



Apoio

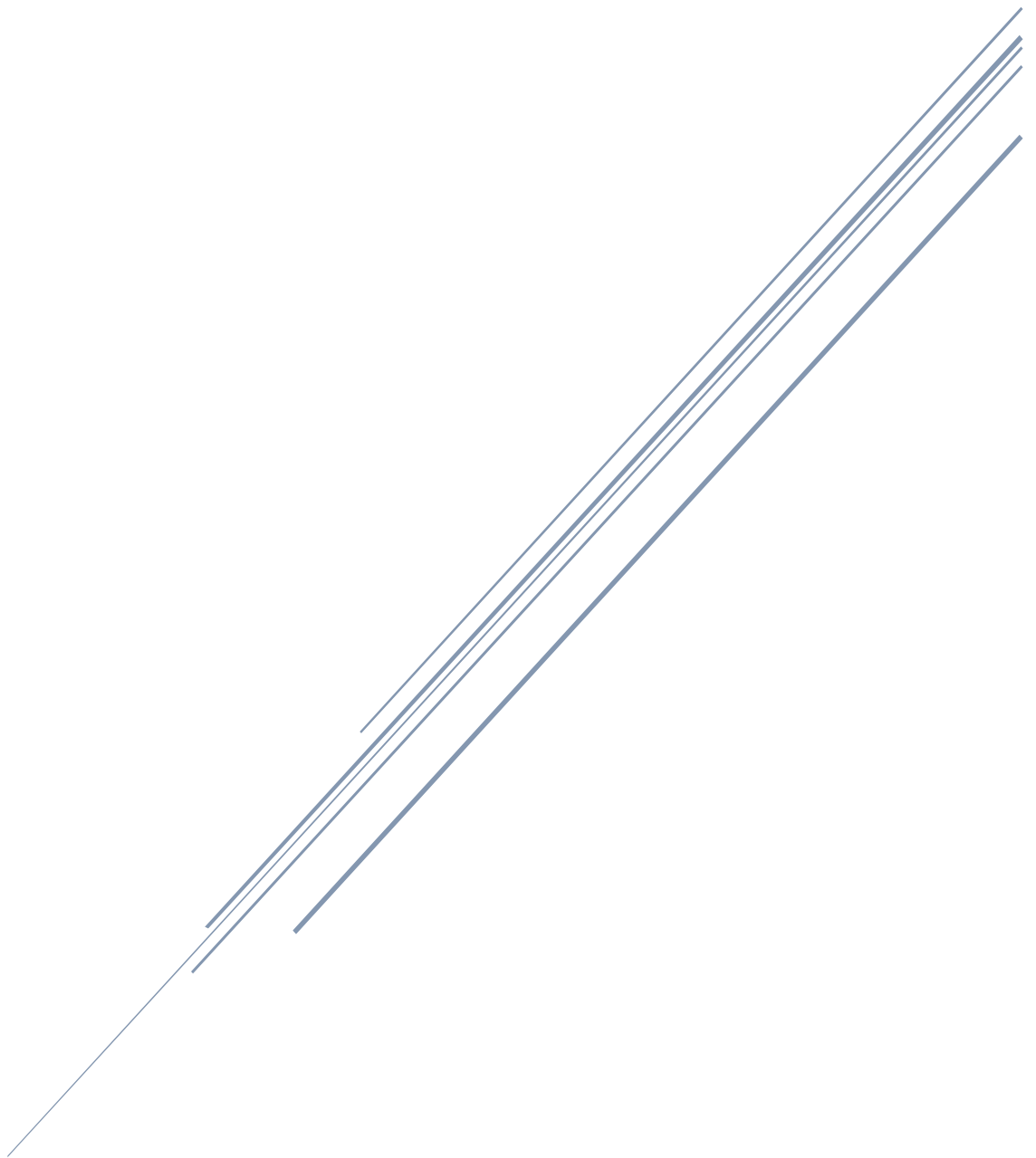
Ó Abre Alas que Eu quero Passar

Olhares femininos e sobre mulheres
na História



O ABRE ALAS QUE EU QUERO PASSAR

Olhares femininos e sobre mulheres na História



Orgs. Elen Biguelini, Ana Luiza Mendes e Roberta Bentes

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Ó abre alas que eu quero passar : olhares femininos e sobre mulheres na História. / organizadoras : Ana Luiza Mendes; Elen Biguelini; Roberta Bentes. – Curitiba : Universidade Federal do Paraná. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. Núcleo de Estudos Mediterrâneos, 2022.

ISBN 978-65-84565-017-5

1. Mulheres - História. 2. Mulheres e literatura. 3. Mulheres na política. 4. Mulheres na arte. I. Mendes, Ana Luiza. II. Biguelini, Elen . III. Bentes, Roberta. IV. Universidade Federal do Paraná. V. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

Organizadoras:

Dra. Ana Luiza Mendes

Dra. Elen Biguelini

Ma. Roberta Bentes

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-reitora

Prof^a. Dr^a. Graciela Bolzón de Muniz

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Vosne Martins

**Coordenadora do II Seminário As Mulheres na História, na Literatura e nas Artes
e Apresentação**

Prof^a. Dr^a. Marcella Lopes Guimarães

APOIO

UFPR

REALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em História da UFPR

NÚCLEO DE ESTUDOS MEDITERRÂNICOS – NEMED

ANO

2022

CONSELHO EDITORIAL

Dra. Ana Luiza Mendes (NEMED/UFPR)

Dra. Elen Biguelini (CHSC/Universidade de Coimbra)

Ma. Roberta Bentes (NEMED/UFPR e Isulæ)

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Cristina Comandulli da Cunha (CECFL/ Universidade de Lisboa)

Ana Paula Vosne Martins (UFPR)

Andreia Castro (UERJ)

Eneida Desiree Salgado (UFPR)

Evander Ruthieri (UNILA)

Flávia Bortolon (UFPR)

Isabela Candeloro Campoi (UNESPAR)

João Marcos Reis de Faria (UERJ)

Larissa Brum (UFPR)

Leonardo Foletto (USP)

Luciana Panke (UFPR)

Ludmila Ribeiro de Mello (GLOBAL ARENA/USA)

Mauricio da Cunha Albuquerque (UFPel)

Maísa Cardoso (UEM)

Marcus Levy Albino Bencostta (UFPR)

Regina Cabreira (UTFPR)

Rosana Letícia Pugina (UNESP)

Rosane Kaminski (UFPR)

Thiago Henrique Felício (UFPR)

Este e-book foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

“Ó abre alas
Que eu quero passar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Eu sou da lira
Não posso negar
Eu sou da lira
Não posso negar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Ó abre alas
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar
**

Ó abre alas
Eu quero passar
Ó abre alas
Eu quero passar
Rosa de Ouro
Não pode negar
Rosa de Ouro
Não pode negar”

Chiquinha Gonzaga

Conteúdo

<i>Ó Abre Alas</i>	7
“Ó abre alas que eu quero passar” Ana Luiza Mendes, Elen Biguelini, Roberta Bentes e Marcella Lopes Guimarães	8
"Elas nunca mais poderão temer serem expulsas de seus pertences no novo reino do feminino". Christine de Pizan e a tecitura de uma história das mulheres Ana Luiza Mendes.....	10
A construção da identidade feminina na obra A Cidade das Damas (1405) de Christine de Pizan (1364-1430) Maristela Rodrigues Lima	26
<i>Eu quero passar</i>	42
Dilma Rousseff, a trajetória em imagens de uma mulher política Tatiana Scali Abritta.	43
Mulher artista e política: reflexões iniciais sobre a participação de Nair de Teffé no cenário político da primeira república brasileira (1910-1914) Bethânia Luisa Lessa Werner.....	65
<i>Eu sou da lira</i>	84
É tempo de primavera: um olhar para o brasil contemporâneo através da poesia de Bell Puã Roberta Lehmann.....	85
Patti Smith e a escrita de si: o atravessamento de deus na poética feminina Ana Carolina Souza Moraes e Ingrid Lopes Rorigues Piaulino	101
Ecos de paixões, memórias e mitos na poesia de Hilda Hilst Paula Evangelista Borges e Meire Oliveira Silva.....	117
<i>Olhares femininos</i>	134
Do corpo feminino in natura à maledicência de Eros: A Escritura túpida e aliciadora de Olga Savary Guilherme Ewerton Alves de Assis	135
Entre o poder e o perdão: a razó de Iseut de Capio e Almucs de Castelnau Roberta Bentes.....	152
"A primavera que se tem mantido mais firme": como a vida fora do contexto urbano influenciou o projeto estético e ecológico de Virginia Woolf Emanuela Carla Siqueira e Mariana Cristina Pinto Marin.....	170
Literatura, história e memória: reflexões sobre o luto em “Baratas”, de Scholastique Mukasonga Fernanda Sampaio Gomes dos Santos	187
Nísia Floresta e a recepção de Jane Austen em “opúsculo humanitário” Larissa Karoline Campos Oliveira	205
Um espelho alto, de Branca Maria de Paula: o duplo como representação da violência simbólica Maisa Cristina Santos	221
Presciliana Duarte De Almeida: contribuições para a Seminal Literatura Infantil Brasileira Ana Paula Serafim Marques da Silva e José Hélder Pinheiro Alves	239
Medeia Demonstrada: O Mito de Medeia retomado em Christa Wolf, Hélia Correia e Rachel Cusk Joana Márkus Neves.....	261
Corpo, colonialismo e diáspora feminina nas obras Úrsula, de Maria Firmina Dos Reis e Desmundo, de Ana Miranda Simião Mendes Júnior	278

Entre a violência e o afeto: considerações sobre a representação em <i>Sinfonia em branco</i>, de Adriana Lisboa	Raphaela Pestana.....	294
“Em busca de Thargélia”: perspectivas das subjetividades femininas na literatura	Luíza Vieira Cavalcanti	313
<i>Olhares sobre mulheres</i>		330
“A Gente Do Pádua”: Tensões de Classe entre as Famílias Santiago e Pádua em <i>Dom Casmurro</i> De Machado De Assis	Alessandra Monteiro.....	331
Ressignificações e persistências: o discurso cristão sobre o gênero feminino durante o medievo	Ana Carolina Pedroso Alteparmakian	357
Maria de Nazaré e Maria Madalena: Um Percurso Narrativo-Visual Da Personagem Feminina na Literatura e na Pintura	Antônio Martins da Silva Júnior	400
De literatas a dançarinas: as representações das artistas nas obras de David Widhopff	Laura Camila Silva da Silva.....	426
De pai para filha: a infância de uma menina uruguaia vista pelo olhar paterno	Talita Gonçalves Medeiros e Gustavo Tiego Pontes.....	446
Antígona e a condição da mulher na Grécia clássica	Lidyane Carla Luz dos Santos e Martha Solange Perrusi	464
“Princesa do Igaracú” em concurso de beleza: A trajetória de Chlôris Maria Guimarães Fontenele, miss Piauí 1957.	Mariane de Sales Silva	479
Barraganía: enlace não matrimonial nos textos jurídicos da península ibérica (séc. XIII)	Rosiane Graça Rigas Martins	500
Possessões demoníacas e suas representações: a possessa nos impressos ingleses modernos	Luísa Pádua Zanon	516
História, Literatura, Memória E Gênero: Uma análise das representações detratores Da Rainha-Mãe da França Catarina De Médici na escrita de Alexandre Dumas	Eduardo Gern Scoz.....	535
<i>Olhares mistos</i>		551
Johannes Vermeer e Martha Batalha: o protagonismo da beleza feminina na pintura e na literatura	Fernanda Borges Lahmann.....	552
Mulheres medievais, versos fabliescos: tensões femininas entre o riso e o erotismo (séculos XII-XIII)	Luan Lucas A. Morais	568
Deslocamentos de Kehinde e de Cora – Reflexões a partir de <i>Um Defeito De Cor</i> e <i>Underground Railroad</i>	Maria Inês Freitas de Amorim.....	596
Da sátira agressiva ao protagonismo: a resignificação do feminino em Gregório de Matos Guerra e Adriana Varejão	Cleidi Strenske	616

Ó Abre Alas

“Ó abre alas que eu quero passar”

Apresentamos a vocês a coletânea de textos oriundos da terceira edição do *Seminário Mulheres na História, nas Artes e na Literatura: entre práticas e representações* realizado pelo Departamento de História e pela Universidade Federal do Paraná, em conjunto com o apoio dos núcleos NEMED/UFPR e Insulae. O evento surgiu de uma reflexão acerca do lugar das mulheres na sociedade. Apesar de identificarmos avanços em relação à sua inserção em diferentes esferas, ainda observamos diversos níveis de violência sendo aplicados a elas. Dentre essas violências, encontra-se a exclusão de mulheres nas diferentes histórias narradas: na história da literatura, na história da arte, na História como um todo.

Poderíamos nos perguntar: *mas elas estão lá? Há algo que permite dizer que elas participaram de movimentos sociais, artísticos, culturais?* Sim, elas estão lá. Existem vestígios de sua participação nas esferas do poder, da cultura, da luta social, da criação de filosofias que, contudo, foram deixados de lado dos registros oficiais. Virginia Woolf já nos alertava no início do século XX que “anônimo” geralmente é uma mulher. Isto é, elas, por muito tempo, tiveram que deixar suas produções e ações no anonimato para não serem julgadas, perseguidas, recriminadas, pois elas estavam adentrando em uma área tida como masculina. Anônimo, portanto, é uma forma de resistência. Ainda assim, é preciso que ele retroceda. É preciso que seja dado às mulheres o lugar ao qual pertencem. É preciso que ao falarmos sobre Christine de Pizan, Presciliana Duarte de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Nair de Teffé, Francisca Clotilde, Gertrude Stein, Adriana Varejão, Mary Ann Evans, Isabelle Eberhardt, Scholastique Mukasonga, seus nomes sejam tão reconhecidos como os de Jean-Jacques Rousseau, James Joyce ou Van Gogh.

Os nomes acima mencionados representam algumas das mulheres que tiveram suas vozes alçadas na 3ª edição do seminário que uniu todas as regiões do Brasil e também do exterior, transformando o evento em uma experiência extremamente rica e consoante com o desenvolvimento de uma história das mulheres plural e dialógica.

No presente livro encontramos 31 trabalhos de autoria de professores, pesquisadores, alunos de pós-graduação, graduação e egressos das mais diversas Instituições de Ensino Superior, tanto públicas quanto privadas do Brasil e do exterior.

Foi pensando na necessidade de trazer à tona as discussões referentes à história das mulheres de diferentes áreas que aconteceu o Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas Artes e em, especial, este livro. Inspirado em nossa “musa”, ou seja, na imagem feminina escolhida para identificar a terceira edição do evento, o livro foi dividido em 6 partes diferentes.

Na primeira, “Ó abre alas” foram escolhidos para além deste texto introdutório, àqueles que tratam de mulheres que abriram caminho para outras mulheres: nomeadamente, textos sobre Christine de Pizan e sua obra pioneira sobre a educação feminina.

Em “Eu quero passar” se encontram, por sua vez, textos referentes a presença feminina na política contemporânea, com textos sobre a ex-presidenta Dilma Rousseff e Nair Terré. Já “Eu sou da lira” apresenta artigos relacionados a autoria poética feminina, através de estudos sobre Bell Puã, Patti Smith e Hilda Hilst.

O quarto capítulo “Olhares femininos” apresenta obras que refletem as opiniões femininas em diversas áreas, da “razó” medieval, o texto de Scholastique Mukasonga, Nisia Floresta e Jane Austen, passando por Christa Wolf, Hélia Correia, Rachel Cuks, Virginia Woolf e Adriana Lisboa, até o das brasileiras Branca Maria de Paulo, a Olga Savary, Luzilá Gonçalves Ferreira, Presciliana Duarte de Almeida, e o decolonialismo de Maria Firmina dos Reis e Ana Miranda.

Em “Olhas sobre mulheres” se apresentam os textos que apresentam pontos de vista masculinos sobre a feminilidade, tanto do discurso cristão medieval, quanto a condição feminina na Grécia,, nos impressos ingleses modernos, na arte e nos concursos de beleza.

