorias (o povo das ruas), frequentou botequins e prostíbulos, além de salões, o que o deu de certa forma subsídios para trabalhar o cômico, o risível na sua poesia.

O poeta viveu em uma época efervescente, em pleno século XVIII, a ciência avança colocando a religião em segundo plano, as ideias dos iluministas são disseminadas entre cientistas e filósofos e o homem passa a buscar a razão.

Na política, D. José (1750-1777) governava, tendo como executor o ministro plenipontício Marquês de Pombal. As leis agora eram feitas pelo monarca e não mais a igreja. As leis se tornaram mais gerais, entre elas estava a retirada dos jesuítas da educação e na economia a fundação das companhias do comércio.

Em 1777, D. José morre, o marquês é retirado do seu posto e assume Trono a rainha D. Maria I. Com a rainha a velha aristocracia volta, assim como os jesuítas e agora quem passa a ser

⁷ SOERENSEN, p. 321.

perseguida é quem defende as ideias iluministas. É nesse momento que Tolentino ver a oportunidade tão esperada de conseguir um cargo e o consegue.

Enquanto na França a burguesia tomava o poder, em Portugal qualquer tumulto era sufocado. Com a população e o sistema falidos, a monarquia entrava em decadência.

É nesse cenário que a poesia de Tolentino nasce, assim como a escola denominada Arcadismo, exaltando os autores clássicos (Homero, Ovídio, Horácio...), a visão racional do homem como natureza. O arcadismo ou o Neoclassicismo, é a escola na qual muitos estudiosos inserem Tolentino, mas segundo Fernandes, o autor não pertence oficialmente a nenhuma delas. Tolentino ainda, é comparado com Horácio por “[...] satirizar os tipos e pessoas da sociedade utilizando uma linguagem moderada. Por isso, Tolentino é considerado por alguns uma espécie de cronista, documentando o risível na sociedade com sua perspicácia”. (FERNANDES, p.27)

O riso na poesia de Tolentino

Nos dias atuais ainda há a interdição do riso, as autoridades, por exemplo, não se utilizam da linguagem do riso em seus discursos, pois se essa linguagem fosse empregada, a pessoa que a proferisse no seu discurso não daria credibilidade ao que estava dizendo, nem conquistaria a confiança do público caso precisasse.

Segundo Souto há uma diferença entre o riso Medieval e o riso do Renascimento. Vejamos: “Na Idade Média, o riso era excludente, era interditado, pois visava-se somente seriedade. Passa a se referir o caráter negativo” (SOUTO, IHU On-Line). Sendo então uma:

Sensação social, universal. É o riso da festa popular, que manifesta a vitória sobre o terror que inspirado pelo inferno e pelo céu, pelas coisas sagradas e pela morte. E também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos e a aristocracia social e terrestre, tudo o que oprime e limita⁸.

Desse modo, o riso na Idade Média, a diferença entre o cômico e o sério era acentuada. As autoridades (senhores feudais, religiosos e autoridades), prezavam pelo seriedade como referente a cultura oficial, e o cômico, o qual opunha-se ao oficial passa a ter valor subversivo transformando em uma característica da cultura popular, como afirma a Doutora em Comunicação e Semiótica Maria Generosa Souto, em entrevista a IHU-On-Line.

Durante o Renascimento como observa Souto, o entendimento do riso muda, e ele adquire então:

Um profundo valor de concepção de mundo. Através do riso exprimia-se uma verdade a respeito do homem, da história, dos problemas universais que afligiam a humanidade. Com isso, o riso perdeu seu elo essencial com a concepção de mundo, reduz-se ao domínio do particular e do típico⁹.

Neste ponto, as afirmações de Souto vão de encontro aos apontamentos de Bakthin, o teórico russo afirma que no século XVI o riso: “tem um valor de concepção do mundo. É a maneira, diferente do sério, porém não menos importante, e expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo”. (BAKTHIN, apud Soerensen, p.325)

Segundo ainda o teórico, no século XVII:

O riso perdeu seu elo essencial com a concepção de mundo, reduz-se ao domínio do particular e do típico. Perde seu colorido histórico; é ainda relacionado ao princípio material e corporal, mas é relegado aos aspectos cotidianos considerados inferiores¹⁰.

Percebemos então, em que ponto se cruza os apontamentos de Bakthin e a poesia de Tolentino. A poesia do poeta português como já mencionamos neste trabalho, tem um caráter documental, por satirizar tipos, vícios e pessoas da sociedade, reduzindo-se então ao domínio do particular, mas mesmo estando no domínio particular o poeta faz uma crítica ao geral, ou seja, ao social e é isso que torna sua poesia tão enriquecedora.

⁸ SOUTO, IHU On-Line. Disponível em: www.ihuonline.unisinos.br

⁹ SOUTO, IHU On-Line. Disponível em: www.ihuonline.unisinos.br

¹⁰ BAKTHIN, apud, SOERENSEN, p.325.

Segundo Araújo: "Tolentino apresenta-se como que sempre renovadamente encantado pelo burlesco, logo começando como se sabe, por rir de se próprio". (ARAÚJO, 2004, p. 196)

O rir de si próprio na poesia de Tolentino, já é observável no poema *Escrevendo das caldas do auctor ao mesmo conde*, veja:

Escrevendo das caldas do auctor ao mesmo conde

As ferradas muletas encostando,
No banho entrava um velho macilento,
A quem eu, em sisudo cumprimento,
Seus males lastimei, quásí chorando.
A trémula cabeça um pouco alçando,
Me pergunta o convulso rabujento:
_ quem és tu, que assim vás o meu tormento
Com tristes reflexões acrescentando?
_ eu sou _ lhe digo _ um ramo desgraçado
Da antiga geração dos Tolentinos;
A dar escola vivo condenado.
_ maldize, ó moço louco, os teus destinos,
Que não deve chorar alheio fado
Quem tem o de ser mestre de meninos
(In: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/tolentin.htm>)

No poema acima, o velho ao ter seus males lastimados pelo eu lírico, pergunta a este quem ele é para opinar sobre seus males, e o eu lírico ao dar a resposta maldiz a si mesmo ao dizer que é um desgraçado da geração dos Tolentinos e que estava condenado a ser professor, fazendo talvez referência a vida de docente de Tolentino, pois o autor como já mencionado neste trabalho não se entusiasmava com a profissão de professor.

O cômico no poema está no fato do eu lírico ao tentar rir do próximo, e acabar se tornando objeto do riso. Tem-se então, o "mundo as avessas" do qual fala Bakthin onde quem de inicio parecia ser o objeto do riso agora, torna-se o que rir, há uma inversão. Essa inversão vai de encontro as afirmações de Bakthin sobre o riso carnavalesco, veja:

"[...] Em primeiro lugar patrimônio do povo(esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é geral; em segundo lugar é universal, atinge a todas as coisas e pessoas(inclusive as que participam do carnaval);" (BAKTHIN, 1987, p.10)

No poema como já constatamos, o próprio eu lírico (ou o poeta) se torna objeto do riso. Quando o poeta se torna objeto do riso, de certa forma se iguala ao velho, pois tanto a situação do eu lírico quanto a situação do velho foram objeto do riso. É como se o poema dissesse que ante a sociedade todos somos iguais.

Podemos ainda, fazer outra leitura a respeito dos infortúnios do velho causado pela velhice, pois como sabemos a velhice é algo geral, todos nós ficaremos velhos e todos nós sofreremos os infortúnios da velhice. Sendo assim, quando se rir do velho estar-se a rir de todos os seres humanos de modo geral, já que poderemos alcançar essa condição de velho na sociedade. Dessa forma, este poema de Tolentino vai de encontro as afirmações de Bakthin, o qual afirma que "o riso é geral".

A presença do risível na poesia de Tolentino, não é articulada de modo impensado como veremos mais adiante, há implícito no cômico às vezes uma crítica sutil. Observemos o próximo poema:

Chaves na mão melena desgrenhada

Chaves na mão, melena desgrenhada,
Batendo o pé na casa, a mãe ordena
Que o furtado colchão, fofo e de pena,
A filha o ponha ali ou a criada.
A filha, moça esbelta e aperaltada,
Lhe diz coa doce voz que o ar serena:
«Sumiu-se-lhe um colchão? É forte pena;
Olhe não fique a casa arruinada...»
«Tu respondes assim? Tu zombas disto?
Tu cuidas que, por ter pai embarcado,
Já a mãe não tem mãos?» E, dizendo isto,

Arremete-lhe à cara e ao penteado.
Eis senão quando (caso nunca visto!)
Sai-lhe o colchão de dentro do toucado!...
(In: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/tolentin.htm>)

De inicio neste poema, o cômico reside no fato de ter saído do penteado da moça o colchão que a mãe procurava, mas ao analisarmos o cômico pode está em outros aspectos, como veremos mais adiante.

Segundo Alavarce, ao abordar o risível e sua função na sociedade Bergson afirma:

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolá-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social.¹¹

Desse modo, o riso funciona como repressor de qualquer comportamento não previsto pela ordem. Há no poema uma crítica visível ao fato da moda da época ditar de que forma as mulheres devem arrumar o seu cabelo e estas a seguirem cegamente. Sendo então, os penteados exagerados como o da moça do poema, o que estava em alta na época.

Alavarce ao discorrer sobre os estudos de Bergson afirma que este:

[...] fala de um mecanismo sobreposto à vida, de pessoas negando sua espontaneidade para assumir comportamentos predeterminados pelo meio social em que estão inseridas.(ALAVARCE, p.88)

De certa forma, é isso que a moça do poema acima faz, renega o seu natural, quem ela realmente é para assumir os padrões que a moda impôs, e é nisso que encontra-se a crítica de Tolentino à moda da época. Sendo assim, o risível no poema não se resume apenas ao fato de a moça usar um penteado exagerado e ditado pela moda, mas sobre sua atitude em seguir cegamente esses padrões que lhes são impostos.

Os apontamentos de Bergson, vão de encontro as afirmações de Bakthin, pois segundo tihanov:

"Para Bakhtin o riso é uma mistura orgânica do físico e do espírito, uma prova essencial da unidade da natureza e da cultura". (TIHANOV, 2012)

Dessa forma, Bergson assim como Bakthin também levou em consideração o lado social quando estudou o riso, tanto que este último para estudar Rabelais, voltou-se, para a cultura popular cômica e ao fazer este estudo não pode deixar de lado os ritos e espetáculos carnavalescos que remontam desde a antiguidade que atingiu seu apogeu na Idade Média e no Renascimento, chegando a influenciar muitos escritores posteriormente, sendo um deles, Tolentino de Almeida. Vale salientar, que os estudos de Bergson divergem com os de Bakthin no que diz respeito aos elementos punitivos. Enquanto Bergson afirma que o riso tende apenas a punir aqueles que estão fora da ordem, para Bakthin o riso também "[...] liberta de tudo que opõe, principalmente, o medo limitador". (SOERENSEN, p. 325). Desse modo, poderíamos analisar que ao criticar a moda da época (os penteados exagerados), Tolentino critica também os moldes impostos para as mulheres, e por meio do riso as liberta. Bakthin ao discorrer sobre a obra de Rabelais afirma:

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas¹².

Assim como na obra de Rabelais, na poesia de Tolentino também é possível encontrar essas imagens. No poema *Escrevendo das caldas do auctor ao mesmo conde*, há um exagero na condição física do velho, e no poema acima analisado *Chaves na mão melena desgrenhada*, no qual há um exagero no penteado da moça, do qual sai um colchão. Outro poema que o exagero também é empregado é o *Em curto josezinho rebuçado*. Veja:

¹¹ BERGSON, apud, ALAVARCE, p88.

¹² BAKTHIN, 1993, p16.

Em curto josezinho rebuçado,
 Loiro peralta a rua passeava;
 Seus votos pela adufa lhe aceitava
 Com brando riso um rosto delicado;
 O pai da moça, que era ginja honrado,
 E o caso havia dias espreitava,
 De membrudo caixeiro se escoltava,
 Com bengala na mão, chambre traçado:
 Fugira o moço, qual ligeira pela,
 Se as fivelas, de marca agigantada,
 Deixassem navegar a nau à vela;
 Mas viu uma entre esquinas encalhada;
 E, se ninguém comprou maior fivela,
 Também ninguém levou maior maçada.
 (In: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/tolentin.htm>)

Neste poema um moço chamado josezinho andava se engracar com uma moça, mas seu pai que era um velho tradicional após vigiar acaba por descobrir tudo. O josezinho tenta fugir, mas acaba levando uma surra com suas próprias fivelas, que não o deixaram navegar o barco Por serem “de marca agigantada”. Sendo assim, o risível neste poema reside no fato do moço josezinho não ter conseguido fugir por causa de suas grandes fivelas, e ainda ter levado uma surra com elas.

Bakthin, dar ao sistema de imagens da cultura popular cômica popular (as imagens exageradas) o nome de realismo grotesco e afirma que neste realismo:

[...] o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo¹³.