Por último, em “Olhares Mistos”, encontram-se alguns textos que colocam olhares femininos e masculinos em paralelo.

Pretendemos com este livro, assim como com o evento ocorrido em 2021, que discussões acerca das mulheres na história, na arte e na literatura, continuem abrangendo áreas as mais distintas, demonstrando a capacidade interdisciplinar do tema, bem como a possibilidade de iluminar questões do passado ou figuras femininas que foram desvalorizadas unicamente por seu gênero. Pretendemos também, por meio dos textos aqui presentes, contribuir para os estudos do gênero e das temáticas relacionadas a feminilidade.

Agradecemos a todos os autores que se dispuseram a participar dessa coletânea e compartilharam conosco as reflexões a que têm se dedicado ao longo das suas pesquisas.

Curitiba, 15 de Agosto de 2022.

Elen Biguelini
Ana Luiza Mendes
Roberta Bentes
Marcella Lopes Guimarães

"Elas nunca mais poderão temer serem expulsas de seus pertences no novo reino do feminino". Christine de Pizan e a tecitura de uma história das mulheres

Ana Luiza Mendes
(UFPR)

Em 1928, Virginia Woolf (1832-1904) foi chamada para fazer uma apresentação na Sociedade de Artes de Newnham, Inglaterra. O tema era mulheres e ficção e para tal ela contou a história de Judith Shakespeare, irmã de William. Da mesma forma que o bardo, Judith amava as letras e não se contentava com os afazeres domésticos. Entretanto, ao contrário do irmão que teve uma educação esmerada, Judith ainda que tão audaciosa, imaginativa e com ânsia de ver o mundo como o irmão, não foi enviada à escola. Não teve a oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio.¹ Permaneceu em casa, à espera de um casamento que não queria. Fugiu aos 16 anos rumo à Londres, onde tentou a carreira de atriz, sem sucesso. Os homens riam da sua tentativa, pois naquela época as mulheres desejarem serem atrizes era realmente uma piada. Após muitas tentativas frustradas, conseguiu chamar a atenção do empresário Nick Greene. Judith ficou grávida e “matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle”.²

História trágica narrada por Virgínia que tem mais um elemento interessante: não passa de ficção. Judith Shakespeare nunca existiu. Mas a história é completamente verossímil se pensarmos na trajetória das mulheres na História, sobretudo daquelas que ousaram adentrar nos recônditos do mundo dos homens. A anedota contada por Virgínia atende ao tema proposto para sua conferência, mas vai além. Ao ficcionalizar a vida de uma mulher, ela aponta para o fato de que por muito tempo era só isso. Os homens se detêm demais nas idealizações sobre as mulheres que na ficção são musas, mas na vida real são insignificantes.

A ficção também ronda a vida dessa imaginária irmã de Shakespeare que não existiu, mas se existisse, seu desfecho não estaria muito longe do narrado por Woolf. De fato, nenhuma mulher seria capaz de ter o gênio de Shakespeare porque nenhuma naquela época teria sido educada como ele ou teria as mesmas oportunidades de conhecimento do mundo.

¹ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, s/d. p. 60.

² Ibidem, p.61.

Assim, a autora faz uma dupla crítica: a domesticação das mulheres e a consequente sensação de que a História é feita só por homens porque eles podem escrever e narrar suas histórias, deixar seus registros, enquanto as mulheres sequer sabem ler. Como irão marcar sua passagem no mundo?

A análise presente no ensaio de Woolf é um dos fundamentos da crítica das mulheres às sociedades patriarcais que resistem em vê-las como agentes históricos autônomos. Entretanto, ainda que de extrema importância para os movimentos das mulheres nos séculos XX e XXI, a denúncia presente no relato da autora inglesa não é uma novidade na literatura de autoria feminina. Christine de Pizan (1363-1430) na longínqua Idade Média denunciava as mesmas condições apontadas por Woolf.

Pizan é considerada a primeira mulher ocidental a exercer o ofício da escrita e a primeira a questionar a desigualdade entre os gêneros, porém não tem tanto destaque quanto a autora inglesa. Isso faz com que retomemos o questionamento feito por Virginia no início do século XX e pela própria Christine no século XV: por que as mulheres não habitam nossas bibliotecas? Por que as mulheres não são personagens das narrativas históricas? Algumas, de fato, aparecem, mas sob o rastro de uma tinta misógina e que maldizem suas ações. O que leva os homens a maldizerem tanto as mulheres? Georges Duby diz que eles não as conhecem e por isso as temem e, portanto, seus discursos são carregados desse temor.

Christine faz esse questionamento na cidade que constrói sob a orientação das damas Razão, Retidão e Justiça que discutem com a autora sob a injusta posição das mulheres na sociedade. Na utópica *Cidade das Damas*, as mulheres estariam seguras e poderiam se defender dos seus agressores. Sendo assim, a cidade também foi pensada como uma fortaleza “para que as damas e outras mulheres merecedoras possam a partir de agora ter uma fortaleza aonde se retirem e se defendam contra tão numerosos agressores”³, protegidas da misoginia e discriminação disseminadas por filósofos, poetas e oradores contra as quais sua obra se insurge. Para ela, ou melhor, para a Dama Razão, os homens maldizem as mulheres porque são hipócritas, pois eles não praticam o que cobram e as julgam por critérios aos quais eles mesmos não atendem. Dessa forma, Pizan aponta para o fato de que a desigualdade entre os gêneros não é baseada em uma questão natural, mas em aspectos produzidos pela sociedade

³ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 125.

e pelos homens, uma vez que “o maior é aquele ou aquela que tem mais méritos. A excelência ou a inferioridade das pessoas não reside no sexo dos seus corpos, mas na perfeição de seus costumes e virtudes.”⁴ Para sustentar tal visão, ela, ao longo do processo de estruturação da cidade, faz uma compilação de mulheres históricas, mitológicas, lendárias, cuja sagacidade demonstra que “qualquer atividade é conveniente para uma mulher inteligente.”⁵

Essa passagem exemplifica a crítica feita pela autora em relação às diferenças nas formas como mulheres e homens são pensados na sociedade. Ela própria serve de exemplo, uma vez que seu pai, Thomas de Pizan (1310-1387), estimulou sua busca pelo conhecimento. Ele era professor na Universidade de Bolonha e quando Christine tinha 4 anos, muda-se para a corte de Charles V (1338-1380), onde passa a ser o astrólogo do rei. Vivendo lá, Christine tem acesso à biblioteca da corte e contato com o mundo intelectual aí desenvolvido, mantendo relações e debates com importantes nomes humanistas, como Jean Gerson (1363-1429), Jean de Montreuil (1354-1418) e Gontier Col (1350-1408).

Thomas morre em 1386 e em 1390 também morre o marido de Cristine, Etienne Castel, secretário da chancelaria do rei. É a partir dessa última data que temos os primeiros trabalhos da autora que, viúva, necessita sustentar a si, seus três filhos e sua mãe. Assim sendo, a atividade da escrita aparece em sua vida com um fim prático: a urgência da sobrevivência. O contexto de vida de Christine permitiu que ela tivesse condições para adentrar no mundo das letras, devido as possibilidades que teve de estudo, questão bastante importante em suas obras, visto ela observar na prática como era necessário investir na educação das mulheres para que elas tivessem condições de viver por conta própria. Para a autora, as mulheres sabem menos, pois “elas não experimentam coisas diferentes, limitando-se às suas ocupações domésticas, ficando em casa, e não há nada mais estimulante para um ser dotado de inteligência do que uma experiência rica e variada.”⁶

Christine, dessa forma, questiona não só a desigualdade social das mulheres, como também o cânone histórico-literário em um discurso dialético entre teoria e prática, ao fazer

⁴ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 139.

⁵ Ibidem, p. 147.

⁶ Ibidem, p. 176.

tal crítica afirmando-se como uma mulher e escritora extremamente competente que tem arcabouço para admoestar escritores famosos e icônicos.

Nesse sentido, poderíamos pensar que o fato de Christine de Pizan assumir sua identidade de mulher escritora/escritora mulher – ‘*Je, Christine*’ – seria uma tentativa de romper com os padrões vigentes de discriminação da mulher. Sendo ela uma escritora, escolhe como ‘campo de batalha’ um espaço quase que exclusivo dos homens, em uma época em que as mulheres eram co-tuteladas.⁷

Nessa perspectiva, a própria forma como Christine estrutura seu discurso, apontando para a individualidade das mulheres-personagens de sua obra, possibilita identificar seu projeto de afirmação da ação feminina em diferentes áreas. Ao citar essas mulheres, a autora desenvolve

uma pedagogia de exemplos para colocar em cena mulheres que por si próprias chegaram ao conhecimento por meio de sua coragem, de sua força e de suas virtudes. Assim, mostrava a seus leitores, e principalmente a suas leitoras, que a capacidade de pensar por si mesmas era inerente aos seres humanos.”⁸

Assim sendo, “os primeiros exemplos de mulheres encontrados na Cidade das Damas poderiam ser compreendidos, naquele momento histórico, como contra-exemplos de características e papéis sociais atribuídos ao sexo feminino: a força, a coragem, as atividades da guerra, etc.”⁹ Assim, iniciando sua narrativa no universo de *queenship*¹⁰, ela nos

⁷ LEITE, Lucimara. *Christine de Pizan: uma resistência*. Lisboa: Chiado Editora, 2015, p. 67.

⁸ Idem.

⁹ DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A reescrita do mito das Amazonas na obra A Cidade das Damas de Christine de Pizan. *Anuário de Literatura*, v. 18, 2013, p. 128. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2013v18nesp1p115/25238/100772>. Acesso em: 20/05/2021.

¹⁰ Conceito desenvolvido pela historiografia inglesa na década de 1990, considerado o marco dos estudos que inserem as mulheres na esfera do poder, redefinindo o próprio conceito de poder, assim como da atuação das mulheres na sociedade medieval. *Queenship* destina-se a analisar a atuação das rainhas medievais na esfera do poder, compreendido não só como a governança em si, mas exercido também a partir de um conjunto de relações interpessoais em que as rainhas atuam. Porém, ao longo dos anos e com a disseminação do conceito (tem a sua tradução pela historiografia espanhola – *reginalidad* - em 2003 por Nuria Silleras Fernández) houve uma ampliação da sua aplicação, sendo possível adotá-lo para a esfera de ação de mulheres nobres e não só do período medieval. Para maiores informações sobre o conceito consultar: BENTES, Roberta; MENDES, Ana Luiza. “Cultura e poder na *reginalidad* de Leonor Plantageneta.” In: MARTINS, Rosiane Graça Rigas; SILVEIRA, Marta de Carvalho. *Conexões medievais*. Rio de Janeiro: Chalé editorial, 2021; FERNÁNDEZ, Nuria Silleras. *Queenship* em la corona de Aragón en la baja Edad Media: estudio y propuesta terminológica. In: *La Corónica*, n.32, v.1, outono, 2003; POYATOS, Andrea Pagès. El queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 5:47-56, Marzo/March, 2017; PARSONS, John Carmi (ed.). *Medieval queenship*. New York: St. Martin’s Press, 1998.

apresenta à rainha de Sabá, à rainha Fredegunda, à rainha Branca de França, desconstruindo o discurso de que “as mulheres não tinham entendimento suficiente para aprender as leis”¹¹ e que “não têm nenhuma vocação natural para política e ordem pública.”¹² Nesse contexto, a *Cidade das damas* insere mais uma inovação ao defender o uso da palavra no espaço público e político pelas mulheres. E essa defesa é feita a partir do reconhecimento de que há mulheres que gerem muito bem os seus domínios e que reinam sabiamente.

Começar sua obra com exemplos de mulheres no âmbito do poder político não é aleatório. Em 1328, em meio a uma crise de sucessão dinástica na França com a morte de Carlos IV (1294-1328), a Lei Sálica removeu das mulheres o direito de sucessão ao trono, assim como de transmitir esse direito. Isso foi posto em prática porque Eduardo III (1312-1377) da Inglaterra colocou-se como herdeiro do trono francês, uma vez que era sobrinho de Carlos IV pela linhagem materna. Para impedir a ascensão de um soberano inglês, a Lei Sálica foi aplicada e as mulheres destituídas do poder de ascender ao trono.

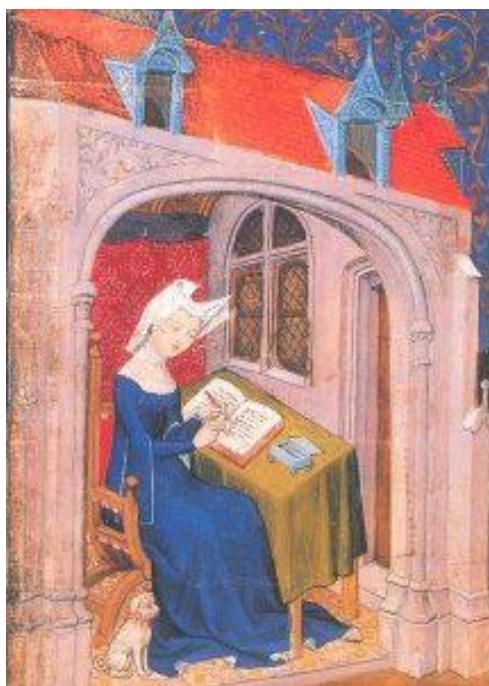
Ao apontar as hábeis rainhas, Christine critica as bases ideológicas e jurídicas que fundamentavam a exclusão da mulher da esfera do poder. Porém, ainda que excluídas na prática, a autora as coloca em sua obra para que da História elas não sejam omitidas. Assim, apesar da realidade social ter removido as mulheres do exercício do poder, uma memória histórica resiste, arma suas vozes e as salvam do esquecimento.

Outras personagens mencionadas por Christine aparecem representadas em obras de autores canônicos como Boccaccio (1313-1375), cujo *De Claris Mulieribus* ela menciona e afirma que a utilizou como fonte de levantamento para as suas mulheres. Boccaccio não é o único autor mencionado. Ela cita Aristóteles, Ovídio, Dante, entre outros. Ao fazer essas referências ela estabelece um duplo movimento: retoma a tradição ao mesmo tempo que faz sua crítica. Ao citar todos esses nomes imponentes, Christine demonstra sua erudição e legitima sua profissão de escritora colocando-se também como um exemplo de mulher que deve morar na cidade das damas e que se mostra competente em um mundo que insiste em dizer que as mulheres não o são. Além disso, ela cita as suas próprias obras, afirmando-se mais uma vez como escritora em um processo de metalinguagem retórico-literária.

¹¹ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 147

¹² Idem.

Ao ressaltar o “eu” em seus escritos, seja de caráter lírico, moralista ou político, as mulheres põem em evidência a importância paralela da sua querela de gênero, como um acréscimo em seu engajamento feminino, enquanto escritora e intelectual. O espaço da escrita desempenha, assim, um duplo papel para as mulheres na construção de sua identidade, o intelectual e o de gênero,¹³ questão também evidenciada nas representações da autora, sempre relacionada ao ofício da escrita, como podemos notar na seguinte imagem:



British Library, Harley 4431, fol. 4r

Levando em consideração que Christine não apenas escrevia, mas também supervisionava todo o processo de organização material dos seus livros, desde a ação dos copistas até a concepção de sua representação, deduz-se que sua apresentação em seu *scriptorium* não é ingênua. Há, portanto uma simbiose entre suas letras, suas cores e suas imagens, confluindo no seu projeto de afirmação de si enquanto mulher escritora. Essa pode ser compreendida como mais uma inovação da autora, uma vez que esse tipo de representação iconográfica em relação às mulheres era rara, pois elas, de fato, não exerciam essa atividade de forma tão vívida como os homens. “Nesse sentido, as ilustrações de Pizan

¹³ CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 66.

estudando entre os livros, escrevendo e discutindo com homens em nítida posição de autoridade são surpreendentes e pouco comuns.”¹⁴ Pode-se perceber, portanto, uma aguçada consciência do seu *mester* e da necessidade de demonstrar e afirmar sua erudição apresentada em um diálogo entre texto e iluminuras. Ela utiliza a si como argumento de crítica à exclusão das mulheres do processo de educação que lhe darão oportunidade de exercer qualquer atividade, corroborando o fato de que a exclusão social das mulheres não é um fato *a priori* baseada em uma suposta inferioridade natural, mas um ato humano que promove sua exclusão de forma consciente.