Dessa forma, o exagero na condição física do velho e do penteado da moça como já observamos fazem uma crítica ao geral (ao universal), mesmo sendo representado no individual (o velho e o penteado da moça). Sendo assim, é impossível analisar os poemas e não relacioná-los ao social. E como o teórico russo coloca “o centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância” (BAKTHIN, 1993, p.17), dessa forma as imagens no realismo grotesco teem um valor positivo e afirmativo.

Segundo Bakthin “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKTHIN. 1993, p.17)

Podemos perceber isso, nos três poemas analisados, pois em *Escrevendo as caldas do actor ao mesmo conde* há o rebaixamento tanto do velho pela sua condição física, quanto do poeta pela ocupação de mestre de meninos que não lhe é satisfatória, são então igualados pois, ambos tornam-se objeto do riso. Já no poema, *Chaves na mão melena desgrenhada* o rebaixamento é feito pelo corpo, quando a mãe dá uma bofetada na moça e pelo pé da mãe que bate no chão trazendo a moça para realidade. E no poema, *Em curto Josezinho rebuscado*, o rebaixamento é feito através da fivela, com a qual ele leva uma surra, por não conseguir fugir.

Observemos o que diz ainda Bakthin sobre o realismo grotesco:

“No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico”. (BAKTHIN, 1993, p18)

Dessa forma, o alto(o céu) é representado pelo rosto (a cabeça) e o baixo (a terra), é representado pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro, como afirma Bakthin. Nos poemas, é possível notar que o alto em *Chaves na mão melena desgrenhada*, por exemplo, é representado pelo penteado da moça e o baixo pelo pé da mãe que bate no chão. Já no *Escrevendo as caldas do actor ao mesmo conde*, o alto é representado na condição inicial do poeta que rir do velho e o baixo na condição física do velho. E no poema *Em curto Josezinho rebuscado*, o alto pode ser compreendido pelas aspirações do moço e o baixo pelas fivelas e a sua surra que leva com elas.

Assim como nos poemas analisados neste trabalho, em muitos outros de Nicolau Tolentino é possível perceber a presença do riso e das imagens carnavalescas, os quais como Bakthin afirma, deixou vestígios em escritos posteriores e isso não é de se admirar tendo em vista, que apesar de ter

¹³ Bakthin, 1993, p.17.

uma condição financeira considerável inicialmente Tolentino conviveu com o povo, frequentando lugares públicos, tendo a oportunidade de conhecer pessoas de diferentes classes sociais, o que com certeza influenciou na sua escrita.

Conclusão

Percebemos então, que a poesia de Tolentino é mais do que a retratação dos costumes e tipos da sociedade e como afirma Soerensen:

A relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações; ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável, transcendente, definitiva, o carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo¹⁴.

Dessa forma, a poesia de Tolentino ao retratar costumes e tipos sociais traz também uma crítica sutil, bem como uma concepção do mundo, que está sempre se renovando, mas que pode deixar vestígios em culturas posteriores, como é o caso do riso e das imagens carnavalescas.

Dada a exiguidade do tempo, nos atentamos neste trabalho para três poemas, os quais nos puderam revelar que Tolentino nos apresenta o “mundo as avessas”, no qual ele está incluído, tendo em vista o contexto histórico no qual se inseria. Um mundo impregnado de sujeitos que precisavam da ‘segunda vida’ de que fala Bakthin. Sujeitos, que apesar da repressão por meio da política (pois, qualquer início de revolta era sufocada) tinham o riso como forma de libertação, ao menos por meio dele era possível se libertar dos moldes impostos pela sociedade. Deixamos então, através deste trabalho uma contribuição para que novos estudos venham ser desenvolvidos sobre a poesia dessa grande escritor e poeta, que é Nicolau Tolentino.

Referências

- BAKTHIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993. 419p.
- ALAVARCE, C.S. O riso Disponível em: <http://books.scielo.org/id/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259-05.pdf>.
- ARAÚJO, A. Tipologia Votiva e lição literária: O caso Tolentino. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4961.pdf>>
- Disponível em: <<file:///C:/Users/Home/Downloads/4370-19129-1-PB.pdf>>
- FERNANDES, M.G. O riso carnavalesco na poesia de Nicolau Tolentino. Disponível em:<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25996/000755339.pdf?sequence=1>>
- SOERENSEN, C. A carnavalescação e o riso segundo Mikhail Bakhtin. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/4370/3889>
- SOUTO, M.G. O riso e suas interdições na sociedade. Disponível em: <www.ihuonline.unisinos.br>
- TIHANOV, Galin. A importância do grotesco. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S217645732012000200011&script=sci_arttext>
- TOLENTINO, Nicolau. Projecto Vercial. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/tolentin.htm>>

¹⁴ SOERENSEN, p.331.

A HISTÓRIA DE UMA HORA: UMA LEITURA FEMINISTA DE KATE CHOPIN

Thalita Raquel de Carvalho Rodrigues (PPGL)¹

Muitos questionamentos permeiam os estudos sobre literatura de autoria feminina. Uma das perguntas mais recorrentes é se existe de fato uma literatura feminina, se existem indícios que evidenciam se o autor é uma mulher ou um homem se existe realmente distinção de sexo perceptível quanto à autoria. Antes de traçarmos uma análise mais aprofundada sobre a literatura feminina, o problema se inicia a partir da tentativa de definição do que é a própria literatura em si. Desse modo se há dificuldade para definir a literatura propriamente dita, em sua essência, há também em delinear a literatura feminina. Essa discussão tem tomado os meios acadêmicos literários por décadas como pontua alguns estudiosos:

[...] a literatura é um dos meios de investigação e de construção do real. Meio de conhecimento que difere do discurso científico, porque se articula sobre experiências e não sobre conceitos. Essas experiências são particulares pessoais, oscilando entre o coração e a vivência social (FERREIRA, 2004, p. 25).

Elaine Showalter em seu livro *Towards a feminist poetics* pontua a necessidade de antes de falar de como a literatura feminina é diferente e especial, é necessário reconstruir o passado desta literatura, para redescobrir a trajetória percorrida pelas escritoras de novelas, dramas e poemas, que tiveram suas obras ofuscadas pelo tempo e que buscaram a continuidade da escrita feminina. Para Showalter a literatura feminina se segmenta em diferentes estágios: a fase feminina, a fase feminista e fase “fêmea”:

Durante a fase feminina, datada de cerca de 1840 à 1880, as mulheres escreviam em um esforço para se igualar as conquistas intelectuais da cultura masculina, e internalizar suas acepções sobre a natureza feminina. [...] Na fase feminista, a partir de aproximadamente 1880 a 1920, com a conquista do voto, as mulheres são historicamente habilitadas a rejeitar as posturas acomodadas de feminilidade e de usar a literatura como meio de dramatizar as provocações de uma feminilidade injustiçada. [...] Na fase fêmea, em curso desde 1920, as mulheres rejeitam tanto a imitação e protesto- duas formas de dependência - e transformam a experiência feminina em fonte de uma arte autônoma, estendendo a análise feminista da cultura para as formas e técnicas de literatura. (tradução livre) (SHOWALTER, 1979, p. 35-36)

Segundo os estudos de Showalter, Kate Chopin encontra-se na segunda fase da literatura feminina, uma etapa feminista da literatura onde a autora buscava através dos seus escritos, manifestar a rejeição feminina às convenções impostas, um abandono a uma postura feminina de acomodação e conformismo. Kate se destaca como uma das autoras americanas mais importantes do século XIX, devido a seu estilo literário peculiar, como sugere Nadilza Moreira:

Kate Chopin não é somente a continuação de uma tradição de escritoras femininas americanas mas é, sobretudo, a reafirmação e a eclosão de um novo movimento na escritura ficcional feminina do fim do século dezenove. Introduzindo uma linguagem bem mais elaborada, numa temática universal, ela usa a figura feminina para representar um dilema humano universal, isto é, a questão do ser e da sociedade, como fazer uma mediação entre o ser e o social (MOREIRA, 2003, p. 383).

Retomando as discussões acerca da existência(ou não) de uma literatura dita feminina é relevante constar que essas indagações não são particulares e individuais. Esses são questionamentos de uma sociedade que não quer saber se existe de fato uma literatura feminina. O que ela quer, é por a prova e fazer juízo de valor da sua existência.

Dentre diversos conceitos e definições sobre a existência de uma literatura de autoria

¹ Mestranda do PPGL-UFPB, sob orientação da Profª Drª Nadilza Martins de Barros Moreira

feminina, cabe citar a conclusão do texto de Marina Colasanti. “Por que nos perguntam se existimos?”:

Escrever, já foi dita infinitas vezes, é assumir todas as formas, é ser homem e ser mulher, é ser animal e pedra. O escritor, como o deus marinho Proteu , é criatura cambiante. Mas Proteu mudava apenas de aparência, para iludir os outros e esconder-se , enquanto o escritor busca na metamorfose a essência, para entregarse. E o que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los , o que sinto intensamente, é que eu a procuro dentro de mim, através da minha própria, mais profunda essência. E que esse é, antes de mais nada, uma essência de mulher (COLASSANTI, 1977, p. 42).

Quanto a essa essência feminina destacada por Colassanti, cremos que não caberia uma discussão aprofundada a respeito. O que é possível concluir através das perguntas insistentes relativas à existência ou não de uma literatura feminina, é que ela existe. No entanto tal questionamento “é muito mais político do que literário”, como sugere Ana Adelaide Peixoto Tavares “e não objetiva apenas responder um questionamento tão somente essa simples pergunta, mas desvalorizar, desqualificar a literatura feita por mulheres” (TAVARES, 2012, p. 19).

Ainda sobre a escrita das mulheres, Michele Perrot em seu livro “Minha história das mulheres”, descreve que a escrita feminina:

Era mais íntima, ligada à família, praticada à noite no silêncio do quarto, era um exercício feito as escondidas. Elas escreviam para manter seus diários pessoais, responder as cartas. Tais tipos de escritas como: diário íntimo, autobiografia, carta ficaram conhecidos como gêneros especificamente femininos. No entanto, a autobiografia, por exemplo, apesar de ser um gênero de caráter feminino, contrariando esse fato, existem poucas biografias de mulheres. As mulheres não ousavam escrever sobre si mesmas por acreditarem que suas histórias não eram suficientemente interessantes e importantes para serem escritas. As que se aventuraram nesse gênero, em sua maioria o fizeram na forma de “memórias” de sua época (PERROT, 2013, p. 28).

A escrita das mulheres era um exercício perigoso para a sociedade, através desta as mulheres poderiam contestar aquilo que as incomodava, reivindicar direitos, narrar suas opressões, e esta voz concedida às mulheres amedronta, ameaça um modelo social pré-estabelecido para elas. Sobre o percurso da escrita feminina, Michele Perrot pontua:

É claro que não se pode falar em “febre” ou invasão, como fazem os que são hostis à escrita das mulheres. Mas sim de um “acesso” à escrita, de uma inscrição no universo impresso, cada vez mais normal. Há paridade hoje? Não sei dizer. Em todo caso, daí em diante ouve-se muito mais a voz das mulheres; ou pelo menos vozes de mulheres. Podem-se consultar seus livros. Podem-se ler suas palavras (PERROT, 2013, p 33).

Virginia Woolf em seu texto *Women and fiction*, indagava onde estavam os escritos das mulheres? Segundo a autora, as mulheres escreviam tanto quanto os homens, no entanto onde estariam esses textos? Esses textos se perderam, foram destruídos, muitas vezes, pelas próprias autoras, por acreditarem que seu manuscritos não seriam considerados relevantes. Sabe-se que a literatura feita pelas mulheres não era concedido espaço, não havia divulgação, eram escritos de mulheres, questionados e subjugados por serem simplesmente feito por mulheres, insuficientemente bons, consistentes e interessantes.

Ainda sobre estes julgamentos a que eram (ou talvez ainda sejam) submetidos a literatura feita por mulheres, Virginia Woolf pontua em “Um teto todo seu”:

A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “Escreva, se quiser;não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” [...] (WOOLF, 2004, p.66).

Por meio da literatura as mulheres puderam expressar suas revoltas e descontentamentos

com as condições que lhes eram impostas. A literatura ofereceu um meio de libertação feminina; poder exteriorizar suas insatisfações e até mesmo reivindicar seus direitos utilizando-se da literatura como instrumento para tal. Eram mulheres dando voz à personagens femininos e podendo externar de maneira coerente o que realmente as mulheres precisavam “dizer”. Antes mesmo de existir uma terminologia específica para denominar o que conhecemos por Feminismo, já existiam mulheres que se antecipavam e pregavam a filosofia desse movimento tão importante. Essas, vanguardistas, só para citar alguns nomes como: a própria Kate Chopin, Emily Bronte, Jane Austen e tantas outras. Acredita-se que foram protofeministas. É assim que são denominadas as pessoas ativistas que discutiram ou avançaram os temas relacionados às mulheres antes da existência do movimento feminista.

Tais escritoras não eram panfletárias, tocavam em assuntos pertinentes à vida das mulheres como: casamento, suicídio, infidelidade, paixão, exclusão feminina: elas utilizavam a arte de escrever, e a estética literária como forma de expressar a sua arte e talvez crítica. Evidentemente que era uma crítica velada transvestida de ironia, romantismo aparente, mas que assim vislumbravam uma mulher revestida de desejo e de confiança.

Um forte exemplo da representação dessas mulheres precursoras do movimento feminista, é a escritora britânica Mary Wollstonecraft, antes mesmo da efervescência dos movimentos de igualdade de gênero, ela escreveu em 1792 o livro “*A Vindication of the Rights of Woman*”. Em “O pensamento político de Mary Wollstonecraft”, Maria Zina Gonçalves sintetiza os ideais defendidos por Wollstonecraft :

Observadora atenta dos avanços dos homens em termos de ganhos em liberdade e direitos civis, em ambos os lados do Atlântico, Mary Wollstonecraft trouxe a debate público a questão do estatuto social e político das mulheres, com a publicação de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) obra em que alarga ao seu sexo , de forma ainda mais frontal, os princípios políticos que avançaram em *A Vindication of the Rights of Men* (1790), estabelecendo assim uma relação de continuidade. [...] Mary Wollstonecraft acreditava na resistência contra toda a força bruta, na liberdade como a grande bênção da vida, e na igualdade como fonte de virtude e de felicidade social. Perfilhando a filosofia política liberal de John Locke e as teorias sociais de Jean Jacques Rousseau, acreditava que era subordinação de uns ao poder arbitrário de outros , e as distinções e desigualdades estabelecidas a sociedade que constituíam a fonte dos males e dos vícios, que transformavam o mundo num cenário dantesco. Segundo a autora, não poderia haver progresso social se a maior parte da população continuasse destituída de direitos, estando ainda as mulheres, tal como os escravos, incluídos entre as minorias dos destituídos e oprimidos.(ABREU, 2006, p; 275)

Contudo, foi somente no século XX, que houve uma maior propagação dos ideais relacionados a igualdade de direitos entre os sexos, que denominou-se de Feminismo.Sobre esta temática, esclarece Alves:

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade [...] Que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relações de poder que permeiam a vida de homens e mulheres em todas as suas dimensões: no trabalho, na participação política, na esfera familiar (ALVES, 1985, p. 9-10).

Feminismo e literatura feminista se entrelaçam de modo muito forte, até mesmo orgânico. As mulheres escritoras se utilizaram das palavras para poder expressar uma realidade que era anteriormente exposta por uma olhar único e exclusivamente masculino. Um olhar que por inúmeras vezes não era sensível às condições a que às mulheres eram submetidas. A realidade feminina expressa por mulheres escritoras trouxe propriedade e vivência a uma literatura quase que exclusivamente masculina. Foi a partir do movimento feminista que tivemos o boom da literatura feminista; temas até então não tão abordados; resgates de escritoras esquecidas no tempo; linhas de pesquisas instaladas; cursos sobre o assunto e principalmente o mergulho das mulheres na escrita.

Este trabalho pretende investigar a temática feminina recorrente no conto de Kate Chopin Kate. O modo como a personagem feminina é representada na estória se constitui em um aspecto importante em sua literatura e que merece ser analisado. Como mesmo aponta Nadilza Moreira em seu livro, “A condição feminina revisitada: Julia Lopes de Almeida e Kate Chopin:

Ao analisar as personagens da narrativa de Kate Chopin há um traço que, de imediato, salta aos olhos do leitor: a construção e a caracterização das personagens femininas. Genericamente falando, elas são mulheres que transcendem a definição de esposas, de mães e mesmo o estereótipo de mulher. Há uma busca, uma necessidade de transpor o estabelecido. Elas lutam por emanciparem-se, elas estão cansadas das exigências sociais e familiares que lhes são impostas, elas querem experimentar algo que saia de si próprias, algo que está nelas, não fora delas. A grande maioria dessas personagens discute confiante com uma visão de mundo própria, do que entendem ser a condição da mulher da época (MOREIRA, 2003, p.133).

No próximo capítulo, tentaremos analisar a representação da personagem Louise Mallard, lançando ainda o nosso olhar para o papel desenvolvido pelo personagem Brentley Mallard (marido de Louise) no conto “A história de uma hora”.

Em breves linhas, se faz necessário apresentar o conto utilizado como corpus deste trabalho. O conto "A história de uma hora" de Kate Chopin narra a estória de Mrs. Mallard, a protagonista, uma mulher vítima de um destino traiçoeiro. Mrs Mallard é informada da suposta morte de seu marido em um acidente de trem. Diante da notícia tão inesperada e trágica, a personagem fica atordoada, então se tranca sozinha em seu quarto para refletir e divagar sobre todo fato. É no silêncio recluso do seu quarto que Mrs. Mallard expressa suas reais impressões sobre as circunstâncias, sobre sua relação com seu marido, seu anseio de liberdade e tantas outras expectativas que só são possíveis graças ao fato de seu marido ter falecido, no entanto, uma reviravolta acontece na narrativa. Após muito insistir, Josephine convence Mrs Mallard sair do quarto. Mas quando ela está descendo as escadas de sua casa, se depara como o seu marido, Mr Mallard, que por um desencontro de informação não havia morrido no acidente, ao vê-lo vivo, o choque é grande, Louise não acredita na situação e do choque insuportável, falece.

Neste capítulo iremos tratar da construção dos personagens e da relação com o tempo da opressão feminina. Mostraremos como Chopin constrói o seu texto, quebrando com as convenções impostas por uma sociedade patriarcal, em que as mulheres representam um papel de coadjuvante, completamente passivo e secundário, limitando-se muitas vezes apenas às funções de mãe, dona de casa e esposa.

O texto inicia com o narrador onisciente descrevendo acerca da saúde de Mrs Mallard. Como ela sofria de problemas cardíacos, todo cuidado foi tomado para dar a notícia da suposta morte do seu marido.

Esta notícia foi dada com bastante cautela para evitar que ela subitamente tivesse um ataque do coração. Foi sua irmã, Josephine que se encarregou desta delicada tarefa. O narrador descreve a reação de Mrs. Mallard diante da triste notícia:

Ela não ouviu a história como muitas outras mulheres já ouviram, com uma entorpecida inabilidade para aceitar o que significava. Chorou na mesma hora, com repentina e desenfreado abandono, no abraço da irmã. Quando a tempestade de sofrimento consumiu-se, ela foi sozinha para o quarto. Não queria que ninguém a acompanhasse² (CHOPIN, 2011, p. 79).

Após receber a má notícia, Mrs Mallard trancou-se solitária em seu quarto. Sozinha no seu espaço, sentou-se em uma poltrona confortável em frente à janela aberta e permiti-se divagar sobre sua vida. Sentada, ao observar a vida a partir da janela, aquela mulher jovem de rosto bonito e tranquilo, como é descrita, enxergava uma novidade: uma possibilidade de nova vida, mas que por algum motivo ela não se deixava levar plenamente pela sensação de uma liberdade possível. A princípio ela não identifica o que estava sentindo, mas sabia que algo novo se aproximava através dos seus sentidos, das cores, dos cheiros, dos sons. O sentimento de culpa fazia com que ela tentasse afastar tais sentimentos, mas a probabilidade de novos horizontes era mais forte do que ela:

Quando desistiu da luta, uma pequena palavra sussurrada escapou de seus lábios mal e mal entreabertos. Ela repetiu várias vezes entre dentes: “Livre, livre, livre!” O olhar perdido e a posterior expressão de terror desapareceram de seus olhos. Eles ficaram vivos e radiantes. O batimento cardíaco acelerou, e o sangue pulsante aqueceu e relaxou cada polegada de seu corpo (CHOPIN, 2011, p. 80-81).

² Tradução do conto *The story of na hour*, por Adriana Ruggieri Quinelo, retirada do livro Kate Chopin contos traduzidos e comentados estudos literários e humanidades médicas (2011). Ao citarmos o conto, referenciaremos com Kate Chopin.

Esse momento solitário em que Mrs. Mallard se encontra sozinha no seu quarto diante da janela aberta, constitui o momento epifânico do conto. Entende-se por epifania de acordo com Humberto Eco citando James Joyce:

Por epifania, entendia ele uma súbita manifestação espiritual que surgia tanto no meio dos mais ordinários discursos ou gestos, quanto na mais memorável das situações intelectuais. Acreditava que cabe ao homem de letras observar essas epifanias com um cuidado extremo, pois elas representavam os instantes mais delicados e fugidios (ECO, 1969, p.53).

Sendo assim, pode-se dizer que Kate Chopin teve esse cuidado extremo apontado por Joyce, pois é através desse momento de epifania da protagonista do conto em seu período reflexivo que o conto se faz conciso e inteligível aos olhos do leitor que diferentemente dos demais personagens da narrativa, está ciente de tudo que acontece na estória.

A janela de onde Louise observa o futuro após a equivocada notícia do falecimento do seu esposo, é para a personagem um portal de grandes chances, uma janela que tem sim uma significação simbólica, como transcorre Aparecido Donizeti Rossi:

No quarto de Mrs Mallard há uma janela. Essa janela está aberta e por ela entra luz do dia e as imagens, cheiros e sons do que há do lado de fora: ela se abre para a liberdade do espaço aberto, em contraposição às amarras e opressões do espaço fechado do quarto. É um ponto de desarticulação, um ponto que fica entre o fechado e o aberto a interligação entre um e outro, o limiar igualmente da liberdade e da prisão. O narrador deter-se-á na descrição detalhada do que se pode ver e/ou ouvir através dessa janela, o quarteirão, as árvores, um mascate, alguém distante cantando uma música, pardais gorjeando e pedaços de céu azul entrecortados por nuvens, além da sensação de umidade de chuva que paira no ar. É nesse cenário povoado de símbolos de liberdade constatando incessantemente e intensamente com símbolos de opressão que se dará a epifania, a revelação do eu feminino ou o despertar propriamente dito (ROSSI, 2007, p. 3).

Mrs. Mallard já não se importava se o que sentira era uma “alegria monstruosa” (CHOPIN, 2011, p.81), ela simplesmente achava aquela definição indiferente. Não era uma questão de não sentir tristeza e não se compadecer com a morte do marido, mas sim uma oportunidade de um futuro dedicado só a ela:

Ela sabia que choraria de novo quando visse as bondosas e ternas mãos cruzadas na morte; a face (que nunca tinha olhado senão com amor para ela) rígida e cinza e morta. Mas ela enxergou, além daquele momento de amargura, uma longa seqüência de anos por vir que pertenceriam por completo a ela. Então abriu e estendeu os braços bem abertos e deu boas- vindas a todos os anos futuros. (CHOPIN, 2011, p. 81).

Não era uma questão de ter ou não amado o marido, ou de sentir de fato o sofrimento daquela viuvez. Mrs. Mallard estava pensando num futuro só dela, era uma oportunidade de vivenciar sua solidão, de deixar de lado uma vida que era controlada e dedicada a uma outra pessoa e passar a viver os seus dias só para si. Tudo isso era assustadoramente sedutor, uma vez que nessa época, as mulheres viviam confinadas a domesticidade da vida do lar, e entregues à submissão da autoridade do marido. Ela pensava em como seria bom os seus próximos dias, mal sabia ela que o destino lhe pregaria uma peça, frustrando seus planos de desfrutar da tão desejada liberdade.

Por ser um conto breve, não há uma descrição detalhada de todos os personagens, mas há um personagem em especial em que o conto se concentra. Através de um narrador onisciente podemos compreender Mrs Mallard, seus reais sentimentos e pretensões, ao contrário dos demais personagens que tem apenas uma visão superficial e equivocada do que se passa com a protagonista.

Acerca da relevância da personagem Mrs. Mallard na narrativa discorre Pedro Theobald:

Uma personagem, no entanto , merece a distinção do narrador, pois é em torno dela que e de sua percepção que gira toda a temática dessa história. Exatamente metade do texto é dedicado ao colóquio íntimo e solitário de Louise Mallard no quarto do casal, o cenário em que, podemos imaginar, se passara grande parte da

sua vida de esposa frágil e submissa. Pela janela aberta, é-nos dado ver também as imagens e os sons que prenunciam o sentimento de liberação que está por vir (THEOBAID, 2011, p.198).