Outra importante característica da crítica literária de Christine é a mudança narrativa acerca das mulheres. Enquanto em Boccaccio há uma desvalorização das mulheres, em Pizan pode-se verificar uma ressignificação das figuras femininas e a releitura do cânone,¹⁵ empreendida pela autora em toda sua carreira, inserindo-a também no movimento denominado *querelle des femmes*, “debate literário criado como consequência da dialética entre os textos a favor e contra a mulher surgido, principalmente, após a discussão em torno do *Roman de la Rose*.”¹⁶ Christine criticava uma das maiores obras do período e, apontando sua misoginia, dizia que ela não merecia ser lida. Por isso, sua obra foi atacada e foi exigida uma retratação. “Tais opiniões trocadas em epístolas, durante três anos, deu início ao debate literário entre Christine de Pizan e intelectuais influentes do seu século.”¹⁷

Esse evento ocorrido no final da Idade Média, que se estendeu até o século XVIII, foi importante, pois colocava a mulher em debate. Christine ganha destaque nesse movimento por ter sido a primeira mulher a se envolver no debate e por sua obra reivindicar a igualdade intelectual entre homens e mulheres, tratando a diferença dos sexos como uma

¹⁴ SCHMIDT, Ana Rieger. Christine de Pizan. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, V. 6 N. 3, 2020, p. 2. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2020/03/PDF-Christine-de-Pizan.pdf>. Acesso em: 19/09/2021.

¹⁵ DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A reescrita do mito das Amazonas na obra *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan. *Anuário de Literatura*, v. 18, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2013v18nesp1p115/25238/100772>. Acesso em: 20/05/2021.

¹⁶ BROCHADO, Cláudia Costa. *A querelle des femmes. Textos de História*, v. 9, nº 1/2, 2001, p. 31. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/download/27815/23913/58342>. Acesso em: 16/06/2021.

¹⁷ CALADO, Luciana. Saboreando o saber; a aventura intelectual de Christine de Pizan no seu “Caminho de longo estudo”, p. 2. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LUCIANA%20ELEONORA%20DE%20FREITAS%20CALADO.pdf>. Acesso em: 16/06/2021.

questão social,¹⁸ além de ser considerado a primeira discussão pública em defesa das mulheres. A disputa teria se iniciado em 1401 quando Christine escreve uma carta em resposta a Jean de Montreuil denunciando aqueles que elogiavam seus escritos que degradavam as mulheres.

Pizan entende que todo autor deve assumir a responsabilidade moral sobre suas obras e que a literatura deve ter como função a boa orientação moral, para além da qualidade estética. O retrato difamatório do sexo feminino teria um efeito corrosivo sobre seus leitores, levando à desarmonia entre os sexos e a uma compreensão equivocada do amor. Gontier Col solicita uma cópia da carta de Pizan e a critica duramente, pedindo que se retrate. Esta se recusa a fazê-lo e reitera sua posição. Pizan compila a correspondência e a envia a seus protetores, dentre os quais a rainha Isabeau de Bavière – garantindo com isso a exposição do debate. Nas cartas, Pizan fala explicitamente em nome do seu sexo e usa sua condição de mulher como posição privilegiada para argumentar.¹⁹

A mulher, portanto, era um assunto a ser discutido, mas não mais só por homens. Elas saíram das páginas para debater com os autores. Christine foi a principal figura feminina a atuar nesse debate e sua *Cidade das damas* pode ser compreendida como uma forma de se posicionar criticamente contra a visão misógina contida na literatura da época. Nessa perspectiva, sua obra pode ser entendida tanto a partir da leitura literária, na qual a autora desenvolve a história utópica da construção de um reino do Feminino no qual as mulheres nunca temerão ou ficarão em dúvidas se os novos ocupantes irão expulsá-las de seus pertences²⁰, quanto da compreensão de que o seu posicionamento e a sua tomada de consciência também se estabelecem como o início da construção de um espaço para que as mulheres empunhassem a pena. Não à toa, portanto, que a cidade das damas é construída no Campo das Letras, uma terra rica e fértil²¹, na qual a autora afirma a identidade feminina silenciada ao longo da história. Nesse contexto, a feminização da linguagem na obra de Pizan significa um

¹⁸ SOUZA, Daniele Shorne de. *A Cidade das Damas e seu Tesouro: O ideal de feminilidade por Cristina de Pizán na França no início do século XV*. 2013. Dissertação (Mestrado) – História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013, p. 33.

¹⁹ SCHMIDT, Ana Rieger. Christine de Pizan. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, V. 6 N. 3, 2020, p. 5. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2020/03/PDF-Christine-de-Pizan.pdf>. Acesso em: 19/09/2021.

²⁰ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 226

²¹ *Ibidem*, p. 131

processo consciente pela busca da afirmação da escrita de autoria feminina e “adornada de reivindicações no âmbito de gênero”²².

Ou seja, de acordo com Nelly Richard, a marcação do gênero textual é um modo de questionar as hegemonias discursivas²³, não existindo uma linguagem neutra e a presunção de que há isenção é uma forma de reforçar o poder estabelecido da masculinidade hegemônica que se vale na neutralidade, do impessoal para falar em nome do universal.

Richard defende que a marcação textual é implícita ao gênero, perspectiva atrelada ao conceito de escrita feminina, defendida por autoras como Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, e pensa o discurso permeado pela subjetividade e, sobretudo, pela sexualidade, a partir da qual há uma estreita relação entre escrita e o corpo feminino que, marcado por contextos sociais e culturais de dominação, são inseridos simbolicamente no discurso literário para assumir a narrativa até então dominada pelos homens. O termo suscita importantes questionamentos sobre a relação das mulheres com o mundo literário, mas também gera questionamentos sobre si mesmo, uma vez que ele não leva em consideração “o modo pelo qual *identidade e representação* se juntam e se separam, no transcurso do texto, sob a pressão do dispositivo de remodelagem linguístico-simbólica da escrita.”²⁴

Isso significa dizer que a marcação do gênero no texto pode ser fluida e revelar certa intenção da autoria, como podemos verificar na *Cidade das damas*, em que a afirmação da identidade feminina é uma escolha consciente e, mais, um imperativo, visto fazer parte do “projeto literário” de Pizan em torno do reconhecimento das mulheres como seres tão ativos e capazes como os homens. Dessa forma, é importante salientar que escrita feminina, além de não ser sinônimo de autoria feminina, é, na obra de Pizan, um recurso retórico que legitima seu projeto de afirmação da prática literária das mulheres.

Diante desse recurso, a escritora medieval questiona as hegemonias discursivas ao afirmar-se como escritora e ao criticar a imagem feminina construída pela literatura escrita por homens. Assim, na obra de Pizan, a marcação textual do gênero “é indicador de uma forma de resistência de emudecer ao qual as mulheres foram condenadas”²⁵ e “o ato de escrever, além do caráter simbólico

²² CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 67.

²³ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 127.

²⁴ RICHARD, Nelly. “A escrita tem sexo?” In: Richard, Nelly. *Invenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 130

²⁵ CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 65.

que lhe é intrínseco, também instituiu um espaço de poder: o poder de dizer e de se dizer.”²⁶ Além disso, Christine se apresenta como personagem e como autora, citando suas próprias obras como referência. Esse recurso age como uma forma de resistência social, pois “legitimar uma escritora seria o mesmo que comprovar que a mulher está, de fato, equiparada ao homem em mais uma questão social”.²⁷ Christine, ao dar voz às mulheres e, sobretudo a si mesma, transforma o ato de narrar em uma forma de ressignificar uma realidade que ainda não cedia muito espaço às mulheres. Por isso falar de Pizan e de sua obra é tão importante, pois possibilita inserir outra perspectiva sobre o período medieval que, extremamente complexo e multifacetado, permite vislumbrar diferentes facetas de mulheres. Importante salientar que ela teve reconhecimento ainda em vida, “a ponto de seu amigo João Gerson tê-la qualificado de ‘*Insignius femina, virilis femina*’ (mulher insigne, mulher viril)”.²⁸

Evidentemente que a qualidade *viril* dada a Pizan é problemática, uma vez que a ela está atrelada uma característica masculina. Ainda que Gerson apoiasse a atividade de Christine, ela não era legitimada como pertencente ao universo feminino. Isso demonstra como a linguagem é relevante e permite compreender a importância do trabalho da autora no que diz respeito à afirmação da autoria feminina. Por meio da sua escolha retórica e linguística, Pizan faz o questionamento de um modelo social e cultural que define as diferenças entre os gêneros, marcando a prática feminina. Assim sendo, as diferenças que podemos encontrar em uma *escrita feminina* e uma *escrita masculina* não são marcadas pelos gêneros em si, mas pela construção cultural de modelos de comportamento, legitimada pelas normas de enunciação que definem as identidades feminina e masculina e, consequentemente, o seu papel na sociedade. Segundo Roger Chartier, um dos objetivos da História das mulheres é justamente analisar esses discursos e como eles podem ser compreendidos como uma forma de violência simbólica²⁹ que culmina na atribuição de inferioridade feminina e de suas ações.

Definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação, que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença de natureza, radical, irreduzível, universal. O essencial não é então, opor termo a termo, uma definição histórica e uma definição biológica da oposição masculino/feminino, mas sobretudo identificar, para cada configuração histórica, os mecanismos que

²⁶ SOUZA, Daniele Shorne de. *A Cidade das Damas e seu Tesouro: O ideal de feminilidade por Cristina de Pizán na França no início do século XV*. 2013. Dissertação (Mestrado) – História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013, p. 45.

²⁷ ESSER, Débora Cristina. Literatura de autoria feminina – mulheres em cena, na história e na memória. *Revista Línguas & Letras*, v. 15, n. 30, 2014, s/p. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/693>. Acesso em: 03/08/2021.

²⁸ MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade média*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 93-94.

²⁹ Conceito apresentado por Pierre Bordieu que o define como uma forma de coerção exercida graças à inconsciência daqueles que a sofrem. In: BORDIEU, Pierre. *Sur l'État*. Cours au Collège de France (1989-1992). Paris: Raisons d'Agir/Seuil.

enunciam e representam como “natural”, portanto biológica, a divisão social, e portanto histórica, dos papéis e das funções.³⁰

No entanto, segundo o autor, não basta apenas fazer tal análise, sendo preciso também construir um recurso que permita deslocar ou subverter a relação de dominação, que podemos verificar na obra de Pizan quando ela toma a palavra e a insere no universo feminino. Christine tem consciência de que o poder de dizer e se dizer não era algo comum e que ela, portanto, desenvolvia uma tarefa importante e que não havia sido feita antes, como lhe diz a Dama Retidão ao afirmar que “a construção dessa obra era destinada a ti, e não a elas.”³¹ Ela tem consciência de que as mulheres sempre foram deixadas à sombra e, por isso, reconhece a importância da própria obra para modificar os rumos da História.

Esse diálogo também pode ser compreendido como uma forma de inserir o livro na História das Mulheres, pois faz uma compilação de fôlego sobre figuras femininas do panteão mitológico, histórico e cristão. Há, portanto, uma grande diversidade de mulheres representadas na obra, característica considerada inovadora, pois Pizan inclui em seu livro representantes de todas as camadas sociais que agem e pensam por conta própria, o que serve para corroborar sua tese de que qualquer pessoa tem a capacidade de pensar por si, pois essa é uma característica humana e não exclusividade dos homens.

Nesse sentido, a História das mulheres de Pizan revela um objetivo pragmático, uma vez que aborda questões que evidencia no cotidiano, além de mesclar exemplos de mulheres do passado e suas contemporâneas, a fim de demonstrar que a sua capacidade de pensar e agir não estava somente em eras passadas e que, naquele momento, também era possível identificar os seus grandes feitos. Da mesma forma, são diversas as áreas de atuação feminina apresentadas pela escritora: há aquelas que se destacam na vida prática, como Maria e Minerva; há as hábeis políticas, como Gaia, a rainha Branca e as que dominam o conhecimento científico, como Safo e própria Christine. “Essa escolha da autora é o ponto alto de suas ideias, ou seja, de mulheres preparadas, por meio da educação, para exercer seus papéis na sociedade ao lado do homem.”³² Da diversidade de exemplos expostos, também pode-se deduzir que Christine demonstrava a possibilidade de a mulher exercer diferentes funções na sociedade e não permanecer exclusivamente no âmbito doméstico.

Christine não põe em xeque todas as estruturas existentes no período, mas introduziu na sociedade medieval um diferente ponto de vista sobre o papel das mulheres. E essa é justamente a tarefa da História das mulheres, segundo Christiane Kaplisch-Zuber: a de inserir outros pontos de vista e mudar perspectivas a partir de fontes que ultrapassam o escopo tradicional.³³ Ou, ainda, oferecer uma nova perspectiva sobre as mesmas fontes, no caso as mulheres que comumente negativas sob o olhar masculino, tornam-se protagonistas com Pizan. A História das mulheres, como aponta Joan Scott, “questiona a

³⁰ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, n. 4, 1995, p. 42.

³¹ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 289.

³² LEITE, Lucimara. *Christine de Pizan: uma resistência*. Lisboa: Chiado Editora, 2015, p. 103.

³³ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. “Introdução”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente. A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 9.

prioridade relativa dada à ‘história do homem’, em oposição à ‘história da mulher’, expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos.”³⁴

Ao fazer a sua História das mulheres, a escritora medieval denuncia essa hierarquia e reivindica a importância das mulheres na história resignificando sua própria escrita e salientando que “nós encontraríamos muitas mulheres geniais pelo mundo se nos déssemos ao trabalho de pesquisá-las.”³⁵

Nesse aspecto, portanto, insere-se a pesquisa sobre a obra de Christine de Pizan que, apesar de extremamente rica para diferentes áreas, não é canônica e nem de amplo conhecimento sequer do público acadêmico, quanto mais dos demais universos. Desse modo, a análise de sua obra tem como objetivo contribuir para a sua inserção nas discussões sobre as mulheres no período medieval, assim como no questionamento acerca do cânone literário, cuja própria definição é problemática. Harold Bloom³⁶ define-o a partir de uma perspectiva estética subjetiva e excludente: o seu cânone é majoritariamente masculino europeu. No livro de Bloom, que pretende dar uma pincelada no cânone literário ocidental, como o título aponta, não há autores africanos, não há autores brasileiros e há apenas quatro mulheres: Emily Dickinson (1830-1886), Jane Austen (1775-1817), George Eliot (1819-1880) e Virginia Woolf, dentre outras ausências. A partir do critério estético proposto por Bloom podemos pensar, então, que nenhuma outra obra escrita por uma mulher é boa o suficiente para adentrar no rol dos grandes nomes da Literatura? Percebe-se por esse questionamento que a obra do crítico literário pode ser inserida no conceito de violência simbólica anteriormente mencionado, uma vez que seu conceito de cânone perpetua valores de uma cultura elitista que é naturalizada.

Claro que não seria possível abarcar o nome de todos os autores do ocidente, mas um trabalho em conjunto com pesquisadores de diferentes países que pudessem indicar a diversidade se constituiria em um progresso no caminho da desconstrução dessa ideia engessada de cânone. E criticar o cânone é uma das searas da História das Mulheres que, ao questionar os silenciamentos impostos às mulheres, mostra que, mesmo às sombras, a voz feminina se faz presente, assim como o demonstrou Christine de Pizan ao elencar mulheres de diferentes facetas para compor sua cidade.

A importância de Christine não se dá somente por ela se apropriar do cânone e transformá-lo, mas também porque sua vida e trabalho teriam servido de protótipo para mulheres no humanismo, como Margarida de Navarra (1492-1549), cujo *Heptaméron* é modelado de acordo *Decameron*, contando inclusive com um elogio a Boccaccio no prólogo, porém propõe uma narrativa mais ativa, uma vez que os personagens reagem aos contos.³⁷

³⁴ SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 78.

³⁵ PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006, p. 197.

³⁶ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e debates – Círculo de leitores, 2013.

³⁷ KRUEGER, Roberta L. “Female voices in convents, courts and households: the French Middle Ages”. In: STEPHENS, Sonya (ed.). *A history of women’s writing in France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 35.