A viuvez era vista como um estágio da vida das mulheres que implicava em uma entrega completa à melancolia de um luto eterno. Lidia M. V. Possas em seu ensaio “Mulheres e Viuvez: recuperando fragmentos e reconstruindo papéis”, se encarrega de definir a condição da mulher viúva na sociedade ocidental: “A condição de mulher viúva, diante da trajetória histórica ocidental que não cabe aqui apreciar, é evidenciado por um “estado” de estar associado à privação, à solidão, ao desconsolo e enfatizado na representação de “estar em desamparo” (POSSAS, 2008, p. 01). Pois bem, contrariando os estereótipos e convenções impostos as mulheres viúvas, Kate Chopin mostrou um lado positivo da viuvez. Diante da morte do seu marido Louise Mallard criou expectativas de uma nova vida, dedicada a sua liberdade e ao autoconhecimento. No entanto é válido considerar que a autora utiliza-se de um artifício bastante perspicaz para ocultar a “alegria” que a notícia da morte do marido proporciona a Mrs. Mallard. O seu momento de solidão em seu quarto diante da janela aberta e suas reflexões sobre uma vida nova e feliz que se inicia é algo que só é permitido ser conhecido pelo leitor.

Apesar do conto “A história de uma hora”, ser breve e dar mais ênfase a personagem Mrs. Mallard, os demais personagens da narrativa, mesmo que discretos e aparentemente pouco notáveis, possuem sua relevância para o contexto da história. Através do narrador é possível conhecer as impressões que Louise Mallard tem a respeito do seu marido e o que ele representa para ela.

No início do conto Louise Mallard já é apresentada aos leitores como a senhora Mallard, o que já a designa como a esposa de alguém, no caso, o Senhor Brently Mallard. Como se Louise não tivesse identidade própria, resumindo-se apenas a esposa de alguém. Esse tratamento dado às mulheres, era algo muito comum; elas eram tratadas como seres secundários, só sendo reconhecidas na sociedade após o matrimônio, e sempre à sombra dos seus maridos. Como relata Michele Perrot:

Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos.

Alguns são “grandes”, “grandes homens”. As mulheres não tem sobrenome, aparecem sem nitidez na penumbra dos grupos obscuros. “As mulheres e as crianças”, “primeiro”, ou ao lado, ou para fora, dependendo do caso: a expressão clássica traduz essa globalização (PERROT, 2013. p. 17).

Aparentemente, o casamento de Louise com Brently era uma relação estável. O narrador trata de explicar em que consistem a relações matrimoniais: “Não haveria nenhuma vontade inclinando-a a uma cega persistência com a qual homens e mulheres acreditam que possuem o direito de impor suas vontades aos companheiros”(CHOPIN, 2011, p.81). Sobre essa relação marido e mulher, conforme José Vilian Mangueira analisa:

Embora ela mostre que tanto o homem quanto a mulher impõem sobre o outro as suas vontades , temos que levar em conta o fato de que o texto foi escrito em um momento histórico-cultural totalmente regido pelo patriarcado, o que confere à mulher uma posição inferior diante das vontades do homem. Nesse processo de reconhecimento da instituição casamento a personagem vai assumindo uma nova personalidade, que se distancia da mulher passiva e submissa de antes. A narrativa mostra isso quando a protagonista deixa de ser chamada pelo sobrenome do marido e passa a ser referida pelo seu verdadeiro nome, Louise. É como se, no processo de reconhecimento da liberdade, a personagem assumisse sua identidade primeira e anterior ao estado (MANGUEIRA, 2010, p.3).

Mrs Mallard transparecia ter uma relação de ambigüidade frente ao seu casamento. Ela se esforçava para demonstrar um amor que nem sabia se de fato sentia, como é trazido na narrativa: “E, no entanto, ela o tinha amado- às vezes. E muitas vezes não. O que isso importava?”(CHOPIN, 2011, p. 81) Ora ela amava seu marido, ora não, contudo em meio a essa dualidade, existia um desejo muito maior e significativo que só poderia ser adquirido com a viuvez. A sensação de liberdade e a oportunidade de autoconhecimento pleno é notória para os leitores, quando no seu quarto solitária, ela sussurra: “Livre! Corpo e alma livres”. Tendo a viuvez como estado civil ela não poderia ser estigmatizada pela sociedade como uma má esposa, como uma divorciada, por exemplo, tendo em vista que a sua liberdade foi fruto de uma fatalidade da qual ela não poderia ser culpada,

pelo contrário, toda esta fatalidade iria legitimar o seu desejo secreto de liberdade e realização.

A ironia tem sido uma figura de linguagem muito importante para literatura, ressalvando que, não é uma tarefa fácil conceituá-la, nos dizeres de Muecke citando Nietzsche: “[...] o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro” (MUECKE, 1995, p.22) Os conceitos de ironia se moldam conforme o tempo, e seus estudos o norteiam de acordo com o espaço e o contexto em que estão inseridos.

A ironia possui peculiaridades próprias e relevantes que tornam possíveis a sua identificação no texto literário. Dentre essas características fundamentais está o contraste entre aparência e realidade. A contraposição entre aparência e realidade implica quando algo é aparentemente dito, mas na verdade o que foi dito quer transmitir uma mensagem distinta da que foi explicitada. Como sugere Camila da Silva Alavarce: “a tensão entre aparência e realidade pode expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência ou, ainda, através de uma incompatibilidade” (ALAVARCE, 2009, p. 28).

No conto “A história de uma hora”, podemos perceber que a ironia é fundamental para o conflito, o clímax e a epifania do enredo e da personagem. Através do narrador onisciente o leitor tem a oportunidade de participar do conto e compreender melhor a personagem Mrs Mallard, bem mais do que os demais personagens envolvidos na história.

Para sintetizar o que foi dito, esclarece Rossi:

Percebe-se, a partir do momento que o narrador passa a “pensar” pela protagonista, que ele se coloca em posição claramente intermediária entre as personagens e o leitor e com isso, exerce seu poder tanto sobre aquelas quanto sobre este, pois ao mesmo tempo em que revela apenas a nós o que está pensando Mrs. Mallard colocando-nos vários passos à frente das demais personagens do conto- ela também nos torna cúmplices de sua morte ao nos permitir concluir, e somente a nós, o real motivo do fatídico acontecimento(justamente o engano quanto a morte de Mrs Mallard). Com esse movimento, “*The story of an hour*”, abre-se para o universo do leitor e não se fecha, constituindo então a primeira manifestação do processo aberto e infinito de gerar e subverter significados, que aqui objetiva desarticular o universo patriarcal ao instaurar, no narrador, um ponto de intersecção entre o universo ficcional do conto e o universo real do leitor, ou seja, ao relativizar as tão sólidas barreiras que o universo patriarcal ergueu entre a ficção e a realidade. Dessa intersecção, desse interdito é que, ao final da obra, surgirá a avassaladora ironia (ROSSI, 2007, p. 2).

Para o teórico Muecke (1995, p. 65), a ironia “proporciona duas sensações comuns a todas ocorrências de ironia, que são: a sensação de paradoxo, do ambivalente e do ambíguo e a sensação de liberdade”. Ambas as sensações estão presentes no conto, a de liberdade vivida por Louise Mallard ao receber a notícia da morte de seu marido e com isso enxergar no óbito um mundo de novas possibilidades, como a do autoconhecimento, por exemplo. O paradoxo e a ambigüidade estão presentes na interpretação errônea dada pelos médicos como causa da morte de Louise, mas não só. O ambíguo é tudo que Louise sente durante toda a estória: ambigüidade frente a si mesma, frente à notícia da morte do marido, ou a recepção dessa mesma notícia. Choque e excitação; dor e alegria; perdas e ganhos.

A ironia também tem sido não só um artifício pessoal na trajetória das mulheres frente à submissão e passividade, mas também como uma estratégia narrativa. O Dicionário Feminista traz a seguinte definição de ironia: “É freqüentemente a arma de pessoas isoladas para enfrentar problemas impossíveis” (KRAMARAI; TREICHLER, 1985,p. 214). Pode-se dizer assim que, a ironia final de Louise, “*The joy that kills*”, mesmo que, fora do seu controle, se constitui na sua arma pessoal para enfrentar a frustração maior; a de reencontrar seu marido vivo, e junto com ele, a morte de todos os seus sonhos secretos.

O motivo da morte da protagonista supostamente foi “alegria fulminante”. Ao ver o marido vivo, Mrs. Mallard não teria agüentado de tanta alegria, vindo então a falecer. Esta constatação da morte foi dada por médicos ironicamente, homens, o que demonstra uma total falta de conhecimento do real motivo do ataque fulminante que a matou.

Pedro Theobald explica esse momento da narrativa em que Mrs Mallard é surpreendida pelo retorno inexplicável do seu marido:

Livre das restrições do casamento, na realidade, a vida recém começava.
Porém esse brevíssimo momento de invasão, de compreensão da alma de uma mulher reprimida, é de novo seguido pela reversão das expectativas e pelo

distanciamento irônico. Para explicar sua morte- fato improvável, porém possível, tanto no ponto de vista médico quanto psicológico (BEATY et al.)-, o narrador invoca outra o ponto de vista masculino: “Quando os médicos chegaram, disserem que el tinha morrido de uma doença cardíaca – a alegria que mata”Ninguém contesta engano, apenas o narrador e o leitor conhecem a verdade), pois essa é sem dúvida também a explicação que ao mesmo tempo consola o marido e satisfaz a sociedade (THEOBALD, 2011, p. 198)

Esse desfecho inusitado traz consigo um certo humor, embora seja um humor trágico como elucida Rossi:

A ironia em “*The Story of an Hour*” tem uma função quase humorística. O narrador, como já mencionado, utiliza-se da sua onisciência para informar apenas ao leitor o que se passa na mente da personagem, de forma que o mesmo leitor possa, ao final, observar que o verdadeiro motivo da morte de Mrs. Mallard não foi resultado de alegria, mas sim de desgosto ou, mais provavelmente, desespero. É como se a autora quisesse, aparentemente, zombar do despertar do eu feminino. Na verdade, temos aqui uma espécie de humor trágico, um humor que advém do limiar entre o riso e a tragédia:o riso sibilino que nós leitores — só nós, detentores de um conhecimento que as outras personagens do conto não têm e que nos foi falsamente dado pelo narrador, que nos transformou também em personagens (neste movimento tão ao gosto de Machado de Assis, mestre supremo da ironia...) ao nos tornar seus cúmplices — esboçamos sem perceber ao nos depararmos com a morte da protagonista, ao mesmo tempo em que somos acometidos por um estranho sentimento de pena de Mrs. Mallard. (ROSSI, 2007, p.4).

A possibilidade de um “final feliz” é quebrada pela morte de Mrs Mallard, esse desfecho, só enaltece uma sagacidade refinada da autora. A morte era vista na sociedade patriarcal do século XIX, como um acontecimento que remete ao castigo, punição. Desse modo, Kate alcança objetivos distintos por meio deste final. O primeiro implica em não escandalizar os leitores da época em que o conto foi publicado. O segundo seria um traço tênue e preciso já anunciantes das causas feministas, e mais condizentes com o seu lugar de pioneirismo nesse despertar para temas, causas, que só mais tarde iriam fazer parte da agenda da literatura feminista. O falecimento de Louise expressa uma impossibilidade do ser feminino atingir sua liberdade, por mais desejável que fosse para as mulheres se sentirem donas de suas próprias vidas, sem precisarem viver à sombra dos seus maridos. Essa liberdade almejada só foi conquistada muitos anos depois.

Ao longo deste trabalho buscamos estudar e analisar o conto “A história de uma hora” de Kate Chopin, tentando ressaltar como a autora se antecedeu, tanto na forma quanto nos temas, ao que hoje conhecemos por literatura feminista.

O conto é muito bem elaborado, conciso, e principalmente, progressista. A narrativa aborda muitos temas que só seriam enfatizados anos depois, como: a liberdade feminina, a possibilidade de uma vida fora do casamento sem condenação, a alegria na viuvez(um estado civil até hoje mal visto e criticado), já que para a sociedade as mulheres viúvas devem viver um luto eterno, e principalmente uma alegria toda sua.

É através da análise do conto que podemos verificar que Kate Chopin tinha como propósito enfatizar o lugar das mulheres, dando-lhes através de sua literatura, voz para que mesmo de maneira sucinta e discreta, essas personagens pudesse indagar as convenções que permeavam o universo das mulheres. Em “A história de uma hora”, a protagonista da estória, Louise Mallard expressa seus reais desejos somente ao leitor, uma estratégia mais que ousada e possível, que permitiu que a personagem feminina se libertasse das amarras das convenções sociais, mesmo que de maneira velada, sem que chocasse tanto o público da época em que o conto foi escrito.

O ideal de liberdade só é atingido por Mrs Mallard depois da acreditável viuvez, e este é um artifício usado por Kate Chopin com intuito de reivindicar o espaço feminino em meio a sociedade patriarcal dos oitocentos, que designava às mulheres funções restritas como a de dona de casa, mãe e esposa.

A ironia contida no desfecho do conto é algo extraordinário, permitindo um fim extremamente inusitado. A morte de Louise Mallard mostra a impossibilidade de a personagem alcançar o que idealizou ser possível, a partir da notícia da morte do marido. Em pouco tempo, a protagonista vivencia na estória diversos sentimentos, que vão da alegria à frustração. Acreditamos que esse final inesperado seja uma forma também de denuncia, uma vez que ainda não era possível naquela época a permissão para as mulheres encontrarem a felicidade frente à sua liberdade e prazer, fora dos moldes do casamento, da maternidade ou da domesticidade.

Por meio deste trabalho acreditamos ter alcançado nossos objetivos iniciais de trazer os temas presentes no conto “A história de uma hora”, a partir do estudo cuidadoso dos personagens, bem como da morte irônica e intrigante da protagonista, mostrando como esses aspectos são pertinentes para caracterizar Kate Chopin como uma das autoras pioneiras, que através do seu texto, trouxeram para a sociedade, questões pertinentes e revolucionárias para os estudos da literatura de autoria feminina.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maria Zina Gonçalves de. *O pensamento político de Mary Wollstonecraft*. In: MONTEIRO, Maria da Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006
- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALVES, Jacqueline Pitanguy e MOREIRA, Branca. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril cultura, 1985.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BROSE, Elizabeth, R. Z. ; CARDOSO, B. M; VIEGAS-FARIA, B. (orgs). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Lumiara, 2011.
- CHOPIN, Kate. *A história de uma hora*. Trad. Adriana Ruggeri Quinelo. In: BROSE, Elizabeth, R. Z. ; CARDOSO, B. M; VIEGAS-FARIA, B. (orgs). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Lumiara, 2011.
- CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy (eds.). Critical Theory since 1965. Tallahassee: Florida State University Press, 1986.
- COLASSANTI, Marina. *Por- que nos perguntam se existimos?* In: SHARPE, Peggy (org). Entre resistir e identificar-se. Florianópolis: Mulheres, 1977.
- ECO, Umberto. *Uma noção joyceana*. In: RONSE, H. et al. Joyce e o romance moderno. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos Ltda., 1969.
- FERREIRA, Luzilá. *Escrita feminina*. In: Continente Multicultural. Ano IV. N. 48. Dez. 2004.
- FIGUEIREDO, Bosak. *Do sótão ao teto: Kate Chopin e outras mulheres únicas*. In: KNOP, Márcia e GUERRA, Henrique. Iniciação a Kate Chopin (tempo e espaço). In: BROSE, Elizabeth, R. Z. ; CARDOSO, B. M; VIEGAS-FARIA, B. (orgs). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas*. Porto Alegre: Casa Editorial Lumiara, 2011.
- FOLTRAN, Carmen Lúcia. *Formação literária e formações sociais em “The awakening” de Kate Chopin*. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-28012008-113646/pt-br.php> Acesso em: 06 jan. 2014.
- GILMAN, Charlotte P. *The Yellow Wallpaper*. Charleston: Forgotten Books, 1981.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- MANGUEIRA, José Vilian. *Mulheres no papel: representações do feminino em quatro contos de Kate Chopin*. Disponível em: http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Jose_Vilian_Mangueira.pdf. Acesso em:

23 jan. 2014.

_____. *Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce:* um estudo comparativo. Disponível em: <http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2482>. Acesso em 17 jan. 2014. Abril cultura. Coleção primeiros passos. Brasiliense, 1985.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada:* Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2003.

_____. *A voz que se ouve em Kate Chopin: A Respectable Woman.* In: VI Seminário Nacional Mulher e Literatura, 1995, Rio de Janeiro. Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura. Rio de Janeiro: Folha carioca editora Ltda., 1995.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico.* Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal:* prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad., notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres.* São Paulo: Contexto, 2013.

POSSAS, L. M. V. *Mulheres e Viuvez:* recuperando fragmentos e reconstruindo papéis. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero * Corpo , Violência e Poder, 2008, Florianópolis. Seminário Internacional Fazendo Gênero Corpo, Violência e Poder, 2008.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Uma morte irônica: The story of an hour,* de Kate Chopin. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/APARECIDO%20DONIZETE%20ROSSI.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SHOWALTER, Elaine. *Toward a Feminist Poetics, Women's Writing and Writing About Women.* London: Croom Helm, 1979.

TAVARES, Ana Adelaide Peixoto. *Mulher e literatura:* algumas considerações. Cenário de letras e artes- Ano V, N.1, 2012.

THEOBALD, Pedro. *Uma hora de liberdade.* In: BROSE, Elizabeth, R. Z. ; CARDOSO, B. M; VIEGAS-FARIA, B. (orgs). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas.* Porto Alegre: Casa Editorial Lumiara, 2011.

TOTH, Emily, SEYERTSTED, Per (Ed.). *A Kate Chopin miscellany.* Natchitoches: Northwestern State University Press, 1979.

VIEGAS-FARIA, Beatriz. *Apresentação.* In: BROSE, Elizabeth, R. Z.; CARDOSO, B. M; VIEGAS-FARIA, B. (orgs). *Kate Chopin: contos traduzidos e comentados – estudos literários e humanidades médicas.* Porto Alegre: Casa Editorial Lumiara, 2011.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SÃO FERNANDO BEIRA-MAR: RELEITURA DA TRADIÇÃO MEDIEVAL NA POÉTICA DE ANTONIO MIRANDA

Valter Gomes Dias Junior (UFPB)
DOUTOR EM LETRAS

Introdução

O passado não se distancia completamente do que é proposto, na contemporaneidade, através das produções artísticas. Referimo-nos à aproximação existente entre a literatura da Idade Média e a da Modernidade. É interessante observarmos a adjacência desta para com aquela. Daí interrogarmos: Que motivos provêm de poetas e prosadores, artistas de maneira geral, para absorverem e rediscutirem, em suas obras, tendências estéticas de um longínquo passado? Que características estabelecem o liame entre esses tempos? Esse diálogo proporciona novidades artístico-literárias no presente? Dentro dessa perspectiva de mudanças, podemos visualizar o nascimento de outra categoria literária?

A ação do artista da palavra contemporâneo nos condiciona a todas essas reflexões, quando ele edifica uma escritura cuja intenção temática é ausente de limites. Com isso, o literato almeja a transformação pelo viés da modernização. Propomo-nos, através deste estudo, a responder a essas indagações através de uma leitura de duas canções da obra *Cantigas de Escárnio e Maldizer – São Fernando Beira-Mar* (2004), de Antonio Miranda¹ (1940 -). Este poeta possui contribuições literárias assaz dinâmicas, plurais e surpreendentes; possibilitando, assim, leituras diversificadas sobre sua poesia. No que tange à seleção de poemas da obra mencionada, vemos, a partir do título, a existência de referências ao estilo das *Cantigas de Escárnio e Maldizer* do medievo.

As cantigas são modalidades poéticas oriundas da fusão entre a poesia e a canção, por isso seu caráter poético e musical. Conforme Massaud Moisés (1969, p. 25), “a cantiga de escárnio conteria sátira indireta, realizada por intermédio do sarcasmo, a zombaria e uma linguagem de sentido ambíguo”. Já “a cantiga de maldizer encerraria sátira direta, agressiva, contundente, e lançaria mão duma linguagem objetiva sem disfarce algum”, (Idem, ibidem) onde o eu poético pode também utilizar vocabulários de baixo de calão.

Esses critérios estão bem inseridos nas linhas poéticas de *São Fernando Beira-Mar* (2004). Todavia, a relação existente entre esse estilo e essa obra mirandiana não sugere exclusivamente a recriação das cantigas medievais para este século XXI. O poeta hauriu as características intrínsecas dessas canções e compôs uma releitura desses poemas inserindo-a em nossa modernidade através do gênero da *Antipoesia*. Elga Pérez-Laborde, em seu estudo *A poesia sem limites de Antonio Miranda* (2007), aponta para esta mesma ligação entre esses vieses poéticos:

A imagem do Brasil emerge mais crua e violenta em *São Fernando Beira-Mar*, o poemário que identificou genericamente como “Cantigas de escárnio e maldizer”, remetendo-se ao medievo e ao mesmo tempo à crônica policial misturada aos acontecimentos políticos, de onde também pode ser alimentada a antipoesia, mostrando um *pathos*, um quadro patético, das neurotizadas metrópoles de América. Assim nos leva do riso aos prantos (2007, p. 35. Grifos do autor).

A citação recupera a postura ácida das *Cantigas de Escárnio e Maldizer* no momento em que a autora interpreta o poemário mencionado apontando um Brasil mais violento, fazendo uso de uma linguagem mais crua, através da qual a atuação dos políticos é severamente criticada, ironizada e, mormente, desmascarada. Com isso, a antipoesia é construída apontando as problemáticas do quotidiano da mesma forma como as crônicas policiais pontuadas no exposto. O referente estilico poético é bastante condizente para retratar ações geradoras de um universo assaz conflituoso. Esse contexto desvenda o ambiente patológico que a autora pontua. As verdades, nessa obra, são fortemente denunciadas sem serem esbarradas em restrições. A fim de explorarmos mais as estruturas que fundamentam o gênero da antipoesia, abriremos um tópico sobre o mesmo.

¹ Antônio Lisboa Carvalho de Miranda é maranhense, nascido em 05 de agosto de 1940, poeta, prosador, dramaturgo e escultor. É membro da Academia de Letras do Distrito Federal. É professor aposentado da Universidade de Brasília, com Doutorado em Ciência da Comunicação pela USP (1987), Mestrado em Biblioteconomia na Loughborough University of Technology – LUT – Inglaterra (1975). Sua formação em Bibliotecologia é da Universidad Central de Venezuela, UCV, Venezuela (1970). Em 26 de novembro de 2014, foi eleito Professor Emérito da Universidade de Brasília.

A Antipoesia na Contemporaneidade Literária

Bastantes foram as inovações que emergiram no cenário artístico durante o século XX. As expectativas de mudanças armazenadas sobre esse período refletem o desejo de busca dos artistas por modernizar, lançar propostas que viessem a explorar e retratar o mundo em todas as suas diversidades. Vivenciando esse mesmo comportamento, o poeta chileno Nicanor Parra (1914 -) publicou *Poemas y Antipoemas* (1954) o qual, celeremente, cativou a opinião da crítica especializada e também de renomados poetas contemporâneos como Pablo Neruda. Através desse livro, a antipoesia, enquanto nova poética moderna, adentrou o cenário literário latino-americano. Em seu estudo crítico *Para una poética de la (anti)poesía* (1988), René de Costa destaca: “*Poemas y antipoemas, al publicarse en 1954, revolucionará la poesía, la manera de poetizar en todo el mundo hispanoparlante. Tanto, que el propio Neruda adoptará el tono y los procedimientos de la antipoesía en Estravagario* (1958)”² (2011, p. 14. Os negritos são do autor).

O exposto contextualiza nossas asserções sobre quão cativante foi e ainda é a antipoesia no cenário da Literatura latino-americana, principalmente, entre grandes poetas consagrados. É devido a Nicanor Parra toda a técnica de teorização e argumentação sobre essa modalidade artística, mas as características inerentes a esse estilo já ocorriam na poesia. Elga Pérez-Laborde assevera: “é provável que a antipoesia tenha existido sempre, desde que bufões e trovadores, repentistas medievais, contavam uma história cantada em versos espontâneos, para informar e divertir” (2004, p. 131). A afirmação, além de defender o surgimento da antipoesia num período bem anterior a 1954, interliga essa prática artística às produções medievais. Isso proporciona também um entendimento da releitura que Antonio Miranda fez da obra, em estudo neste trabalho, com as cantigas de escárnio e maldizer.

Ambos estilos poéticos aproximam-se por serem fundamentados na contradição e na satirização, apontando, dessa forma, a dessacralização de “comportamentos” e “regras”. Todavia, a antipoesia não deixa de ser uma novidade na Literatura Latino-americana, uma vez que conceitos foram estabelecidos sobre a mesma. “*La antipoesía distorsiona la forma interior de géneros históricamente bien definidos, destruyendo su encanto y belleza mediante la presencia degradada de lo real, un temperamento agresivo y neurótico y un yo desrealizado, múltiple y contradictorio*”³ (CARRASCO, 1999, p. 30). Depreendemos que a antipoesia parte inicialmente do discurso de negação. Ela rompe com os padrões bem comportados e sistematicamente organizados da lírica tradicional. Se a finalidade é inovar, então, ela não se adequará a pudores ou a um vernáculo cujo uso aponta para a sofisticação. O eu deste sujeito antipoético apresenta-se contraditório, múltiplo e desrealizado devido às complexidades e problemáticas que atingem o mundo onde o indivíduo está inserido.

O recém-referenciado crítico aprofunda mais suas percepções sobre a antipoesia elencando os traços constitutivos que a compõem: “*el lenguaje coloquial, la oralidad, la narratividad, la parodia, el prosaísmo, la despersonalización del hablante, la ironía, el humor negro, los recursos de la publicidad, los graffiti, el objet trouvé, el collage, la referencia a lo cotidiano, el hablar popular*”⁴ (Idem, p. 29. Os negritos são do autor). Esse perfil delinea bem a ruptura que os antipoetas declararam ao lirismo polido. Essas características foram hauridas por Antonio Miranda em muitos de seus livros; mas, para este momento, relacioná-las-emos à obra *São Fernando Beira Mar* (2004).