Embora os textos de Christine tenham tido grande circulação na primeira metade do século XVI, seu trabalho eventualmente caiu no esquecimento, sendo revisto durante o século XIX.³⁸ Isso ilustra o processo de fragmentação histórica pelo qual passam as ações das mulheres, demonstrado por Christine que tenta redefinir o lugar delas na História por meio de “uma construção textual auxiliada por processos metalinguísticos e epistemológicos”³⁹, permitindo identifica-la não só como sujeito, como artífice de uma História das Mulheres que, por meio da análise das obras literárias e seus discursos, possibilita identificar a representação da realidade disseminada, promovendo sua ressignificação a partir da qual as mulheres são vistas como porta-vozes de si mesmas.

Referências

BENTES, Roberta; MENDES, Ana Luiza. “Cultura e poder na *reginalidad* de Leonor Plantageneta.” In: MARTINS, Rosiane Graça Rigas; SILVEIRA, Marta de Carvalho. *Conexões medievais*. Rio de Janeiro: Chale editorial, 2021.

BRITISH LIBRARY. Disponível em: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4431. Acesso em: 19/09/2021.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e debates – Círculo de leitores, 2013.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista. Conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BROCHADO, Cláudia Costa. *A querelle des femmes. Textos de História*, v. 9, n. 1/2, 2001, p. 31. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/download/27815/23913/58342>. Acesso em 16/06/2021.

BORDIEU, Pierre. *Sur l'État*. Cours au Collège de France (1989-1992). Paris: Raisons d'Agir/Seuil.

³⁸ Ibidem, p. 38.

³⁹ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *La cité des dames* e o triunfo das mulheres de Christine de Pizan: aspectos de uma cidade feminina fundada na demolição do legado da misoginia medieval. *Revista Ártemis*, vol. XXX nº 1; jul-dez, 2020, p. 14. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/54633/32351>. Acesso em: 19/09/2021.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

_____. Saboreando o saber; a aventura intelectual de Christine de Pizan no seu “Caminho de longo estudo”, p. 2. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/LUCIANA%20ELEONORA%20DE%20FREITAS%20CALADO.pdf>. Acesso em: 16/06/2021.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, n. 4, 1995.

CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. *Signs*, vol. 1, n. 4, 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Acesso em: 25/07/2021.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A reescrita do mito das Amazonas na obra *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan. *Anuário de Literatura*, v. 18, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.2013v18nesp1p115/25238/100772>. Acesso em: 20/05/2021.

ESSER, Débora Cristina. Literatura de autoria feminina – mulheres em cena, na história e na memória. *Revista Línguas & Letras*, v. 15, n. 30, 2014. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/issue/view/693>. Acesso em: 03/08/2021.

FERNÁNDEZ, Nuria Silleras. *Queenship* em la corona de Aragón en la baja Edad Media: estudio y propuesta terminológica. In: *La Corónica*, n.32, v.1, outono, 2003.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *La cité des dames* e o triunfo das mulheres de Christine de Pizan: aspectos de uma cidade feminina fundada na demolição do legado da misoginia medieval. *Revista Ártemis*, vol. XXX nº 1; jul-dez, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/54633/32351>. Acesso em: 19/09/2021.

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. *Labrys*, n.1-2, jul/dez., 2002. Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/irigaray1.pdf>. Acesso em: 16/07/2021.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. “Introdução”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente. A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

KRUEGER, Roberta L. “Female voices in convents, courts and households: the French Middle Ages”. In: STEPHENS, Sonya (ed.). *A history of women’s writing in France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LEITE, Lucimara. *Christine de Pizan: uma resistência*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. “Vozes literárias, vozes místicas”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.). *História das mulheres no ocidente. A Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

RICHARD, Nelly. “A escrita tem sexo?” In: Richard, Nelly. *Invenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade média*. São Paulo: Contexto, 2013.

PARSONS, John Carmi (ed.). *Medieval queenship*. New York: St. Martin’s Press, 1998.

PIZAN, Christine. *A cidade das damas*. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. Tese (Doutorado) – Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

POYATOS, Andrea Pagès. El queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 5:47-56, Marzo/March, 2017.

SANT’ANNA, Mônica. A escrita feminina e as suas aplicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade. *Revista eletrônica de estudos literários*, n.2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3437>. Acesso em: 25/07/2021.

SCOTT, Joan. “História das mulheres”. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

SCHMIDT, Ana Rieger. Christine de Pizan. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia*, V. 6 N. 3, 2020. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/wp-content/uploads/sites/178/2020/03/PDF-Christine-de-Pizan.pdf>. Acesso em: 19/09/2021.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Ainda sobre a escrita feminina: em que consiste a diferença? *Interdisciplinar*, v. 11, jan./jul., 2010. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1252>. Acesso em: 10/07/2021.

SOUZA, Daniele Shorne de. *A Cidade das Damas e seu Tesouro: O ideal de feminilidade por Cristina de Pizán na França no início do século XV*. 2013. Dissertação (Mestrado) – História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na História das mulheres. *Raído*, v. 10, n. 21, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/5217/2737>. Acesso em: 12/08/2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

A construção da identidade feminina na obra *A Cidade das Damas* (1405) de Christine de Pizan (1364-1430)

Maristela Rodrigues Lima
(CNPq/UPE)

Introdução

A Idade Média foi um período dominado, escrito e propagado pelas ideias e pelo imaginário masculino. Os homens trataram de disseminar e propagar calúnias e difamações resultando na cultura misógina. O presente artigo busca compreender como uma escritora do baixo medievo chamada Christine de Pizan (1364-1430), tratou na sua escrita em desarticular os discursos misóginos, e construir uma identidade feminina medieval. Assim, trata de escrever sobre, de e para as mulheres em um contexto que o saber era quase que exclusivo dos homens.

Portanto, se ao longo dos séculos escutamos e lemos eles falarem e escreverem sobre as mulheres com tamanha autoridade que impulsionou a sociedade a repulsar o feminino, a partir do século XX, com o surgimento do campo da História das Mulheres como espaço analítico, no qual elas são consideradas como agentes históricos, sujeitos e objetos nesse processo, tratamos de construir a história das mulheres, sendo esse lugar de fala ocupado por elas. Ademais, já teremos traços reivindicativos acerca das mulheres nesse campo desde o medievo, especificamente na obra *A Cidade das Damas* (1405), da autora Christine de Pizan.

Esse novo campo História das Mulheres não rejeita a História dos Homens, mas sim, constrói a partir dela a sua história, apropriando-se das mesmas fontes utilizadas, como também dos escritos deles, a partir disso, problematiza e constrói a história das silenciadas, apagadas e arquivadas: as mulheres.

Como exemplo, citamos o conselho da Dama Razão a Christine, presente na obra *A Cidade das Damas*: “recomendo-te, então, que tires proveito de tais escritos que recriminam as mulheres, voltando-os ao teu favor, quaisquer que fossem a intenção deles”⁴⁰. Ou seja, Christine como conhecedora de diversas obras de cunho masculino que disseminavam a cultura misógina, trata de embater essas obras, utilizando algumas para questionar o motivo de escrever tamanha calúnia contra a mulher, como foi o caso dos escritos de Ovídio e Cecco

⁴⁰PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Trad. Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 62-63.

d'Ascoli⁴¹, e outras para se apropriar e adaptar a escrita, para assim construir a defesa do feminino, como por exemplo, os escritos de Boccaccio⁴².

As mulheres sempre estiveram em interação com a sociedade, mesmo que de forma reprimida, submissa e enclausurada, embora sua fala, seu entendimento e sua visão de mundo não importassem para quem comandava a escrita: o homem. Bastava que a mulher fosse comportada e honesta, atendesse fielmente ao seu pai, logo após seu marido, que nenhum mal poderia lhe acontecer. Assim, sua história não teria valor e/ou importância, então não haveria relevância em escrever essa história.

Desse modo, no decorrer de vários séculos, as mulheres foram determinadas e julgadas por outros que ao menos conheciam seus desejos, medos e ambições. Foram orientadas e enclausuradas em espaços privados, sendo o seu dever ser uma boa filha, esposa e mãe. No entanto, Klapisch-Zuber afirma que “do século XIII ao século XV mulheres de todos os meios ousam fazer-se ouvir: ainda que seja preciso apurar o ouvido para a escutar, abafada no barulho imenso do coro dos homens”⁴³.

Empenhamos neste texto a evidenciar no Baixo Medievo a mulher que transcendeu o seu tempo e as imposições sociais: Christine de Pizan. Tendo em vista que buscamos analisar como essa autora tratou de construir uma identidade feminina, desvinculada ao discurso de inferioridade disseminado pelos homens ditos eruditos em seu contexto histórico e, principalmente os pertencentes à igreja. Portanto, neste breve artigo nos guiaremos pela seguinte pergunta: como Christine de Pizan formula a identidade feminina em sua obra *A Cidade das Damas*?

Breve explicação sobre a escrita da história das mulheres no século xx

Escrever sobre, de, e para as mulheres se tornou um campo reconhecido historicamente. Quando falamos sobre as mulheres, como também de mulheres, tratamos de ouvi-las e entendê-las sendo sujeitos sócio-históricos. Antes, quando as mulheres nem sequer tinham uma história, no sentido de escrita, uma vez que eram vistas como inferiores

⁴¹ PIZAN, 2012, p. 78-79.

⁴² É interessante as citações de Christine sobre os escritos de Boccaccio, uma vez que ela adapta o seu discurso a favor da mulher, dando legitimidade a sua defesa. Não demarcamos a página específica sobre a citação de Christine dos textos de Boccaccio, tendo em vista que ela utilizada ao longo da sua obra, e em diferentes recortes.

⁴³ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). História das Mulheres no Ocidente. Vol. 02: A Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1992, p. 20.

socialmente, assim falar sobre e de mulheres era um papel masculino. A fala androcêntrica resultou em uma cultura misógina, um espaço no qual as mulheres eram colocadas como más e inclinadas ao vício⁴⁴, logo:

muito antes de sermos capazes de nos apercebemos do que as mulheres pensam de si próprias, e das suas relações com os homens, devemos passar por esse filtro masculino. Um filtro pesado, visto que transmite às mulheres modelos ideais e regras de comportamento que elas não estão em condição de contestar.⁴⁵

Diante das imposições sob o feminino, destaca-se no Baixo Medievo Christine de Pizan, primeira autora considerada “profissional” do medievo, ou seja, uma mulher que se dedicava à escrita para se sustentar. A escrita christiniana trata de defender o sexo feminino, e mais que isso, escreve não apenas sobre e de mulheres, como também para mulheres. Na obra *A Cidade das Damas*, ela escreve sobre o refúgio feminino, onde esclarece e desconstrói as calúnias e difamações acerca da mulher, e trata de pôr em evidência diversas mulheres sábias e virtuosas, resgatando-as do passado e do presente. Para tanto, busca construir uma representatividade e identidade feminina, sendo a virtude o seu bem mais precioso. E assim escreve uma obra para as mulheres, sendo elas as principais protagonistas, sendo valoradas e reconhecidas enquanto mulheres virtuosas.

Ao longo do século XX, a história foi marcada pelo surgimento de novos campos e perspectivas de estudos, dentre eles a História das Mulheres. Portanto, as mulheres criticaram a escrita histórica a partir das esferas privada e pública, uma vez que as mulheres eram destinadas ao espaço privado, reduzindo-as ao contexto paternal, marital e maternal. Assim, as ações realizadas nesses espaços seriam irrelevantes para a história. Diferentemente do homem que se encontrava na esfera pública, e como tal protagonizava as ações e feitos que deveriam marcar a escrita histórica e a posteridade.⁴⁶

Considerando este embate acerca de adicionar as mulheres na história, Scott defende que “as mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita; elas proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis”⁴⁷. Isto é, colocar a mulher no percurso histórico é um trabalho altamente

⁴⁴PIZAN, 2012, p. 59.

⁴⁵KLAPISCH-ZUBER, 1992, p. 16.

⁴⁶BREISACH, Ernst. Sobre el futuro de la Historia: El desafío posmodernista y sus consecuencias. València: Publicacions Universitat de València, 2009, p. 238.

⁴⁷SCOTT, Joan. História das mulheres. In: A escrita da História. Novas perspectivas. BUKER, P. (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 76.

relevante e necessário. Sabemos que a mulher sempre esteve em interação com a sociedade, contudo foi isenta na escrita histórica. Com isso, ao adicionar esses sujeitos na escrita histórica, ocorre uma reescrita, uma vez que vai analisar a presença e influência feminina em termos históricos desde a Antiguidade até a contemporaneidade.

Ora, “(...) reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado”⁴⁸. Vimos que adicionar a mulher como sujeito ativo na história é necessariamente reescrevê-la, assim como também discutir as verdades imputadas pelos homens detentores da escrita da história por tanto tempo.

Scott ainda esclarece: “a solicitação supostamente modesta de que a história seja suplementada com informação sobre as mulheres sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial”⁴⁹. Então, de acordo com Nascimento, “cremos firmemente que a mulher é um ser social, e como tal deve ser estudada; a mulher vivendo em sociedade, em interação com o homem”⁵⁰.

Diante disso, o campo da História das Mulheres impulsionou a reescrita da história, tendo em vista que embateu com a escrita oficial dos grandes feitos e heróis. Portanto, ao reconhecer as mulheres como agentes históricos, os discursos patriarcais e o androcentrismo precisam ser revistos, uma vez que agora as ações e a presença feminina na história serão valoradas e requeridas.

Quando nos empenhamos em construir a História das Mulheres, o conceito de gênero é indispensável para compreendermos acerca desse campo, uma vez que relação de gênero não é algo neutro, pelo contrário, a sociedade modifica a sua maneira essa questão. Sobre isso, Klapisch-Zuber comenta: “aquilo que se convencionou chamar gênero é o produto da reelaboração cultural que a sociedade opera sobre essa pretensa natureza: ela define,

⁴⁸ Ibid., p. 77.

⁴⁹ Ibid., p. 79.

⁵⁰ NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na Idade Média. Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação da UNB. v. 5., n. 1., p. 84., 1997.

considera – ou desconsidera –, representa-se, controla os sexos biologicamente qualificados e atribui-lhes papéis determinados”⁵¹.

Nesse sentido, os homens que detinham maior autoridade trataram de subjugar o segundo sexo, não partindo das suas predisposições biológicas, mas sim, a partir da ideologia de superioridade de gênero. Dessa forma, destaca-se no final do medievo a influência dos escritos de Aristóteles no pensamento político e social, o que resultou na dicotomia do feminino e masculino baseado nos espaços público e privado, visto que a mulher se encontrava no espaço doméstico, enquanto que o homem se encontrava com a autoridade e autonomia política⁵².

Para compreendermos como era vista, interpretada e imaginada a mulher medieval, é relevante analisarmos o feminino dentro do contexto medieval, como também na escrita cristiniana, que é nossa fonte principal, a qual analisamos a seguir.

A mulher medieval e a sua história: *Christine de Pizan* (1364-1430)

O período Medieval foi marcado por diversos homens letrados que trataram de escrever sobre e de mulheres, no entanto, sem consultá-las ou compreendê-las. Nesse contexto, nos deparamos com Isidoro de Sevilha, responsável por disseminar a negatividade da menstruação, pondo como aspecto destrutivo e maléfico, além de aconselhar os homens a evitarem suas mulheres durante esse período, pois eles correriam o risco de serem contaminados. Enquanto que o campo científico da época considerava a menstruação como uma não-evolução, ou seja, segundo eles o homem era uma evolução completa⁵³.

Ao voltarmos para o contexto clerical, a principal justificativa da inferioridade do corpo feminino se encontra na passagem bíblica da criação de Eva e Adão, pois os padres da época se fundamentavam nesse evento para legitimar o seu discurso. Dentre eles destacam-se Santo Agostinho e Santo Ambrósio, que consideravam a mulher como um ser perturbador, corruptível e inclinada ao vício, enquanto o homem era a mente, a alma serena, inclinada à moral e à espiritualidade⁵⁴.

⁵¹ KLAPISCH-ZUBER, 1992, p. 11.