Leitura dos Antipoemas de Antonio Miranda

Os versos de *Cantigas de Escárnio e Maldizer – São Fernando Beira Mar* (2004) receberam críticas de apreciação e de arguta análise. Isso demonstra o impacto que a mencionada obra literária causou entre os críticos de poesia e também alguns artistas da palavra. Dentre eles, citamos a contribuição do diplomata, poeta e dramaturgo A. B. Mendes Cadaxa:

² Tradução Livre: “*Poemas e antipoemas*, ao publicar-se em 1954, revolucionará a poesia, a maneira de poetizar em todo o mundo hispano-falante. Tanto que o próprio Neruda adotará o tom e os procedimentos da antipoesia em *Estravagario* (1958)” (COSTA, 2011, p. 14. Grifos do autor).

³ Tradução Livre: “A antipoesia distorce a forma interior de gêneros historicamente bem definidos, destruindo seu encanto e beleza mediante a presença degradada do real, um temperamento agressivo e neurótico e um eu não realizado, múltiplo e contraditório” (CARRASCO, 1999, p. 30).

⁴ Idem: “a linguagem coloquial, a oralidade, a narratividade, a paródia, o prosaísmo, a despersonalização do falante, a ironia, o humor negro, os recursos da publicidade, os grafites, o objeto encontrado, a colagem, a referência ao cotidiano e o falar popular” (Idem, p. 29. Grifos do autor).

“São Fernando Beira-Mar”, tremendo libelo sobre o Brasil de hoje, um verdadeiro círculo de Dante, onde pululam todas as podridões que nos cercam. Permito-me sugerir o seu envio a membros selecionados do Executivo, Legislativo e Judiciário. Quem sabe um deputado ou senador terá coragem de lê-lo em plenário e pedir sua inserção nos Anais do Congresso (CADAXA apud MIRANDA, 2004, p. 15).

O exposto inicia comparando o texto mirandiano à primeira parte de *A Divina Comédia* (1472), de Dante Alighieri; isto é, o Inferno, cuja divisão se dá em nove círculos. Em ambas as obras, as podridões que circunvizinham e comportam os seres humanos são desmascaradas. O crítico sugere o envio dessas linhas antipoéticas a seletivos membros dos três poderes governamentais para justamente colocá-los frente aos seus aviltamentos. A leitura pública desse material mais a possibilidade da inserção do mesmo nos Anais do Congresso Nacional documentariam os graves erros ocorridos neste espaço. O comentário, no todo, é tão crítico e satírico quanto o próprio texto de *São Fernando Beira-Mar* (2004). A fim de visualizarmos esses critérios através dos antipoemas, selecionamos duas das sete cantigas contidas nesta obra. Encetemos pela de número três:

Oh náusea, oh nojo!

Sangue mais que sangue,
vômito mais que vômito.

O senhor delegado reclama a sua parte.

Fezes mais que fezes!

O senhor deputado rende a sua homenagem.

As covas revelam os seus segredos
os lixos desbordam e as fossas abertas
mostram os seus mortos putrefactos.

O senhor vigário
o líder comunitário
o dirigente sindical.

As nuvens seguem indiferentes
as chuvas caem ácidas
os valões transbordam águas estagnadas
os pântanos poluídos pestilentes.

Anjos raivosos estupram monjas
e *drag-queens* eufóricos comemoram
o carnaval fora de época.

Reivindicam-se terras públicas
enquanto deputados retóricos
aumentam os impostos e
os próprios salários.

Estandartes exibem São Fernando
de camiseta e bermuda
na procissão dos deserdados.
Por isso é feriado, dia santo.
(MIRANDA, 2004, p. 6-7. Grifos do autor)

A antipoesia, neste texto, manifesta-se inicialmente no plano visual. A forma não se vincula ao padrão estético de um poema tradicional. As onze estrofes não estão definidas pelo mesmo número de linhas poéticas; elas principiam por monósticos e terminam com quartetos e todas constituídas de versos livres. Esse fato se coaduna à mensagem do texto pelo fato de a voz enunciadora proferir livremente aquilo que pensa e vê. A linguagem destituída de pudor e com fortes expressões de repugnância interliga-nos ao coloquialismo e a oralidade que são típicos da

antipoesia. A referência às ações de sujeitos diversos, devido à presença constante de verbos, faz emergir o gênero da narração, o qual se funde à poesia. Postura essa comum na edificação da antipoesia. O eu antipoético relata comportamentos e feitos, os quais apontam para a sua insatisfação e seu estado desrealizado e contraditório diante dos fatos citados.

Há uma isotopia de abjeção que perpassa todo o poema. Erige-se uma simbolicidade com termos fortes a fim de gerar mal-estar e indignação no leitor. O primeiro verso, ao ser findado por uma exclamação, aguçou as qualidades sígnicas dos substantivos “náusea” e “nojo” a fim de gerar uma indisposição com a situação. Isso vem, logo em seguida, a proporcionar o sangue e o vômito. Esses dois signos, através da figura sintática da anáfora, realçam a ideia de nojo e de abjeção que está apenas começando, porque “*o senhor delegado reclama a sua parte*”, o que é metáfora de corrupção, e a mesma é também iconicamente metaforizada pela quarta estrofe “*fezes mais que fezes!*”. Seria como se o poder legal dessa nação não passasse de excremento, de estados deformantes e abjetos.

O primeiro terceto exemplifica essa podridão. A iconicidade prosopopeica do inicial verso dessa estrofe nos apresenta o grau de violência a que se pode acometer o outro: “*As covas revelam os seus segredos*”. Hipoteticamente, é possível imaginarmos o que de tão secreto elas ocultavam. A frase “*os lixos desbordam*” não se trata apenas de uma referência ao excesso de sujeira, mas também a quem vergonhosamente a promove ao ponto de tornar-se tão visível e “*as fossas abertas*”, “*mostram os seus mortos putrefactos*” sugerem interessantes leituras. Na primeira sentença sígnica, a palavra “aberta” propõe revelação, o desmascaramento daquilo que se encontrava abscondido e por tratar-se de uma “fossa” a noção de tamanho ganha uma proporção significativa, porque, ao ser descerrada, a surpresa torna-se aparente e, necessariamente, gerando um mal-estar com os “*mortos putrefactos*”.

Quem foram os autores destes atos? Quem proporcionou intensa podridão? Quão natural é a revelação desse contexto pelos telejornais e também pelo jornal impresso! Hipoteticamente, os sujeitos citados, na sétima estrofe, posicionar-se-iam como as vítimas e como os sinalizadores do espaço onde os crimes ocorreriam: a igreja, a comunidade pública e o sindicato. Já é notório sabermos que grandes criminosos ocupam copiosos espaços de liderança, sobretudo, no governo.

O eu antipoético joga com as palavras e com as ideias de forma a identificarmos a linguagem caleidoscópica mirandiana. Da sétima à oitava estrofes, há um deslocamento de personagens. A voz poética animiza a natureza, ao mencionar que “*as nuvens seguem indiferentes*”, e mostra um quadro caótico em que o espaço brasileiro se transformou: “*os pântanos poluídos pestilentes*”. A imagem do estupro relatada na nona estrofe é altamente marcante, por tratar-se de uma violência forte e inesquecível. É o que a nação brasileira sofre, e deduzimos que não é apenas fisicamente, porém, moralmente também. Os vocábulos “anjos” e “monjas” são seres que se aproximam por habitarem o mesmo universo religioso. É natural, no universo católico religioso que estas, já que são muito devotas, possuam uma relação de dependência com aqueles, que são seres divinos.

Além disso, os anjos sempre foram considerados guardiões celestiais, por isso ser fortemente chocante o ato de eles estuprarem as monjas. Entendemos que a presença de um vínculo ou de uma proximidade possibilita a agressão. A relação de dependência de um para com o outro facilita a dominação e a violência, em alguns momentos, devido ao agressor conhecer a vítima. E mesmo que não haja adjacência entre ambos, haverá, com certeza, uma relação de poder onde o agressor, por ser mais forte, controla, manipula e violenta. Na penúltima estrofe, vemos um exemplo desse desmando arbitrário. Deputados retóricos, ou seja, aqueles detentores de um discurso bonito, mas de ações feias, aumentam os impostos da população por ter domínio sobre ela e, consequentemente, os mesmos avultam seus salários beneficiando-se do dinheiro público.

O jogo de antíteses estabelecido entre explorador e explorado deste quarteto apresenta o universo injusto, desleal e desumano sob o qual a população está subordinada. Para ampliar bem mais essa realidade, é exibido São Fernando como ícone da transgressão e da ilegalidade. Há uma abdutiva analogia entre este e Fernandinho Beira-Mar, um dos maiores traficantes de armas e drogas da América Latina. O fato de ele estar sendo apresentado sob estandartes leva-nos a sugerir que a ilicitude ocupa uma posição de destaque. Esse perfil de ilegalidade será sentido também nas cantigas ulteriores. Observemos como ele se materializa através da sexta canção:

É a gosma ulcerante, a saliva viscosa,
é o escarro ácido, o catarro curtido.

O ministro compra novas viaturas
e há suspeita de super-faturamento.

É o caminho viciado, a norma paralisante,
é a lei invocada para deter a própria lei.

O ministro forma um grupo de trabalho
para discutir matéria já decidida.

É o subterfúgio, o sub-reptício, o simulacro,
é a procrastinação, o ato falho, arrepião da lei.

Comissões de inquérito, auditorias surdas
e mudas, grupos-tarefa, consultorias.

O ministro pode ser substituído
está com prazo de validade vencido.
(MIRANDA, 2004, p. 12)

As sete estrofes deste antipoema dão continuidade aos desmascaramentos das improbidades ocorridas no âmbito legislativo. A anáfora do verbo *ser* em terceira pessoa do singular, recorrente em mais de uma estância, elenca orações assindéticas que demarcam o que é presenciado pelo relator. Mais uma vez a isotopia de abjeção manifesta-se em todo o texto, expondo a indignação daquele que expõe a problemática. Os signos *gosma*, *saliva*, *escarro* e *catarro* pertencem a um universo semântico propulsores de repugnância e quando estes termos são adjetivados, respectivamente, pelos vocábulos *ulcerante*, *viscosa*, *ácido* e *curtido*, ocorre uma intensificação do estado de repulsa sentido por quem profere e lê esse contexto. Essas sentenças posicionam-se como iconicidades metafóricas da ilegalidade denunciada. Elas podem referir-se anaforicamente ao conteúdo criticado nas cantigas anteriores e reportar-se cataforicamente aos versos posteriores. Esse vocabulário é bem próprio da natureza da antipoesia. Nessas linhas, percebemos que essas imagens de aversão ganham um destaque com a recorrência da aliteração do fonema fricativo /s/ materializado nas consoantes “s” e “c” das palavras “gosma”, “ulcerante”, “saliva”, “viscosa”, “escarro” e “ácido”.

Os versos “*O ministro compra novas viaturas*”, “*e há suspeita de super-faturamento*” é uma denúncia de que a nação é regida por maus governantes. Essa realidade faz urgir mudanças para que as suspeitas tornem-se fatos provados. Todavia, consoante a voz enunciadora, as modificações estão difíceis: “*É o caminho viciado, a norma paralisante*,”, “*é a lei invocada para deter a própria lei*.”, “*O ministro forma um grupo de trabalho*”, “*para discutir matéria já decidida*.”. Quão conflitante é este universo! A corrupção, a ilegalidade e a imoralidade viraram um vício; pior, uma lei natural, onde se é preciso invocar a lei para deter a mesma, a qual paralisa e fragiliza cada vez mais vítimas desse sistema. Percebemos que o signo “*caminho*” designa orientação. Hipoteticamente, a extensão certa e esperada a ser percorrida, mas no caso deste antipoema, ele gera desorientação, problematização, sérias consequências àqueles que sofrem ao deparar-se com esse percurso viciado.

Esses versos serão metaforizados pelas duas linhas antipoéticas seguintes: “*É o subterfúgio, o sub-reptício, o simulacro*,”, “*é a procrastinação, o ato falho, o arrepião da lei*.”. Vemos que esses signos verbais geram a isotopia de ilicitude discutida e exposta no antipoema. O subterfúgio é a estratégia dissimulada, a escapatória; o sub-reptício é a clandestinidade, o uso dos meios ilícitos; o simulacro é a imitação, o fingimento, o embuste. A procrastinação é o adiamento. O que está sendo prolongado? Certamente, o emprego da correção gerando o empenho delongado da amoralidade, isto é, a ausência da aplicação da lei, dos padrões realmente corretos. E a ilegalidade gera, possivelmente, o ato falho, o arrepião da lei que persistem ainda na contemporaneidade. Esteticamente, a ideia de evasão proposta nessa estrofe une-se à fuga do ar promovida pela aliteração da fricção do fonema /s/ materializada nas consoantes “s”, “c” e “ç” dos vocábulos “suterfúgio”, “sub-reptício”, “simulacro” e “procrastinação”.