⁵² KLAPISCH-ZUBER, 1992, p. 12.

⁵³ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. Série Estudos Medievais 2: Fontes. Goiás, p. 170-171., fev., 2012.

⁵⁴ FONSECA, 2012, p. 172.

Com isso, havia um esforço de afastar a mulher do homem, tendo em vista que ela era cheia de vícios, a qual deveria ser evitada, além de conduzir o homem ao pecado, sendo aconselhado a vida celibatária. De acordo com Fonseca, “a visão da embusteira disposição da mulher, não raras vezes agenciada pelo diabo, reforçou a ideia do monopólio do homem na pregação e na prática de atividades religiosas sagradas”⁵⁵. Isto é, associava a mulher ao diabo para que os homens a temessem e, com isso, optassem pelo voto de castidade, desviando-se do caminho pecaminoso.

Mediante isso, a mulher estava inserida em uma sociedade que menosprezava e excluía o feminino, e os homens não precisavam de fundamentos para que pudessem levantar uma calúnia contra elas, o único motivo estava na diferença sexual e a sua culpa pela perda do paraíso.

Assim, Christine de Pizan põe-se a lamentar diante das damas Razão, Retidão e Justiça acerca das diversas obras que leu, e questiona: “e, se é verdade, meu Deus, que tantas abominações abundam entre as mulheres, como muitos afirmam – e, como tu mesmo dizes que o testemunho de vários garante a credibilidade –, por que não deveria pensar que tudo isso seja verdade?”⁵⁶

É interessante notar como por um momento a própria Christine de Pizan se questiona sobre o que ela sabia enquanto mulher, e se deveria tomar os escritos misóginos como verdadeiros. No entanto, as damas reverterem os seus pensamentos negativos sobre a mulher, muito embora os pensamentos que circulavam na sociedade medieval colocassem a mulher naturalmente como inferior, mantendo-a, na maioria das vezes, em silêncio e submissa em torno dos julgamentos masculinos⁵⁷.

Desse modo, no Baixo Medievo, em meio à cultura misógina sobressai a filha, esposa, mãe e escritora, Christine de Pizan. Ela viveu entre os anos de 1364 e 1430. Era natural de Veneza, na Itália, e por volta dos cinco anos de idade mudou-se para Paris, Reino da França, uma vez que seu pai, Thomas de Pizan, foi contratado para ser médico e astrólogo da corte de Carlos V (1364-1380). Assim, o contexto cortês em que Pizan se encontrava a possibilitou o acesso ao campo das Letras, tendo em vista que ela recebeu a mesma educação das princesas, fundamentada nas humanidades.

⁵⁵ Ibid., p. 174.

⁵⁶ PIZAN, 2012, p. 60.

⁵⁷ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino e feminino. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Org.). Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Bauru, SP, EDUSC, 2002. p. 137-138.

Pizan casou-se aos quinze anos com Etienne Castel, secretário da corte real. Seu pai faleceu em 1386, e logo em seguida seu esposo, deixando-a aos vinte e cinco anos de idade viúva e com três filhos para criar. Após perder seus bens para credores da época – ação comum, uma vez que as esposas não sabiam dos negócios dos seus maridos –, ela trata de escrever sob encomenda para as damas da corte. Logo, Christine de Pizan faz da sua escrita o seu ganha-pão, tornando-a sua profissão⁵⁸.

Sobre as obras que se dedicou a escrever, algumas foram encomendadas por mulheres nobres, como já citado anteriormente, e outras produções literárias independentes, pelas quais recebeu remunerações. Foram onze títulos em prosa e dez títulos em versos. Vimos que sua profissão enquanto escritora surgiu da necessidade ao ficar viúva e com três para criar, assim:

tornar-se escritora já é um índice de sua transcendência, na medida em que afirma sua liberdade em uma determinada situação, constrangida pela necessidade, o que decidiu fazer como escritora, quando bem poderia casar-se outra vez. Outras mulheres também escreviam, neste período, mas ela foi capaz de obter, pelas letras, o seu sustento⁵⁹.

Dessa forma, Christine de Pizan enquanto escritora tinha por objetivo imediato ao escrever *A cidade das Damas*:

[...] (re)construir a autoestima feminina pelo autorreconhecimento como seres humanos dignos e intelectualmente capazes, e a reversão do conceito deturpado e preconceituoso que os homens faziam das mulheres, inclusive das suas próprias mulheres, mães, esposas e filhas, alijando-as da vida livre⁶⁰.

Isto é, Pizan se encarrega de desconstruir a cultura misógina e reconstruí-la à imagem da mulher, sendo a própria encarregada de falar sobre elas, indo em busca da liberdade da mulher perante o homem e contrapondo o discurso androcêntrico em que a mulher é inferior a ele, ao evidenciar que esse dado se trata de uma cultura construída, e não um dado biológico, conferindo as mesmas capacidades intelectuais para os homens e mulheres.

⁵⁸ SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan. Anais do XVII Encontro de História da Anpuh do Rio. Entre o local e o global, 2016, p. 4-5.

⁵⁹ WUENSCH, Ana Míriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. In: As intelectuais na Idade Média. Pensadoras, místicas, cientistas e literatas. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. (Org.). João Pessoa: Editora da UFPB, 2015, p. 10.

⁶⁰ NERI, Christiane. Feminismo na Idade Média: conhecendo a cidade das damas. Gênero & Direito, v. 2, n. 1, p. 82, 2013.

Com *A Cidade das Damas*, a partir da visão de Calado, “percebia também como sua vida estava presente na sua obra. Não é de se estranhar que a principal fonte documental para a elaboração de suas bibliografias tenha sido seus próprios escritos”⁶¹. Isso evidencia como Pizan tratou de construir sua narrativa, ou seja, não se dedicou apenas a falar sobre outras mulheres, mas também dela, pois estava inserida na sociedade e tinha um papel dentro dela, e isso recorda o que Assman defende: “a escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor”⁶². Em outras palavras, ela se dedicou não apenas a eternizar as grandes mulheres com que conviveu e leu, mas também se empenhou em deixar registrada a sua própria história, enquanto mulher, mãe, esposa e filha.

Complementando acerca de Christine de Pizan enquanto escritora:

audácia, coragem, feminismo – são os traços de uma escrita movida pela emoção, na qual Christine de Pizan busca seus sonhos, resgatando sua vida como forma de motivação à sua trajetória de força e conquista. Mais do que a representação de sua vida, o “eu” da escrita representa o desejo de escrever, que se desloca do seu próprio “eu”, para em sonhos, alegorias, e na multiplicidade das suas máscaras, construir e perpetuar a existência de uma outra Christine: a Christine escritora, nascida da morte do seu Étienne⁶³.

Ora, escrever a história das mulheres é acima de tudo reivindicar o lugar de fala, e essa luta foi árdua e cansativa, conseguindo seu espaço apenas no século XX. Ao imaginar que os primeiros passos foram dados ainda no século XIV, marcados pelos escritos de Christine Pizan e seu pioneirismo na *Querelle des Femmes*, que perduraram do século XV até o século XX, marcado pelos debates políticos e intelectuais da época. A *Querelle des Femmes* buscava caminhos de representatividade feminina, adentrando ao cenário social, resultando no alcance das universidades, aristocracia e corte real, introduzindo a “língua jurídica no vocabulário da política feminina”⁶⁴.

⁶¹ CALADO, Luciana E. de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. [Tese de doutorado] Recife, 2006. p. 15.

⁶² ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 51.

⁶³ CALADO, op. cit., p. 33.

⁶⁴ SANTOS, 2016, p. 7.

A Cidade Das Damas (1405): Construção identitária do feminino no medievo

A Cidade das Damas foi o refúgio feminino, espaço de libertação e segurança construído por Christine de Pizan. Assim, essa obra esclarece quem são suas moradoras, tendo em vista que só adentram ali mulheres renomadas, louváveis e cheias de virtude⁶⁵. Essas moradoras são do passado, do presente e da contemporaneidade de Pizan, onde viveram sabiamente, preservando os bons costumes, livres dos discursos caluniosos e difamatórios. E quem seleciona e resgata essas mulheres são as damas alegóricas: Razão, Retidão e Justiça.

Essas damas escutam o lamento de Pizan em seu escritório acerca da criação divina e a mulher, quando, ao ler os escritos de Mateolo, questiona se Deus poderia criar um ser tão desprezível, uma vez que os homens julgavam a mulher como inclinada ao vício e má. Contudo, essas acusações não passavam de calúnia para Pizan. Portanto, ela questiona o motivo desses homens dedicarem seu tempo a difamar as mulheres, e é exatamente a partir dessa inquietude que essas damas descem do céu, e mediante as questões dela, tratam de desconstruir a misoginia e construir a cidade das damas.

Essa obra é dividida em três livros, sendo o primeiro livro marcado pelo diálogo de Pizan com a dama Razão, dado que essa dama tem como missão fazer a fundação dessa cidade, e ordena que ela pegue sua enxada da inteligência e inicie a construção, tendo em vista que essa cidade é construída sobre o Campo das Letras. Assim, ela se põe a questionar sobre o motivo que levou os homens a condenarem as mulheres, e imediatamente Razão responde às suas indagações, desconstruindo a misoginia e dando início à construção da cidade. Dessa maneira, também se desenvolve o segundo livro, que é marcado pelo diálogo de Christine de Pizan com dama Retidão, tendo como missão erguer as moradias, edificar a cidade e iniciar sua povoação. E, por fim, o terceiro livro, tendo como responsável a dama Justiça em fazer o acabamento e povoar a cidade com a Rainha dos Céus, isto é, Maria, mãe de Jesus. Ao finalizar essa obra, Christine de Pizan se volta para todas as damas, e reforça o discurso acerca da virtude, na qual não importa sua condição social, desde que tenha virtude aquela cidade será sua morada.

Portanto, a escrita christiniana é direcionada para as mulheres. Ela não tratou apenas de escrever sobre e de mulheres, mas também para as mulheres. Para que tenham

⁶⁵ PIZAN, 2012, p. 66.

conhecimento que os discursos masculinos acerca da mulher não passam de inverdades, pois eles se apropriam dos seus próprios vícios e insucessos para construir a negatividade feminina, como também utilizam a Bíblia como forma de legitimar a inferioridade da mulher. No entanto, a mulher enquanto conhecedora dos seus atos e virtudes não se vê representada nessa identidade que é imposta pelos homens. Assim, essa autora trata de resgatar mulheres virtuosas do passado e da sua contemporaneidade para reforçar o seu discurso, como também para servir de exemplo para as mulheres.

De acordo com Fonseca, “(...) os defensores da mulher utilizavam-se das mesmas ideias de superioridade discriminatória, elaboradas pelos homens, para responsabilizá-los em muitos dos seus atos e comportamento”⁶⁶. Como, por exemplo, a vida depravada de Ovídio, que se dedicava a difamar as mulheres em seus poemas. A dama Razão esclarece que sua escrita é apenas o espelho da sua vida de vaidade e de prazeres corpóreos⁶⁷.

É a partir do resgate de diversas mulheres de grande valor que Christine de Pizan constrói a identidade feminina em sua obra, desvinculada do discurso misógino, uma vez que essa obra foi escrita com base em breves biografias de ilustres mulheres e suas ações. Logo, Christine de Pizan utiliza a biografia como forma de resistência e, dessa forma, eleva as qualidades e capacidades femininas, e mais que isso, perpetua as mulheres na história.

Mediante ao que foi exposto, entendemos que Christine de Pizan ao longo da sua escrita se valeu da sua memória para construir a sua obra. Geary afirma que a sociedade, a partir da sua memória social, modifica à sua maneira o que será lembrado, dando novos sentidos e compressões ao passado. Sendo a memória ativa e criativa, ela recria o que aconteceu ajustando o passado de acordo com a necessidade do presente⁶⁸. A partir disso, é notório que sua obra só foi possível ser escrita a partir das leituras realizadas por Christine de Pizan no decorrer da sua vida, visto que ao notar que a maioria das obras que se pôs a ler de renomados escritores apresentavam a misoginia como discurso comum. Dessa maneira, ela trata de escrever uma obra que embate com o discurso difamatório dos homens, resgatando mulheres do passado como também do presente e adaptando-as ao seu discurso de desconstrução misógina para validar a sua obra. E essa autora, enquanto consciente do

⁶⁶ FONSECA, 2012, p. 183.

⁶⁷ PIZAN, 2012, p. 79.

⁶⁸ GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (Org.). Dicionário Temático do Ocidente Medieval. Vol. 2. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 167-179.

papel que lhe era imposto socialmente, se assegura no processo da construção da sua escrita, que enaltece as mulheres virtuosas, cuja validade os críticos masculinos tentaram diminuir⁶⁹.

Christine de Pizan tinha consciência da posição que ocupava, enquanto uma mulher que se encontrava escrevendo e lendo, em um contexto em que tais atividades eram quase exclusivas do homem. Da mesma forma, Pizan também era consciente do trabalho árduo de resgatar diversas mulheres ao longo da história através da memória, pois ela estava lidando diretamente com o esquecimento, para assim construir sua obra. Portanto, não podemos esquecer que foi principalmente a partir da escrita masculina que essa autora construiu a cidade das damas, visto que ela se apropriou, reinterpreto e adaptou a sua maneira as mulheres citadas nas tantas obras masculinas para inseri-las em sua obra.

Chartier afirma que “as representações do mundo social assim construídas, (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”⁷⁰. E, é a partir do interesse de Christine de Pizan em desconstruir a misoginia e construir um espaço no qual a mulher não seria alvo de calúnia e difamação, que ela elabora uma representatividade feminina como também uma identidade desvinculada do discurso de inferioridade e submissão. Portanto, nos ateremos em compreender o trabalho dessa autora ao construir a identidade feminina medieval.

A mulher medieval era vista e interpretada a partir de uma visão misógina. O homem tratou tanto de escrever sobre ela, como também de impor-lhe uma identidade, na qual Christine Pizan esclarece que não se reconhecia. Tendo em vista que filósofos, poetas e moralistas trataram de atribuir à mulher os adjetivos de má e inclinada ao vício⁷¹, dado que a força desse discurso tornou a mulher abominável e, com isso, resultou em uma identidade feminina que tornava a mulher inferior. Para tanto, Christine de Pizan tratou de construir a identidade feminina, a qual não seria distorcida e seria formada a partir de uma mulher, ou seja, formada a partir dela mesma e dos escritos que leu e ouviu acerca das mulheres.

É notório, a partir da exposição dos discursos misóginos por Christine de Pizan, os esforços masculinos em atribuir uma identidade para as mulheres, tendo por intuito a continuação da dominação de um sexo (masculino) sobre o outro (feminino), uma vez que

⁶⁹ PIZAN, 2012, p. 261-262.

⁷⁰ CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. trad. Maria Manoela Galhardo. 2º ed. DIFEL, 2002, p. 17.

⁷¹ PIZAN, op. cit., p. 58-59.

colocaram as mulheres como más e inclinadas ao vício, e para contê-las deveriam ser tuteladas e submissas aos homens. Compreendemos a partir do conceito de identidade defendido por Pollak que “(...) a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”⁷².

Christine de Pizan apropria-se ao longo da sua obra de construir a representação feminina, segundo os seus valores e entendimento enquanto mulher, uma vez que a alma da mulher é simples, comportada e honesta, assim sendo, também é a sua imagem. Para tanto, desvincula e desconstrói a cultura misógina, pondo em evidência a verdadeira mulher e suas virtudes, validando o seu discurso com o resgate de diversas mulheres. Assim, traça novos rumos e constrói novas histórias referente ao feminino.

A construção da identidade feminina a partir do resgate de virtuosas mulheres se fundamentou nas próprias obras masculinas que trataram de difamar o feminino. Esse foi o conselho da dama Razão, ao recomendar que Christine se apropriasse dessas obras, revertendo e adaptando o discurso misógino ao seu favor, tendo em vista que “[...] uma difamação categórica das mulheres não conseguiria atingi-las, mas, sempre volta contra os seus autores”⁷³.