Que outros comportamentos são delatados neste antipoema? “*Comissões de inquérito, auditorias surdas*”, “*e mudas, grupos-tarefa, consultorias*.”, isto é, elegem-se investigadores que nada de concreto irão averigar, uma vez que as auditorias e consultorias contratadas não passarão de um subterfúgio para mostrar à população que algo é feito para se contrapor às ações ilícitas geradas pelos governantes. Então, ante essa problemática, a voz enunciadora possui um olhar para o ministro destituindo-o de sua condição humana para metaforicamente coisificá-lo no momento em que profere “*O ministro pode ser substituído*”, “*está com prazo de validade vencido*.”. Essa fala também surge como sugestão de mudança para um porvir melhor. Realmente, essa é a postura a ser tomada, visando, com isso, à correção.

Diante de toda essa arguição, depreendemos que a obra *Cantigas de Escárnio e Maldizer – São Fernando Beira-Mar* (2004) é uma composição poética que possui um olhar crítico, social e político sobre a realidade brasileira. E tal visão, ao ser edificada sob as características da antipoesia, forneceu ao texto um caráter esteticamente moderno, que é um caminho importante a ser trilhado quando se almeja construir Literatura Contemporânea. Enfim, essas linhas antipoéticas mais toda a produção literária de Antonio Miranda têm muito a contribuir com os estudos sobre Literatura Brasileira e, principalmente, posicionam-se como mais uma proposta de conceber arte moderna dentro da diversidade do cenário literário latino-americano.

Referências

- CARRASCO, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.
- COSTA, René de. Para una Poética de la anti(poesía). In: PARRA, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. 9. ed., Madrid: CATEDRA Letras Hispánicas, 2011.
- MIRANDA, Antonio. *Cantigas de Escárnio e maldizer – São Fernando Beira-Mar*. Brasília: Thesaurus, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 2. ed., São Paulo: Cultrix, 1969.
- PÉREZ-LABORDE, Elga. *A Questão Teórica do Esperpento e sua Projeção Estética: Variações Esperpênticas da Idade Média ao Século XXI*. (Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura). Brasília, 2004.
- _____. A poesia sem limites de Antonio Miranda. In: MIRANDA, Antonio. *Poesia no Porta-Retrato*. Brasília: Thesaurus, 2007, p. 3-37.

O RETÁBULO CONCEITUAL DE PAUL ZUMTHOR: VOCALIDADE, PERFORMANCE E CARLOS MAGNO

Willian Lima de Sousa¹
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

I

A dissertação defendida junto ao programa de pós-graduação em linguística (UFPB), cujo o título é: *O nomadismo de Carlos Magno nos folhetos de cordel* foi alicerçada a partir de alguns conceitos teóricos estabelecidos por Paul Zumthor. Os conceitos contemplados nesse estudo foram: o nomadismo, a movência, a circularidade da voz, intervocalidade, vocalidade e performance. Esses conceitos amalgamados contribuíram de forma decisiva para o entendimento/esclarecimento do fenômeno linguístico investigado junto aos folhetos de Carlos Magno, pois buscávamos compreender a representatividade dos folhetos carolíngios no cenário nordestino, assim como a sua transformação discursiva e diegética nesse novo contexto situacional.

Os conceitos zumthorianos citados anteriormente foram associados a outros vieses teóricos no decorrer da pesquisa. Desse modo, a cada capítulo da composição do texto dissertativo relacionamos Zumthor e Kabatek, Zumthor e Bakthin, Zumthor e Foucault, Zumthor e Eliade, Zumthor e Galvão. Desse alinhamento conceitual foi possível desvendar os meandros e a riqueza do *corpus* analisado.

Antes de abordar a complexidade dos conceitos zumthorianos utilizados no texto dissertativo, se faz necessário uma ponderação sobre a presença de Zumthor nas pesquisas acadêmicas. Três problemas podem ser elencados como fatores que dificultam a compreensão do texto zumthoriano, são eles: a erudição do autor, seus devaneios poéticos e a inter-relação entre os conceitos desenvolvidos pelo autor.

Em *A letra e voz e Introdução a poesia oral*, dois compêndios extremamente complexos, observa-se toda a carga de erudição do autor. Pois enquanto medievalista, as fontes citadas textualmente percorrem um trajeto diacrônico de textos e vozes que desafiam o leitor. É necessário, por parte do leitor, um conhecimento abrangente, sem essa noção medievalista, o entendimento de um exemplo descrito pelo autor torna-se obnubilado. Os textos citados por Zumthor, em diversas línguas, preconizam um retábulo de imagens que pretendem “facilitar” o entendimento de seus argumentos e conceitos.

Intrinsecamente associado a essa erudição, encontram-se os devaneios poéticos zumthorianos. Na incessante busca de esclarecer um conceito teórico, Zumthor imerge em pensamentos e reflexões, ou melhor, uma alquimia textual que coloca o leitor em um labirinto complexo de ser transposto, pois o espaço entre o conceito teórico e os devaneios poéticos são extremamente longo. Dessa forma, um alerta para os que intentam trabalhar com Zumthor é: isole os conceitos teóricos e as suas definições. O terceiro “problema” será observado com os devidos por menores.

II

Durante a leitura do referencial teórico elencado para a pesquisa, o alerta deixado acima foi de grande importância, pois facilitou o mapeamento dos conceitos zumthorianos, assim como, demonstrou uma peculiaridade inerente a esse autor, os conceitos elaborados por Zumthor têm uma relação tênue entre si. Logo, o pesquisador necessita criar uma tipologia que abarque esses conceitos visando facilitar a compreensão de cada termo, a relação semântica e conceitual entre eles e a aplicação ao *corpus*.

Como descrito na introdução, “O universo conceitual de Paul Zumthor²” abrange uma série extensa de conceitos teóricos que em alguns casos são utilizados de forma equivocada pela crítica. Um desses conceitos é o nomadismo³. Previamente, se faz necessário alertar novamente que muitos conceitos zumthorianos estão intrinsecamente relacionados, logo, o

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Pesquisa desenvolvida junto ao grupo MIVE-UFPB. O grupo é liderado pela professora Beliza Áurea de Arruda Mello.

² Frase de Jerusa Pires Ferreira.

³ O nomadismo, na perspectiva de zumthor, foi o conceito/categoría analítica basilar presente na dissertação defendida junto ao PROLING-UFPB.

sistema conceitual de Zumthor preconiza ou permite uma associação entre um conceito e outro visando uma melhor apreensão de um fenômeno linguístico.

O conceito de nomadismo é assaz utilizado e disseminado no universo conceitual de Paul Zumthor. Em diversas obras⁴ desse autor, o termo nomadismo pode ser associado pelos críticos e pesquisadores a outros conceitos arquitetados pelo próprio Zumthor, tais como: movência e circularidade da voz. Semanticamente, essas três categorias dialogam entre si e os pontos de intersecção entre eles são relevantes. Todavia, observando a aplicação desses conceitos pelo autor em suas obras, e apesar das relações existentes entre os conceitos supracitados, comprehende-se que haja algumas sutis diferenças.

O nomadismo, através da ótica zumthoriana, conserva uma equivalência semântica e conceitual com a movência, entretanto, o nomadismo abrange pelo menos quatro categorias significativas, são elas: movimento do homem de um lugar para outro, de uma narrativa oral de pessoa para pessoa, de uma narrativa oral e a sua fixação na escritura, de um texto escrito que migra de um gênero para outro⁵.

A movência conserva particularidades conceituais que interferem no conceito de nomadismo. Segundo Zumthor (1993), a movência está conexa ao conceito de intervocalidade e ao arquétipo. Sobre a movência/intervocalidade, o autor descreve que:

Todo texto registrado pela escritura, como lemos, ocupou, pelo menos, um lugar preciso num conjunto de relações móveis e uma série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma *intervocalidade*, como a “intertextualidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

Tendo como objeto estudar a voz, o autor estabelece uma nova categoria analítica diferente da intertextualidade, pois a pluralidade de vozes moventes que estão amalgamadas em uma narrativa oral preconiza essa intervocalidade. Além desse conceito, o termo arquétipo está associado à movência, pois “o arquétipo aparece como o relé das linhas de semelhanças que ligam um texto a outro” (ZUMTHOR, 1993, p. 145).

Apreende-se então que o ponto de intersecção entre movência e nomadismo recai sobre o movimento de uma narrativa oral, precisamente os ecos de vozes errantes que participam da constituição de uma nova narrativa, assim como no processo de transferência de uma narrativa do oral para a escritura. Além disso, a relação que aparentemente estava centrada em dois conceitos, neste caso, quatro conceitos passam a dialogar, isso amplia decisivamente a complexidade da tipologia conceitual de Zumthor.

O conceito de circularidade da voz também está relacionado ao nomadismo zumthoriano, entretanto, a circularidade da voz proposta por Zumthor (1993) está vinculada ao mito. Uma voz *sinie die* é recontada/reinventada em um movimento uroborístico, movimento este que tem a seguinte funcionalidade:

A função mais importante do mito é, pois, “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc. comportando-se o ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações dele. (ELIADE, 1992, p. 87).

O movimento circular do mito corrobora para a fixação de modelos mesmo em culturas diferentes, contudo essas narrativas poderão sofrer transformações, em virtude do processo de atualização, porém sem extinguir as vozes matrizes⁶ que continuaram como ecos e/ou rastros. Isto repercute na tradição discursiva e na teoria do imaginário.

A partir das explanações acima, partiu-se para uma sistematização do conceito de nomadismo proposto por Zumthor, assim como, a associação salutar com outros conceitos zumthorianos, pois objetivou-se compreender a função do nomadismo no trajeto percorrido pelas narrativas de Carlos Magno. Ressalva-se que esse conceito pode ser desdobrado, como visto anteriormente, em pelo menos quatro categorias de nomadismos. São eles:

1. O nomadismo antropológico;

⁴ A letra e a voz (1993), Introdução à poesia oral (1997), Escritura e nomadismo (2005).

⁵ Essa problemática foi analisada no decorrer da pesquisa e o *corpus* demonstrou ser pontual esses quatro tipos de “nomadismos”. É importante destacar que, essa tipologia dos nomadismos foi desenvolvida a partir dos exemplos encontrados nas obras de Zumthor. Não há uma sistematização semelhante a essa nos textos zumthorianos.

⁶ Segundo a terminologia usada por Jerusa Pires Ferreira para as narrativas que servem como suporte arquetípico.

2. *O nomadismo da voz;*
3. *O nomadismo da escritura e*
4. *O nomadismo do gênero textual.*

Essas quatro categorias de nomadismos contribuíram decisivamente para a desterritorialização da temática carolíngia para o nordeste brasileiro, assim como sua fixação e reinvenção proposta pelo poeta nordestino. Esses quatro modelos de nomadismos não impede que novas classificações surjam, pois essas categorias descritas acima foram auferidas com base no que o corpus sinalizou. Outros *corpora* podem trazer à baila novos modelos de nomadismos.

III

Outros dois conceitos zumthorianos, vocalidade e performance, também se relacionam com o termo nomadismo, fator observado durante a pesquisa. Os folhetos de Carlos Magno circularam de forma substancial no nordeste. No entanto, no final do século XIX e início do século XX, o número de ágrafos nas terras nordestinas era relevante, entrementes, pensou-se que a popularidade desses folhetos estava relacionada ao uso da imagem estampada nas capas dos folhetos. Após o levantamento de algumas capas dos folhetos carolíngios ficou notório a ausência de uma propaganda imagética nas capas desses folhetos. A princípio, a tese de que o não leitor convencional era guiado pela imagem presente no folheto é, de certa forma, falseada como ensina Popper. Todavia, o universo conceitual zumthoriano traz à baila dois outros conceitos que permitem entender o processo de publicidade engendrado pelos poetas e folheteiros em um *locus* predominantemente oral, esses dois conceitos são: a vocalidade e a *performance*.

A vocalidade é uma categoria extremamente utilizada pelo poeta e folhetiero no processo de comercialização de suas narrativas. A vocalidade se distingue da oralidade e Zumthor (1993, p. 21) aborda essa disparidade.

É por isso que à palavra *oralidade* prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz portadora da linguagem, já que na voz se articulam as sonoridades significantes.

Primeiramente, observamos processo de distinção entre oralidade e vocalidade. Segundo Zumthor (1997, p. 187), oralidade está relacionada ao uso comum da língua. O ato de falar utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz; nem a amplidão, nem a riqueza do seu timbre. Neste caso, o termo oralidade faz referência ao uso corriqueiro da voz, uma voz desprovida de todo seu potencial e riqueza fônica.

A vocalidade é canto. Toda a riqueza fônica é utilizada no canto. Timbre, amplidão, ritmo, “então se eleva o *canto*, desabrochando as potencialidades da voz” (...), assim como, “desalienando a palavra” (ZUMTHOR, 1997, p. 187). A preferência conceitual zumthoriana pelo termo vocalidade está intrinsecamente relacionado à riqueza fônica do canto, pois tendo em mente um ambiente arraigado pela oralidade, o canto tem a função mágica de *encantar* o público ouvinte por meio dessas “sonoridades significantes” e essas sonoridades agregadas ao folheto foram imprescindíveis no momento da divulgação da narrativa.

Lessa (1984) entrevistou um importante editor de folhetos de Campina Grande, Manuel Camilo dos Santos que demonstra na prática a força do canto no momento da venda dos folhetos. Este editor empregava cerca de dez vendedores de folhetos e uma das características singulares de vendedores era o canto.

Todos cantam. Cantando sai melhor do que lendo. O povo aprecia mais. Não viu aquele analfabeto que esteve aqui? Canta muito bem. Dá gosto. O pessoal até pensa que ele sabe ler, porque canta olhando a página do folheto aberto. E vive disso muito bem. (LESSA, 1984, p.57).

O canto tem a função de atrair os compradores, pois no momento do canto há o rompimento da fronteira entre a oralidade (voz corriqueira) e a vocalidade. O poeta ou o folhetiero se abstêm da voz habitual e imerge em um simulacro do canto de Demódoco, pois a entonação, o ritmo, a estruturação fônica das palavras faz com que o povo aprecie e deseje ter

aquelas palavras. Arquetipicamente, o canto do poeta ou folhetiro terá a funcionalidade simbólica do canto das sereias em Homero, um canto encantador.

Um exemplo de arrebatamento pelo canto é observado na crônica do jovem Zumthor. Este também foi capturando pela vocalidade de um cantor de rua na Paris de 1930.

Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a Rua do Faubourg Montmartre, a Rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. (...) havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impressos grosseiramente em folhas volantes. (...) o que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia (...) era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. (ZUMTHOR, 2000, p. 28-29)

As duas experiências demonstradas, a do vendedor e a do comprador, convergem para a importância da vocalidade. Ato da simples leitura não concentra em si o mesmo papel arrebatador do canto, do espetáculo. Não é simplesmente falar o texto, neste caso é criar um ambiente que proporcione ao ouvinte olvidar a realidade factual e possibilitar a imersão desse sujeito em uma dimensão fictícia. Após esse êxtase sensorial e “através desse primeiro contato com a história, lida e/ou declamada por um leitor competente, os leitores/ouvintes se sentiam fascinados e estimulados a adquirir os livretos”. (GALVÃO, 2000, p. 391).

O ato da vocalização da narrativa ocorreu sempre com o folheto a ser vendido na mão do vendedor, neste caso um pseudo apoio mnemônico, “O pessoal até pensa que ele sabe ler, porque canta olhando a página do folheto aberto”. Mesmo que esse vendedor nem mesmo soubesse ler, após “a leitura do folheto”, o comprador teria como identificar a capa do folheto cantado pelo poeta, mesmo sem ter uma imagem significativa na capa. Observa-se que a vocalização do folheto tem como objetivo a comercialização da obra.

O ato da vocalização das narrativas traz amalgamado em sua nervura o conceito de *performance*. Zumthor (1993; 2000; 2005) define as características do termo *performance* da seguinte forma:

- a) A *performance* aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. (ZUMHTOR, 1993, p. 222).
- b) A impressão rítmica bem complexa que a *performance* cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis (...) e vocais, portanto auditivos . (ZUMTHOR, 1997, p. 174-175).
- c) A *performance* não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (ZUMTHOR, 2000, p. 39).
- d) A *performance* é publicidade (ZUMTHOR, 1997, p. 165).

A primeira conceituação de *performance* zumthoriana está intrinsecamente relacionada ao conceito de vocalidade, pois está centrada na enunciação. Como descrito anteriormente, entre o enunciador (poeta ou folhetiro) e o enunciado (o texto), a enunciação proposta pelo enunciador está calcada na vocalidade, o canto. Assim, essa “ação oral-auditiva complexa” traz introduzida em si todo um aparato gestual que permite a essa mensagem ser transmitida, pelo viés da voz, assim como percebida pelo público, nesse caso, através da gestualidade.

Na realidade nordestina do início do século XX, esse ato performático favorece decisivamente o contato entre a narrativa e o público, pois o canto do folheto calcado na função conativa da linguagem, o tu, era o chamariz para que se adquirisse o folheto.

A segunda conceituação de *performance* dialoga com a primeira no que concerne à poderosa associação do oral com o gestual, porém, nessa segunda caracterização do vendedor de folhetos, este é tido como um ator da rua. Portanto o vendedor do folheto proporciona ao ouvinte uma imersão visual e auditiva no que diz respeito à dimensão ficcional da trama. A narrativa sobre o embate entre Oliveira e Ferrabrás que data um tempo mítico, são trazidas para o “aqui e o agora”, devido ao elo estabelecido entre vocalidade e *performance*. Galvão (2000) discorre sobre a importância da *performance* e vocalidade no processo de venda dos folhetos. A autora pontua que:

A *performance* do vendedor parecia se constituir em o fator mais importante para a definição, pelos leitores/ouvintes entrevistados, de que folhetos comprar.

(...) Na memória dos entrevistados, é muito nítida e forte a reconstituição do momento da leitura oralizada feita pelo vendedor nas feiras, no momento de comercialização dos folhetos. Essa leitura, como mostrarei, definia, em grande medida, as boas e más histórias, as bonitas, dignas de serem compradas, e as que não agradavam. A sedução do enredo, a gesticulação, a performance de um leitor competente pareciam decisivas na fruição da leitura e na decisão de comprar os livretos. (GALVÃO, 2000, p. 389).

O ato performático do vendedor de folhetos não somente influencia o ouvinte, essa ação teatral se estende ao local da enunciação, muito provavelmente, a feira. Esse *locus* passa a ser um teatro a céu aberto em que um biblioteca oral é convertida em um repertório cênico, isso possibilita ao ouvinte decidir qual folheto comprar. Zumthor (2000, p. 28-29) descreve a força da *performance* do cantador parisiense ou do poeta nordestino com a seguinte frase: “o que nos havia atraído era o espetáculo”. A teatralidade potencializou a publicidade dos folhetos, pois o ouvinte era capturado pelo texto em *performance*. Zumthor prossegue demonstrando o impacto e a expressividade do evento proporcionado pelo vendedor: “Um espetáculo que me prendia (...) era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada”. Porém no caso do nordestino e no que concerne aos folhetos carolíngios, ao comprar o folheto, esse passava a ser proprietário daquela narrativa, de uma voz exemplar, daquela *performance*.

Outra característica da *performance* zumthoriana está relacionada à publicidade. Zumthor (1997) aborda a questão da publicação e publicidade. Em um ambiente em que a oralidade é proeminente, o texto publicado fica restrito a uma minoria. Neste caso, a *performance* será “a recusa desta privatização da linguagem” (ZUMTHOR, 1997, p. 165). Isso corrobora com o desejo do poeta popular, pois ele almeja comercializar o folheto, e como nesses primeiros trinta anos do século XX a imagem não se fazia presente nas capas dos folhetos, a *performance* foi o artifício preponderante para a divulgação dos folhetos de cordel, principalmente os carolíngios.

Meyer (1980, p. 04) demonstra o papel desempenhado pela vocalidade e *performance* no processo de publicidade.

O comprador, quem em geral nem sabe ler, vai chegando, hesita, manuseia o livrinho. Mas, para saber se o livro lhe agrada, é preciso ouvi-lo. Por isso, forma uma roda com outras pessoas em torno do vendedor, o qual lê a história, com a habilidade de todo camelô de feira. E a leitura, feita em tom declamado (às vezes com auxílio de um amplificador), é interrompida nos momentos emocionantes, para dar tempo ao público de exprimir seus sentimentos, sua curiosidade, sua indignação... Assim, o camelô faz seu público rir ou chorar, retomando a leitura em tom sempre crescente, até o momento de maior suspense, quando a interrompe outra vez: ‘O valente vai conseguir vencer o fazendeiro?’ ‘O mocinho vai conquistar a princesa?’ ‘Quem quiser saber é só comprar o folheto...’ Começa então a vendagem. E, pouco depois, volta a se formar a roda em torno do folheteteiro, que comece a ler outro folheto... e assim por diante.

Observa-se toda a ação de publicidade, *marketing* e venda dos folhetos de cordel no estudo de Meyer (1980). A linha de produção do folheto versava quatro base distintas: composição, publicação, distribuição e venda dos folhetos. O procedimento de comercialização foi arquitetado no início do século XX Poe meio da vocalidade, o canto do poeta ou folheteteiro e pelo viés da *performance*, pois essa técnica estava em consonância com o *locus dramaticus* em que os folhetos circulavam. Neste engenhoso artifício de publicidade, *marketing* e venda era necessário um bom vendedor, um sujeito que soubesse cantar o folheto, pois era função desse sujeito encantar o público e deixar o folheto inconcluso “O valente vai conseguir vencer o fazendeiro?” ‘O mocinho vai conquistar a princesa?’ ‘Quem quiser saber é só comprar o folheto...’. Após o que, o folheto cantado era vendido separadamente. Por fim, uma nova narrativa seria publicada aos presentes por meio da voz. Este caso, o termo publicação terá uma semântica diferente do termo convencional, pois no ambiente oral a publicação se dá pelo viés da voz. Somente quando o povo tem acesso ao texto cantado pode-se asseverar que este foi publicado ou tornou-se público.

Adquirido na feira, os folhetos carolíngios que Cascudo (1953) descreve como livro de cabeceira nas casas do interior cumpre um novo papel, ele será vocalizado novamente, porém em outro espaço, no serão domiciliar favorecendo o nomadismo da voz.

A própria vida familiar do Nordeste contribui para o “serão”, a reunião noturna em família. Em torno de um candeeiro, depois do jantar, na sala de visita – fosse um engenho, uma fazenda, um sítio, não raro também uma casa da cidade – reuniam-se os membros da família. A falta da eletricidade fazia do candeeiro o ponto de convergência dos familiares: pais, filhos, irmãos, primos, etc. E a leitura de novelas, de historias, de poesias, folhetos se tornava o motivo do encontro familiar. O alfabetizado da família era o leitor. E assim a história se divulgava. (LITERATURA POPULAR EM VERSO, 1986, p. 207).

Os locais em que os folhetos eram lidos nos serões são os mesmos em que os folhetos carolíngios foram encontrados por Cascudo (1953), ou seja, “um engenho, uma fazenda, um sítio, não raro também uma casa da cidade”. Neste caso, pode-se observar que a popularidade das narrativas contidas nos folhetos já estava se espalhando para cidade, algo que não era uma realidade no estudo de Cascudo. Além dessa particularidade, entende-se que o folheto não era adquirido com o fim de tornasse um objeto pertencente à uma biblioteca muda, ao invés disso, o folheto cumpre uma função social de reunir a família “pais, filhos, irmãos, primos, etc”. Além de dar nova vida a narrativa. “O alfabetizado da família era o leitor” que irá tirar a trama do folheto, ou seja, da fria e privatizada letra. O retorno da narrativa para a voz permite ao ouvinte um êxtase sensorial através da áudio-visualização do texto em presença “e assim a história se divulgava”. Nessa divulgação, o nomadismo, a movência, a circularidade da voz, a intervocalidade, a vocalidade, a performance se entrelaçam e influenciam a nova configuração de uma narrativa.

Por fim, baseado nos resultados auferidos na pesquisa de mestrado, a assertiva é apropriada relativo ao universo conceitual zumthoriano, os conceitos teóricos de Zumthor estão interligados. Dificilmente um pesquisador isolará um único conceito estabelecido por Paul Zumthor e desenvolverá uma pesquisa contundente. Ele poderá engendrar um conceito guia, porém será subsidiado por outros conceitos estabelecidos por Zumthor.

Referências

- CASCUDO, L. da C. Os cinco livros do povo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953
- ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Ler/Ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950). Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAEC-84NPAE/200000017.pdf?sequence=1>. Acesso em 20/08/2012.
- LESSA, Orígenes. A voz dos poetas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.
- LITERATURA POPULAR EM VERSO: Leandro Gomes de Barros - 2. Antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1977.
- LITERATURA popular em verso: estudos / Manuel Diégues Júnior [et al]. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- MEYER, Marlyse. Autores de cordel. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. Escritura e Nomadismo. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, S.Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. Performance, Recepção, Leitura. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

III SEMINÁRIO DE ESTUDOS MÉDIEVAIS DA PARAÍBA

II JORNADA GÊNERO E LITERATURA