É a partir da cultura misógina que Christine tratou de construir e apresentar uma identidade que a mulher deveria adotar. Identidade que não corresponde aos discursos masculinos, e sim uma identidade construída por uma mulher a partir de outras mulheres, e direcionado para as mulheres. Essa identidade já se apresentava na vida da mulher, no entanto, foi distorcida nos escritos masculinos, uma vez que ela foi responsabilizada por ser fonte de todos os males⁷⁴.

Dessa maneira, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros”⁷⁵. Isto é, Christine de Pizan trata de construir a identidade feminina a partir do seu contexto presente, baseado nas

⁷² POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 204.

⁷³ PIZAN, Ibid., p. 62-63.

⁷⁴ Ibid., p. 213.

⁷⁵ POLLAK, op. cit., p. 204.

virtudes das mulheres ao longo da história, tendo por finalidade legitimar e valorar as ações e atuações das mulheres nos diversos setores dentro da sociedade do baixo medievo, adotando como objetivo a desconstrução da cultura misógina e reivindicando o acesso feminino em espaços ditos masculinos, como exemplo, o campo do saber.

A mulher, segundo Christine de Pizan, é julgada como inferior e submissa ao homem, sendo comparada por Catão de Útica com uma rosa cheia de espinhos. De acordo com a dama Razão, o espinho é o medo de agir mal, uma vez que a mulher é honesta e de conduta irrepreensível. Sobre a inferioridade atribuída à mulher acerca da Criação Divina, a dama Razão afirma que Deus ao formar a mulher da costela do homem, esclarece que a mulher deveria estar ao seu lado, nem acima e nem abaixo dele. A mulher não é gulosa, visto que ela é naturalmente sóbria, é mais fácil ver uma mulher na igreja que na taverna, tendo em vista que esse último espaço é frequentado por homens. E se julgarm-na de caráter fraco, associando-a à criança, isso só evidenciaria sua doçura natural.⁷⁶

Todo discurso levantado contra a mulher é desconstruído por Christine de Pizan para assim construir a identidade feminina, uma vez que a mulher, de acordo com ela, é e deve se identificar como virtuosa, nobre, valorosa, de grande beleza, reservada, de grande autoridade, prudente, leal e boa, dado que são necessárias essas qualidades para adentrar a tão sonhada e almejada cidade das damas⁷⁷. Com isto, a mulher deve se espelhar nos bons costumes para se identificar e se sentir representada nessa identidade.

Portanto, Christine de Pizan trata em sua obra de resgatar diversas mulheres que se reconheciam como virtuosas, sendo a virtude sua principal identificação, como cita e resgata as amazonas, uma vez que “[...] eram damas muito ilustres, eleitas por elas e que as governavam sabiamente, conservando o Estado em toda sua aparência”⁷⁸. Resgata mulheres de grande saber e intelectuais, desconstruindo o discurso de fraqueza intelectual e legitima seu discurso ao citar Boccaccio ao elogiar a jovem Cornifícia, a qual abandonou seus deveres impostos pela sociedade para se dedicar ao campo do saber, posto que Boccaccio aprova o acesso feminino no campo das letras. Não foi apenas Cornifícia que Boccaccio citou, também foi Proba, que segundo ele merece louvor, uma vez que aprendeu as sete artes liberais, como também colocou em versos a Sagrada Escritura⁷⁹. Observa-se, ao longo da

⁷⁶ PIZAN, 2012., p. 80-86.

⁷⁷ Ibid., p. 186.

⁷⁸ Ibid., p. 67.

⁷⁹ Ibid., p. 126-130.

obra christiniana, a apropriação e adaptação dos escritos de Boccaccio fortalecendo o seu discurso.

De acordo com Christine de Pizan, “não há, aliás, nada, nesse mundo daqui de baixo, de que se deva fugir mais, para dizer a estrita verdade, do que a mulher de vida depravada e perversa. É uma coisa monstruosa, uma fraude, pois a própria natureza da mulher consiste em ser simples, comportada e honesta”⁸⁰. Ela deixa claro que há mulheres desvirtuosas, no entanto, isso não condiz com a natureza feminina, tendo em vista que os portões da cidade das damas serão fechados para essas mulheres.

Christine de Pizan era consciente do possível embate com os homens intelectuais acerca do seu discurso, portanto, ela ressalta: “que não venham me dizer que meu discurso é tendencioso; transcrevo, aqui, as próprias palavras de Boccaccio, cuja autoridade é notória e reconhecida”⁸¹. Nota-se que ela atribuiu legitimidade à sua obra por citar escritos de Boccaccio, o que favoreceu o seu discurso, como também a disseminação do seu escrito chegando até as mulheres, que é seu principal alvo, visto que tem como objetivo a formação da identidade feminina que desconstrói a inferioridade imposta pelos homens e ressalta a virtuosidade, na qual as mulheres deveriam se reconhecer e ser reconhecidas.

Considerações Finais

No medievo, as mulheres foram determinadas e julgadas por homens que não buscaram compreender seus desejos, medos e ambições. Foram orientadas e enclausuradas em espaços privados, sendo o seu dever ser uma boa filha, esposa e mãe. Diante disso, é notório a inquietude da mulher ao longo da história referente à posição a ela atribuída (filha, esposa e mãe), com isto, inicia sua longa caminhada em busca de voz e vez na sociedade, onde a mulher ocupe o seu lugar de fala, e que tenha autonomia e direitos de que os homens por tanto tempo trataram de privá-las.

Comprendemos a importância da atuação de Christine de Pizan na sociedade medieval, considerada como a primeira escritora profissional da época. Usou seu privilégio da leitura e da escrita para escrever sobre, de e para as mulheres, como também para reivindicar o acesso feminino ao campo do saber e nos espaços ditos masculinos. Enquanto mulher consciente das imposições masculinas sobre o feminino, tratou de se dedicar no seu

⁸⁰ PIZAN, 2012, p. 75.

⁸¹ Ibid., p. 143.

processo de escrita em representar e construir uma identidade feminina, na qual se desvinculava do discurso de subalternização e submissão, como também dos discursos caluniosos e difamatórios disseminados pelos homens acerca da mulher.

Christine de Pizan tratou de apresentar na sua obra *A Cidade das Damas* a verdadeira mulher, isto é, aquela que prezava os bons costumes. A mulher não era inclinada ao vício, não era má, e nem fonte de todos os males como foi julgada pelos homens. A mulher era naturalmente boa e honesta, prudente e sábia. Virtuosas são as características atribuídas às mulheres por Christine de Pizan, sendo essas características o marco identitário feminino. A partir disso, essa autora busca valorar e legitimar a identidade e a representatividade da mulher tendo como base os caminhos virtuosos.

Fonte

PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BREISACH, Ernst. **Sobre el futuro de la Historia**. El desafío posmodernista y sus consecuencias. València: Publicacions Universitat de València, 2009.

CALADO, Luciana E. de Freitas. **A cidade das damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. [Tese de doutorado] Recife, 2006. p. 10-33.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre práticas e representações. trad. Maria Manoela Galhardo. 2º ed. DIFEL, 2002, p. 13-28.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. **Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média**: Referências obrigatórias. Goiás, 01 fev. 2012. Disponível em: <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicações/fontes.html>. Acesso em: 22 de agosto de 2021.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude (Org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002. p. 167-181.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. 2: A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1992, p. 9-23.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino e feminino. LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Org.). In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru - SP, EDUSC, 2002. p. 137-149.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. **Ser mulher na Idade Média**. Textos de História. Revista do Programa de Pós-Graduação da UNB. v. 5, n. 1, p. 82-91, 1997.

NERI, Christiane. **Feminismo na Idade Média**: conhecendo a cidade das damas. Gênero & Direito, v. 2, n. 1, 2013.

SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. **A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina**: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan. Anais do XVII Encontro de História da Anpuh do Rio. Entre o local e o global, 2016.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUKER, P. (Org.) **A escrita da História**. Novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

WUENSCH, Ana Míriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. In: **As intelectuais na Idade Média**. Pensadoras, místicas, cientistas e literatas. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. (Org.). João Pessoa: Editora da UFPB, 2015, p. 10.

*Eu quero
passar*

Dilma Rousseff, a trajetória em imagens de uma mulher política

Tatiana Scali Abritta
(UFJF)

No início do século XXI, o Brasil viveu a experiência de eleger democraticamente a primeira mulher, Dilma Vana Rousseff, para ocupar o cargo da presidência da República. Nesse mesmo período, esse feito histórico ocorreu em outros países da América do Sul, em que também foi possível testemunhar a chegada de duas outras mulheres ao cargo máximo de exercício de poder de seus países, a médica chilena Michelle Bachelet e a advogada argentina Cristina Kirchner. Cada uma delas protagonizou inclusive o feito da reeleição, Bachelet cumpriu mandatos de 2006 a 2010, e de 2014 a 2018; Kirchner de 2007 a 2011, e de 2011 a 2015; e Rousseff de 2010 a 2014, e de 2015 a 2016.

A conquista dessas mulheres políticas provocou também efeitos sem precedentes ao sistema político vigente, o que consequentemente produziu um novo paradigma. No caso brasileiro, especificamente, como fazer a cobertura fotojornalística sobre a ascensão e o governo de uma mulher, no caso, Dilma Rousseff na presidência de seu país. E seria necessário adequar à cobertura foto-jornalística inaugurando uma nova forma para se registrar, enquadrar e narrar o exercício do poder por uma mulher? Como sua imagem pública⁸² seria construída através da narrativa das fotografias estampadas nas capas de um dos grandes jornais de circulação nacional, *O Globo*? Por isso, se faz necessário analisar como a imagem pública da presidenta foi sendo construída e ressignificada enquanto ministra e candidata, a fim de que se possa compreender como a mesma foi desconstruída quando presidenta da República.

O presente trabalho é uma proposta de apresentar um recorte de dissertação de mestrado, em que se trabalhou com o método histórico-semiótico proposto por Ana Maria Mauad⁸³, assim como da apreensão das fotografias como imagem-testemunho por Peter Burke⁸⁴ e Michel Vovelle⁸⁵, e da imagem como um documento histórico de acordo com

⁸² Para Maria Helena Weber, imagem pública pode ser compreendida como o “resultado de disputas simbólicas exibidas ao imaginário coletivo em busca de respostas” (WEBER, 2009, p. 12). Dessa forma, é possível apreender a potência da imagem pública a partir do “somatório de exercícios de aparência, representações, fê e um carisma mediatizado a partir de jogos de poder entre visibilidade e credibilidade” (WEBER, 2009, p. 16), sendo utilizada, interpretada e ressignificada pelos meios de comunicação.

⁸³ MAUAD, Ana Maria. *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 197 - 212.

⁸⁴ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Campinas: Edusc, 2016.

⁸⁵ VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. São Paulo: Ática, 1997.

Boris Kossoy⁸⁶. Dessa forma, no estudo das imagens, como estas não falam por si mesmas, cabe ao pesquisador num trabalho crítico, questioná-las olhando através delas.

Dilma Rousseff, a representação da mulher politicamente perigosa

Na história recente do Brasil, mais especificamente falando da Nova ou Terceira República, após 25 anos em que se cumpriram mandatos presidenciais masculinos, uma mulher foi eleita democraticamente para Presidenta da República⁸⁷. Retrocedendo no tempo em toda a história republicana nacional para se analisar esse feito, 120 anos (naquele ano de 2010), este se torna ainda mais notável. Um feito histórico. Foi eleita em 31 de outubro de 2010 com 55.752.529 votos concorrendo pelo Partido dos Trabalhadores⁸⁸. Em 2008, quando ainda era ministra do governo Lula, e seu nome estava incluído em pesquisas de intenções de voto, “era tratada quase como piada por boa parte dos políticos e analistas, (...) que seria como tentar eleger um poste” segundo Ricardo Amaral⁸⁹, 2011,

De fato, naquele momento, Dilma Rousseff não era conhecida pela população brasileira, mas a comparação com um poste era uma tentativa de apagar seu protagonismo político. A então ministra do governo possuía uma relevante biografia política cuja trajetória se iniciava ainda na juventude como estudante secundarista. Atuou na luta e resistência contra o regime militar, sobreviveu a ignominiosa tortura e ao cárcere político. Reconstruiu sua vida em Porto Alegre na década de 1970, onde se formou em economia pela UFRGS, participou do movimento pela Anistia, foi uma das fundadoras do PDT, assessora parlamentar e teve uma carreira na burocracia estatal no Rio Grande do Sul. Rousseff foi muitas vezes apresentada pelos meios de comunicação como um mero quadro técnico do governo Lula sem experiência política alguma, o que contradiz com sua biografia.

⁸⁶ KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

⁸⁷ A Nova República é o período que corresponde ao fim da Ditadura Civil Militar até os dias atuais. Segundo Lilian Schwarcz e Heloisa Starling (2018) os pressupostos da Nova República podem ser compreendidos dessa maneira, “um projeto de transição ambíguo, que incluía uma solução política conservadora e uma alternativa de mudança conciliatória, mas não era nada desprezível: estava orientado para avançar na reconstrução democrática e buscar a estabilização econômica e a estabilidade institucional” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 487). Para Sérgio Abranches (2019) a Nova República seria estritamente o período “entre o regime militar e a nova carta política, o interregno ainda sob a Constituição autoritária de 1967” (ABRANCHES, 2019, p. 399), a partir da promulgação da Constituição de 1988 tem início a Terceira República ou República Democrática.

⁸⁸ Estatística e resultado da eleição. Tribunal Superior Eleitoral. Estatística das Eleições 2010. <http://www.tse.jus.br/eleicoes/eleicoes-antiores/eleicoes-2010/candidaturas-votacao-e-resultados/estatisticas> acesso em: 13 jan 2019.

⁸⁹ AMARAL, Ricardo. A vida quer é coragem. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 176.

Quanto a sua representação imagética, Dilma Rousseff enquanto ministra de Estado, e presidenta do Brasil esteve presente nas páginas internas e capas do periódico *O Globo* desde janeiro de 2003. Dessa maneira, foi possível aferir quais características foram atribuídas à Dilma Rousseff e em que período - quando esteve à frente dos ministérios de Minas e Energia e da Casa Civil enquanto sua imagem pública estava sendo construída pelos jornais antes de ser eleita presidenta, além das mudanças em seu visual que foram feitas antes das eleições de 2010.

Esse processo de construção de imagem pública foi analisado por Leila Bárbara e Maria Carmem Aires Gomes (2013) no artigo *A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando os processos verbais*⁹⁰. As autoras analisaram como a mulher política que se tornaria a primeira presidenta eleita foi representada através de processos verbais na mídia, do que falavam sobre a mulher política em questão, e ainda do que Dilma dizia sobre si mesma. E concluíram que,

aqueles que de Dilma Rousseff falam, nos dados, vão desde jornalistas, cientistas políticos e econômicos, ministros, médicos, eleitores e até amigos. Em muitas matérias, os atores acima referidos são chamados a tecer opiniões ora sobre a ministra Dilma, ora sobre a pré-candidata, ora sobre Dilma militante política. Muitas vezes, essas opiniões se associam não às características sócio - culturais tradicionalmente atribuídas à mulher (doação, sacrifício e afetividade), mas à do homem (competição, luta e racionalização/tecnicismo) e talvez seja esse deslocamento que cause estranhamento àqueles que a representam como uma mulher política austera, reforçando a imagem da mulher-política combatente, “sargentona”, mandona, chefe. Sensibilidade, ternura, emoção, pureza não surgem como atributos e qualificadores da “natureza” feminina de Dilma Rousseff-ministra, mas sim traços de rispidez, austeridade e agressividade, caracterizando uma imagem de sujeito-político-mulher, com potencialidades masculinas. (BARBARA; GOMES, 2013, p. 76).

O discurso midiático analisado pelas autoras, associado ao fotojornalismo, se mostra afinado na construção da representação imagética de Dilma Rousseff, ao se analisar as imagens produzidas da ministra. Não se pode ignorar que já havia uma narrativa construída sobre a imagem da mulher política antes de sua eleição e reeleição à presidência da República.

Essa narrativa imagética, é o resultado da linguagem fotojornalística, que se caracteriza pela obtenção de imagens espontâneas, singulares ou informais de

⁹⁰ BARBARA, Leila; GOMES, Maria Carmem. A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando processos verbais. *Letras*. [S.I.], n. 40, p. 67-92, dez. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12026>

acontecimentos como batalhas, protestos, desastres. Como o controle que o fotógrafo tem sobre o desenrolar das ações, sobre as circunstâncias ou sobre a luminosidade é mínimo, exige-se dele um alto grau de percepção ao momento decisivo, como o chamou Henri Cartier-Bresson, ou linguagem do instante⁹¹. Foi através do fotojornalismo, que segundo o historiador Eric Hobsbawm⁹² aconteceu a descoberta da fotografia como meio de comunicação e “à ilusória crença de que a câmera não mente, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade real”.

Por sua potência e capacidade de criação de narrativas visuais, o fotojornalismo, tem um papel de protagonista na história política contemporânea do Brasil. Essa força de criação, enquadramento e desconstrução na elaboração de imagens de governantes masculinos atravessou o século XX e permanece atuante no século XXI. Porém, e quando se trata da primeira mulher Presidenta do país? Como se comportou um dos maiores jornais de circulação nacional, O Globo? Que fotojornalismo foi produzido da representação imagética acerca de uma mulher exercendo o poder na esfera mais alta de comando do país?

Nas páginas internas do jornal *O Globo*, em 19 de janeiro de 2003, no caderno de economia, trazia uma matéria destinada a traçar o perfil da ministra de Minas e Energia, numa entrevista obtida por telefone e que utilizou fotografias de um outro momento de Dilma. Na escolha das fotografias para a matéria, Dilma Rousseff aparece como uma ministra austera, a gestora mandona. Ainda estava no início do primeiro governo Lula e a representação imagética já estava ajustada ao discurso da mulher-política combatente que foi sendo reafirmado no decorrer dos anos.

Aqui a palavra precedeu a representação imagética na elaboração que se deu através da cobertura fotojornalística de Dilma Rousseff. Nesse caso específico, foi através da palavra guerrilheira, mais precisamente ex-guerrilheira. Esta foi a representação que, por meio da palavra, marcou o início da construção de sua imagem pública. A representação que ecoava de seu passado militante contra a Ditadura Militar.

Figura 1: Dilma Rousseff ministra de Minas e Energia. Caderno de Economia do jornal O Globo. Fotógrafo: Marco Antônio Teixeira (03/01/2003). Data: 19/01/2003

⁹¹ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Grifos, 2000.

⁹² HOBBSAWM, Eric. A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009, p. 191.



Fonte: Acervo O Globo – 19/01/2003 - Acesso: 15 abr 2019 - Disponível:
<https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?busca=Dilma+ministra+de+minas+e+energia>

A representação da guerrilheira, ou de acordo com a historiadora Carla Pinsky, da mulher politicamente perigosa⁹³ que emergiu nos anos 1970, e foi atualizada em Dilma quando ela recebeu o convite para comandar o Ministério de Minas e Energia. A imagem da ex-presença política, guerrilheira ou terrorista para os agentes da Ditadura esteve presente antes mesmo da ficha falsa do DOPS ser publicada na capa da Folha de S. Paulo no ano de 2009. Em 2003, logo quando tomou posse no ministério, o jornal *O Globo* publicou uma matéria com uma entrevista com a ministra. O título da matéria: *O poder de fogo de uma ex-guerrilheira*; as imagens utilizadas na matéria eram de Dilma durante seu discurso de posse, e não da entrevista que havia sido concedida pelo telefone.

A partir do gestual capturado pelo fotojornalista na sua característica do instantâneo e nas opções dos ângulos escolhidos, as imagens da ministra em sua linguagem corporal de gesticular livremente e sua expressividade facial marcante enquanto falava foi uma fonte inesgotável para novas fotografias que permitiram essa inferência com a mulher combativa, destemperada, a guerrilheira. O título da matéria contextualiza e complementa as fotografias na página do caderno de economia de 19/01/2003.

Nos anos de 2009 e 2010, Jakson Alencar⁹⁴ aferiu que no jornal Folha de S. Paulo as características atribuídas, naqueles anos respectivamente a Dilma Rousseff foram de uma mulher de diversas caras, devido à intervenção estética e ao tratamento contra o câncer, e

⁹³ PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2016, p. 539.

⁹⁴ ALENCAR, Jakson Ferreira de. A ditadura continuada: fatos, factoides e partidarismo da imprensa na eleição de Dilma Rousseff. São Paulo: Paulus, 2012.

uma candidata sem preparo para os debates, em diversas matérias publicadas sobre Rousseff. O que induzia os leitores a identificarem na imagem de Dilma uma ministra, candidata e política inconsistente, volúvel e despreparada para governar.

Aqui se faz necessário pontuar e analisar a relação entre a manchete e a mensagem fotográfica. Jorge Pedro Sousa⁹⁵ analisa que “para se abordar o fotojornalismo tem-se que pensar numa combinação de palavras e imagens”, considerando-se que as primeiras devem complementar as segundas contextualizando-as nessa elaboração. De acordo com Frederico de Mello Brandão Tavares e Paulo Bernardo Ferreira Vaz⁹⁶, o caráter foto jornalístico da fotografia é a notícia: “o texto jornalístico – seja ele textual, ou visual – reconta a realidade através de um formato próprio, organizando os acontecimentos e transformando-os em informação e notícia”.

Necessário ressaltar que no próprio jornal, “tanto nas imagens quanto nos textos – jornalistas e fotógrafos nunca estão sozinhos. As fontes e suas falas, os personagens fotográficos e suas ações, deixam clara a existência de um processo narrativo dinâmico e polifônico no qual se inserem os narradores oficiais do jornalismo”⁹⁷. O jornal tem a função de mediação numa rede comunicativa de sentidos que não podem ser apreendidos por neutralidade ou imparcialidade.

Assim, a fotografia impressa no jornal “torna-se uma munição para o jornalista, que busca dar sempre veracidade àquilo sobre o que escreve. A foto funciona no jornal como se fornecesse provas”⁹⁸. Ainda segundo Frederico de Mello Brandão Tavares e Paulo Bernardo Ferreira Vaz, para Susan Sontag a fotografia estabelece um vínculo de procedência com a verdade, como se “determinada coisa de que ouvimos falar, mas que nos suscita dúvidas, parece-nos comprovada quando dela vemos uma fotografia. Uma das variantes da utilidade da câmara fotográfica está em que seu registro denuncia”⁹⁹.

Os acontecimentos transformam-se em notícias a partir de uma metodologia de produção que, de acordo com Nelson Traquina¹⁰⁰ envolve “percepção, seleção e transformação de uma matéria prima num produto”. Para além de relatos corriqueiros, as

⁹⁵ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Grifos, 2000, p. 11.

⁹⁶ MELLO BRANDÃO TAVARES, Frederico de; FERREIRA VAZ, Paulo Bernardo. Fotografia jornalística e mídia impressa: formas e apreensão. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, nº 27, agosto, 2005, p. 125 – 138. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil, p. 129.

⁹⁷ Idem, p. 129.

⁹⁸ Ibidem, p. 131.

⁹⁹ Ibidem, p. 5.

¹⁰⁰ TRAQUINA, Nelson. Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”. Lisboa: Veja, 1993, p. 169.

notícias produzidas numa empresa privada jornalística, como *O Globo*, são o resultado final de um processo que compreende um jogo de disputas e negociações.

Esse jogo de disputas que envolve a construção da imagem pública de Dilma Rousseff, que ficou marcado pela associação em 2003 da então ministra como ex-guerrilheira no jornal *O Globo*, dialoga diretamente com o passado de militante política contra a Ditadura desconhecido pela sociedade. Ao utilizar o termo ex-guerrilheira o periódico atualizava em Dilma a representação da mulher politizada, e por isso mesmo, perigosa. De acordo com a historiadora Carla Pinsky, foram as militantes do campo político da esquerda que combateram a Ditadura assim como o capitalismo e que na década de 1980 se engajaram,

nas lutas pela “igualdade na diferença”, pela maior penalização da violência sexual (maus tratos, estupro, assédio, incesto), pelo fim das discriminações, contra o aumento do custo de vida e a favor da democracia e meio ambiente trouxeram luz a figura da “mulher politizada”, comprometida com as causas do seu tempo (PINSKY, 2016, p. 539)

A representação original da mulher politicamente perigosa fora forjada pela Ditadura civil militar ao constranger para a clandestinidade forçada através do AI-5, todas e todos que se opunham ao regime¹⁰¹. E ao capturar os inimigos políticos, produzir uma documentação também imagética dos mesmos. Nesse sentido, a fotografia de Dilma Rousseff, produzida pelos agentes da Ditadura na ficha do DOPS – Departamento ou Delegacia de Ordem Política e Social, pertence ao gênero *mugshot*, que numa tradução livre do inglês seria retrato falado ou foto de ficha policial. Os registros fotográficos, *mugshots*, como aponta Lessa Filho¹⁰² atendiam a função de “fichar, documentar e condenar os resistentes políticos” que com o transcorrer do tempo e da memória coletiva da ditadura se materializariam “na prova cabal dos crimes cometidos pelos militares brasileiros”.

Figura 2: O *Mugshot* ou fotografia de ficha policial de Dilma Rousseff no DOPS.

¹⁰¹ O AI-5, Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, foi um conjunto de 17 decretos ou atos institucionais implementados pela ditadura militar do Brasil (1964-1985). E vigorou por uma década. “O documento contava doze artigos e vinha acompanhado de uma Ato Complementar nº38 que fechava o Congresso Nacional por tempo indeterminado. O AI-5 suspendia a concessão de *habeas corpus* e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que os julgamentos de crimes políticos fossem realizados por tribunais militares, sem direito a recurso. (...)O AI-5 era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de validade” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 455).

¹⁰² LESSA FILHO, Ricardo. Retratos de Identificação: a imagem arquivo como morada da memória. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 101 – 125, jul - dez. 2019, p. 103.



Fonte: Arquivo DOPS – Acesso: 13 no 2019. - Disponível:
<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/dilma-rousseff/>

Entretanto, quando O Globo traz em sua manchete, O poder de fogo de uma ex-guerrilheira, a foto de Dilma Rousseff como presa política era desconhecida da maior parte da população. Por isso, o jornal atualiza a representação da mulher politicamente perigosa. Essa imagem só iria se tornar conhecida em 2009, quando o jornal Folha de S. Paulo publicou em sua capa uma ficha do DOPS atribuída à ministra chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff. A ficha trazia em seu conteúdo uma diversidade de ações armadas que ela e as organizações clandestinas de esquerda às quais pertencera haviam praticado. E ilustrava uma reportagem a respeito da atuação da VAR-Palmares em 1969, cujo título propiciava a inferência de que a ministra seria partícipe ou uma das mandantes: Grupo de Dilma planejava sequestrar Delfim Netto, que fora ministro nos governos dos generais ditadores, Costa e Silva, Médici e Figueiredo.

Além dessa matéria, a mesma edição trazia uma longa entrevista com Rousseff, tendo como um dos títulos internos,

“Ex-guerrilheira é elogiada por militares e vista como ‘cérebro’ do grupo”, classificando a personagem principal da matéria taxativamente como ‘guerrilheira’. Também ressaltando o ponto de vista de um ex-agente do regime, o militar da reserva Maurício Lopes Lima, ex-capitão do exército e integrante da OBAN, que buscava, prendia e torturava militantes da resistência. Para o jornal, entre as palavras de um agente da ditadura e as de Dilma, prevaleceram as do militar (ALENCAR, 2012, p. 32).

Segundo Ricardo Amaral¹⁰³, a ministra chefe da casa civil entrou em contato com o jornal contestando a matéria e afirmando se tratar de uma ficha falsa. A Folha de S. Paulo

¹⁰³ AMARAL, Ricardo. A vida quer é coragem. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 188.

cerca de duas semanas após o episódio reconheceu ter se equivocado ao publicar documentos que haviam sido recebidos via e-mail, mas não reconheceu que se tratava de uma fraude. “Autenticidade da ficha de Dilma não é provada” foi o título da retratação afirmando que não podiam assegurar o conteúdo da ficha, mas também não seria possível rechaçar a mesma - ainda que o material recebido pelo jornal tivesse sido periciado por duas equipes da Unicamp e da Unb e que ambos os laudos atestassem que se tratava de uma fraude ordinária e havia sido produzida a partir de computação gráfica.

Figura 3: Na capa do jornal Folha de S. Paulo, de 5 de abril de 2009, uma ficha do DOPS atribuída à ministra Dilma Rousseff



Fonte: Acervo Folha de S. Paulo – 05/04/2009 - Disponível:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=17863&keyword=PAULO&anchor=5198296&origem=busca&originURL> Acesso: 17 fev 2020.

A ficha falsa trazia fotos reais de Dilma do período de sua prisão política, e fazia parte do conteúdo de um site chamado Ternuma – Terrorismo Nunca Mais¹⁰⁴. O site foi criado por um grupo de militares e civis frequentadores do Clube Militar do Rio de

¹⁰⁴ O Ternuma - Terrorismo Nunca Mais, foi um grupo criado em 1998. Atualmente o site do grupo está desativado, e algumas informações estão disponíveis num blog pessoal. “A entidade, cujo nome traz a referência ao livro *Brasil: Nunca Mais* e ao grupo Tortura Nunca Mais, foi organizada em 1998, segundo seus integrantes, por “um punhado de democratas civis e militares, inconformados com a omissão das autoridades legais e indignados com a desfaçatez dos esquerdistas revanchistas. O objetivo, exposto no site do grupo, é “resgatar a verdadeira história da Revolução de 1964 e, mais uma vez, opor-se a todos aqueles que ainda teimam em defender os referenciais comunistas, travestidos como se fossem democráticos. Integram o Ternuma por volta de 150 pessoas, militares da reserva e civis que se reúnem em algumas ocasiões no Clube Militar. Apesar de ter sido criado oficialmente em 1998, o nome do grupo surge muito antes de sua fundação. A expressão Terrorismo Nunca Mais nomeia a quinta parte do livro *Rompendo o Silêncio*, do coronel da reserva Carlos Alberto Brilhante Ustra, um dos fundadores do grupo” (SANTOS, Eduardo; ALVES, Vagner. 2009). A trincheira da batalha da memória - a versão dos grupos de civis e militares da reserva. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/mesthis/abed/anais/EduardoHelenodeJesusSantos.doc> Acesso: 11 fev 2020.

Janeiro. Que é mais um, dentre outros grupos descontentes com a narrativa histórica e jornalística sobre o governo militar após o fim da Ditadura. Tentam reescrever a história e a memória social do período refutando todos os depoimentos, relatórios, livros, documentários e documentos sobre torturas e desaparecimentos de opositores do regime, corrupção e demais índices de fracasso econômico e baixos índices do desenvolvimento em que os militares entregaram o Brasil à sociedade civil. Acusam a mídia, partidos de esquerda e movimentos sociais de denegrirem a imagem das Forças Armadas perante a população brasileira. Eles seriam os verdadeiros representantes da democracia - os opositores é que tentaram impor uma ditadura comunista no país.

Cabe ressaltar a discrepância entre a ficha falsa produzida por defensores da Ditadura Militar do site Ternuma e a ficha original do DOPS, bem como a óbvia intenção de macular o passado de Dilma Rousseff. Enquanto a falsificada traz a fotografia de Dilma após sua prisão e tortura na Oban, a ficha verdadeira apresenta fotografias de Dilma como uma jovem moça de classe média como tantas de sua geração. Essas fotos guardam o trabalho de investigação da repressão sobre a jovem militante obrigada a viver na clandestinidade sob diversas identidades falsas.

Figura 4 : Na primeira imagem se vê uma foto de Dilma jovem, na ficha verdadeira no acervo da Comissão Estadual da Verdade de MG. Ao lado, a ficha falsa produzida pelo site Ternuma.



Fontes: Divulgação COVEMG/MG e Blog Transparência Política/ reprodução – 11/03/2011 - Disponível: <https://noticias.r7.com/minas-gerais/veja-fotos-das-fichas-de-dilma-e-pimentel-na-ditadura-militar-13122017> e <https://www.terra.com.br/noticias/eleicoes/dilma-rousseff/dilma-usa-ficha-falsa-em-video-oficial-de-campanha,682412948ad08410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html> Acesso: 17 fev 2020.

Com a ficha falsa seria possível legitimar perante a opinião pública uma prisão política e colocar em questão a veracidade do testemunho sobre a tortura de uma inimiga do

regime identificada como perigosa terrorista. Segundo Jakson Alencar¹⁰⁵, a ficha falsa produzida pelo grupo Ternuma, antes de ganhar destaque na capa do jornal Folha de S. Paulo, já circulava em sites e correntes de e-mails apócrifos.

De acordo com Maria Claudia Badan Ribeiro¹⁰⁶, a representação do estereótipo do guerrilheiro pressupõe armas em punho. O que não existe nas fotografias de Dilma Rousseff no contexto da Ditadura Militar e em nenhum outro. Dilma fez parte da direção das organizações clandestinas de esquerda nas quais atuou primeiramente no setor de comunicação, produzindo jornais e mantendo contato com sindicatos. E depois na reestruturação das organizações políticas clandestinas em que foi liderança, e ainda no campo da inteligência planejando ações para levantar fundos. Ela também recebeu treinamento paramilitar no exterior e aprendeu a manipular armamentos, mas devido a miopia rigorosa nunca atuou em ações armadas como assaltos a bancos e sequestros.

Há uma peculiaridade nas maneiras encontradas por mulheres brasileiras ao resistir e combater a repressão. Em sua pesquisa, Ribeiro¹⁰⁷ identificou que durante a Ditadura houve diversas formas de militância política, que apontam “para a existência de uma complexa rede de oposição à ditadura civil-militar tecida por mulheres”. Mulheres que no campo oposto ao da vanguarda da guerrilha, urbana e rural, também escaparam do estereótipo do guerrilheiro. Elas atuaram tanto como membros das organizações políticas clandestinas de esquerda, quanto como simpatizantes da causa e:

desempenharam uma variedade de funções que ganharam pouca ou quase nenhuma ênfase na historiografia. A resistência à ditadura se configurou como uma série de atos isolados, não premeditados e que se organizaram a partir de decisões pessoais ou da cumplicidade e solidariedade de familiares, conterrâneos ou de pessoas que estavam contra a violência de Estado. Suas atividades nem sempre foram lidas pela repressão como “subversivas” ou “políticas”, e muitas delas não figuraram como suspeitas nos documentos da repressão, nem tiveram prisão preventiva decretada. (RIBEIRO, 2018, p. 16)

Ao produzirem uma ficha falsa de Dilma Rousseff como uma perigosa guerrilheira, que foi publicada na capa de um dos grandes jornais brasileiros, havia a intenção associar a imagem da ministra ao status de criminosa. Exatamente num período que se avizinhava das eleições presidenciais.

¹⁰⁵ ALENCAR, Jacson Ferreira de. A ditadura continuada: fatos, factoides e partidatismo da imprensa na eleição de Dilma Rousseff. São Paulo: Paulus, 2012.

¹⁰⁶ RIBEIRO, Maria Cláudia Badan. Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN. São Paulo: Alameda, 2018.

¹⁰⁷ Idem, p. 14.

As combatentes do regime ditatorial e do capitalismo, ou “mulheres politicamente perigosas” segundo Pinsky¹⁰⁸, como Dilma Rousseff, dentro ou fora das organizações clandestinas de esquerda se inventaram como sujeitos. Assumiram e reivindicaram o protagonismo de suas vidas e da vida política do país. A ousadia e coragem delas era recebida como uma afronta pelos agentes da repressão. Para a historiadora Mariana Joffily¹⁰⁹, às mulheres transgressoras de todos os padrões tradicionais conservadores de gênero, que ainda se impunham como modelo às mulheres na época, “a repressão política abateu-se sobre elas sem meios termos”¹¹⁰.

Através dos relatórios sobre práticas de tortura física e psicológica praticadas por agentes da repressão tanto em mulheres quanto em homens, que estão registrados em números nos relatórios do *Brasil: nunca mais*, sabe-se que no total de pessoas avultadas pela violência de Estado, 11,3% corresponde ao sexo feminino. Entretanto, ao adentrarem no campo do combate político, e lutarem lado a lado com os homens, estas procuraram:

vencer as barreiras encontradas dentro do próprio seio das organizações no sentido de afirmar seu potencial de reflexão e de ação política, essas mulheres foram alvo da repressão, como seus companheiros homens. É nesse sentido que a repressão política das ditaduras militares foi “igualitária” (JOFFILY, 2009, p. 79).

Isso quer dizer que a violência praticada pelos agentes das forças coercitivas do Estado ditatorial brasileiro sobre mulheres e homens não eram muito diferentes. De acordo com Joffily¹¹¹, através dos informes do *Brasil: nunca mais*, no capítulo sobre a tortura em crianças, mulheres e gestantes, “lê-se: o sistema repressivo não fez distinção entre homens e mulheres. O que variou foi a forma de tortura. (...) Por serem do sexo masculino, os

¹⁰⁸ PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2016, p. 539.

¹⁰⁹ JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. Espaço Plural, ano X, n. 21, 2º Semestre 2009, p. 78.

¹¹⁰ Nicole-Claude Mathieu na obra, Dicionário crítico do feminismo, organizada por Helena Hirata (2009), afirma que, “de modo geral, opomos o sexo, que é biológico, ao gênero (*gender*), que é social. (...). As sociedades humanas, com uma notável monotonia, sobrevalorizam a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes (divididas, separadas e geralmente hierarquizadas) no corpo social como um todo. Elas lhe aplicam uma gramática: um gênero (um tipo) “feminino” é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero “masculino” ao macho, para que se torne um homem social. O gênero se manifesta materialmente em duas áreas fundamentais: 1) na divisão sociossexual do trabalho e dos meios de produção, 2) na organização social do trabalho de procriação, em que as capacidades reprodutivas das mulheres são transformadas e mais frequentemente exacerbadas por diversas intervenções sociais (Tabet, 1985/1998). Outros aspectos do gênero – diferenciação da vestimenta, dos comportamentos e atitudes físicas e psicológicas, desigualdade de acesso aos recursos materiais (Tabet, 1979/1998) e mentais (Mathieu, 1985b/1991^a) etc. – são marcas ou consequências dessa diferenciação social elementar”.

¹¹¹ JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. Espaço Plural, ano X, n. 21, 2º Semestre 2009, p. 46.

torturadores fizeram da sexualidade feminina objeto especial de suas taras”. A tortura sexual também foi aplicada nos presos políticos do sexo masculino. Entretanto, as presas do sexo feminino enfrentaram uma tortura de gênero, ou seja, a potência daquelas “mulheres politicamente perigosas” como afirma Pinsky¹¹², que participaram da vanguarda da luta armada ou na retaguarda das organizações subversivas de esquerda eram uma verdadeira afronta não apenas ao Estado ditatorial, mas principalmente aos agentes da repressão.

Elas desafiavam todas as convenções e despertaram um o medo e um ódio muito maior que as sufragistas e feministas despertaram nos homens burgueses em fins do século XIX e início do século XX como analisa Peter Gay¹¹³. Essas foram submetidas a torturas num processo de virilização e desumanização, como se fossem combatentes de um exército inimigo feitas prisioneiras de guerra como acontece com os homens. O que nesse “contexto histórico representou um momento de confusão das fronteiras de gênero, como costuma ocorrer em tempos de guerra e situações excepcionais” afirma Mariana Joffily¹¹⁴.

Na concepção dos militares, aponta Joffily¹¹⁵ “o terrorista não era um cidadão comum, como tal, não merecia que lhes fossem aplicados os dispositivos previstos na Convenção de Genebra para tratamento dos feridos e dos prisioneiros de guerra”. Ao categorizar os militantes de esquerda como terroristas, o regime podia eximir-se do cumprimento dos tratados internacionais, inclusive os do sexo feminino. Para Joffily¹¹⁶ “O reconhecimento da mulher como oponente de fato não era o suficiente para apagar uma hierarquia de gênero que, no final das contas, as ditaduras militares reforçaram veementemente”.

Dessa forma, identifica-se um caráter inerente de gênero na repressão política. A Ditadura Militar sustentava hierarquicamente um modelo rígido de papéis de gênero que reafirmava a subordinação feminina aos homens. Nessa conjuntura, Joffily¹¹⁷ afirma que as consequências da coibição do regime “foram vivenciados de modo distinto por mulheres e homens, uma vez que ocupavam posições diferenciadas no sistema de gênero”. Assim, a

¹¹² PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2016, p. 539.

¹¹³ GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹¹⁴ JOFFILY, Mariana. A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina. Espaço Plural, ano X, n. 21, 2º Semestre 2009, p. 84.

¹¹⁵ Idem, p. 87.

¹¹⁶ Ibidem, p. 88.

¹¹⁷ Ibidem, p. 85.

nudez no cárcere e na sessão de tortura diante dos torturadores, significava para as mulheres uma grave humilhação.

A imagem de Dilma Rousseff, na ficha falsa do DOPS, condensada apenas no seu *mugshot*, enfeixa em si a representação da transgressão e da ousadia de enfrentar a Ditadura e toda uma cultura conservadora patriarcal, os valores defendidos pelo regime. Isso também potencializou o medo e o ódio dos agentes da repressão que empregaram a barbárie da tortura para aniquilar as organizações políticas de esquerda, a luta armada e a dignidade daquelas que atreveram a interferir nos rumos políticos do país.

Em 2014 a fotografia do tipo “*mugshot*” da ficha criminal de Dilma Rousseff dos arquivos do DOPS foi reapropriada e ressignificada em sua campanha à reeleição. A imagem e a própria ficha falsa forjada pelo grupo Ternuma foi incorporada no vídeo com o “*jingle*” da campanha, “Dilma Coração Valente”. O fato foi inclusive noticiado pela imprensa na época.

A campanha de Dilma incorporou no seu repertório imagético o desenho do artista Sattu Rodrigues que se inspirou na fotografia, uma fonte primária como afirma Boris Kossoy¹¹⁸ da ficha do DOPS de Rousseff. A imagem de Rodrigues, como uma fonte secundária de acordo com Kossoy¹¹⁹, transformou-se num “*avatar*” da campanha de Dilma nas redes sociais como a identidade da presidenta no meio digital. Ao utilizar a imagem da idealista Dilma Rousseff na juventude, durante o cárcere político, a campanha ressignificou a ficha falsa que reforçava o discurso da Ditadura de que os inimigos do regime seriam terroristas, guerrilheiros perigosos inimigos da pátria.

Da imagem criada por Rodrigues, foram criados dezenas de “*avatares*” que geraram um fenômeno de identificação do eleitorado e da militância com Rousseff e seu passado de luta pela liberdade e democracia. A partir do *avatar* e todas as suas variáveis, a militância e o eleitorado puderam produzir material de campanha, camisetas e bandeiras, além de serem usados nas próprias redes sociais. Homens e mulheres de todas as idades, ao se identificarem com a candidata e sua trajetória pessoal de luta, podiam ter a impressão de proximidade com Dilma. Os ideais da candidata, sua altivez nas fotografias do cárcere político e propostas de campanha, promoviam não apenas identificação, mas pertencimento a uma coletividade com aspirações em comum de todas as gerações e extratos sociais.

¹¹⁸ KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

¹¹⁹ Idem.

O site e as redes sociais da campanha de Dilma Rousseff em 2014 à presidência da República disponibilizaram diversos modelos de avatar para que eleitores e a militância os utilizassem em suas redes e na produção de camisetas e material de campanha. No bloco de imagens abaixo, se vê na primeira fileira a primeira imagem do avatar principal da campanha que inspirou o “*jingle*”, Dilma Coração Valente, e os demais avatares. A campanha conseguiu gerar um processo forte de identificação dos eleitores com a candidata e transmitia a mensagem de que qualquer brasileira ou brasileiro poderia ser presidente do Brasil.

Figura 5: Avatar da campanha de Dilma Rousseff à reeleição em 2014.



Fonte: Muda Mais – 22/10/2014 - Acesso: 09 jul 2020. Disponível:
https://www.facebook.com/pg/mudamais/photos/?ref=page_internal

A primeira presidenta nas capas de O Globo

Enquanto presidenta, Dilma Rousseff esteve presente por 181 vezes nas capas do jornal *O Globo* no decorrer do primeiro e segundo mandato. Essas imagens durante a realização da pesquisa para a dissertação de mestrado foram agrupadas a partir de elementos e padrões que se repetem nas fotografias de acordo com o método histórico-semiótico utilizado por Ana Maria Mauad¹²⁰.

Essas séries fotográficas possibilitam ver, no conjunto, os temas e os sujeitos que são recorrentes ou que estão ausentes nas fotografias. As imagens são apreendidas como imagens-testemunho como propõem metodologicamente o historiador Peter Burke¹²¹; elas, ao serem interrogadas como evidências históricas, contribuem para uma análise em que o acontecimento é apreendido em toda sua espessura política, social e cultural conforme afirma

¹²⁰ MAUAD, Ana Maria. *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 197 - 212.

¹²¹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Campinas: Edusc, 2016.

Michel Vovelle¹²². Segundo Vovelle¹²³, “a imagem se tornou parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela”; dessa forma, as fotografias de capa de *O Globo*, não apenas narram o exercício de poder da presidenta, como também constroem e desconstróem sua imagem pública e sua legitimidade para o exercício do cargo no comando do país.

Por ser a primeira mulher eleita presidenta da República, o elemento mais evidente nas fotografias de capa do periódico *O Globo* e grande marcador é o gênero, mais especificamente a assimetria de gênero na representação feminina nos espaços de poder. Foram encontradas 82 fotografias de capa de Dilma Rousseff acompanhada de figuras masculinas, as quais evidenciam a ausência de mulheres ocupando espaços de poder. Enquanto que foram identificadas apenas 13 fotos em que Dilma aparece com figuras femininas.

Na categoria de fotografias de capa do jornal *O Globo* “Dilma se transforma em outra coisa” não foi encontrada na análise de imagens pelos elementos que se repetem. Parte da série abaixo é categorizada pelo que as imagens produzem em termo de representação sobre a presidenta Dilma Rousseff. O grupo de imagens foi organizado em ordem cronológica para que se observe como a imagem da presidenta ao longo dos anos foi, num crescente desconstruída. Observa-se como as características a ela atribuídas desde os tempos de ministra do governo Lula são levadas ao extremo num processo de violência política nunca visto com homens que ocuparam o cargo, até aniquilar sua legitimidade e humanidade.

A primeira fotografia de capa abaixo é do dia 06/10/2012, figuras 6 e 7, quando Dilma Rousseff aparece sozinha numa exposição de obras do pintor italiano Caravaggio no Palácio do Planalto admirando a pintura “Medusa Murtola”. A cena era uma oportunidade, ou momento decisivo conforme aponta Sousa¹²⁴, perfeito para o fotojornalista. Ao olhar para a pintura, o escudo ganha o sentido de um espelho, e Dilma transforma-se em outra coisa: na Medusa decapitada. A historiadora Mary Beard¹²⁵ afirma que Dilma Rousseff não foi a única ou a primeira mulher política a sofrer essa comparação. “O rosto de Angela Merkel foi inúmeras vezes superposto à imagem de Caravaggio”, assim como Theresa May, primeira ministra do Reino Unido e a ex-Secretária de Estado Hillary Clinton, quando se candidatou à presidência dos EUA. Como se percebe, “transformar”, ou desconstruir Dilma

¹²² VOVELLE, Michel. Imagens e imaginário na história. São Paulo: Ática, 1997.

¹²³ Idem, p. 31.

¹²⁴ SOUSA, Jorge Pedro. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Grifos, 2000, p. 11.

¹²⁵ BEARD, Mary. Mulheres e Poder: um manifesto. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018, p. 80.

Rousseff em Medusa, não perpassa por uma questão política ideológica de a presidenta ser contrária ao jornal *O Globo*. Trata-se fundamentalmente de uma questão de gênero: Merkel e May são de partidos políticos conservadores de direita e Hillary Clinton é uma liberal de direita, e receberam o mesmo tratamento imagético violento.

Beard¹²⁶ ressalta que a decapitação da Medusa permanece até os dias atuais como um “símbolo cultural da oposição ao poder feminino”. Para Peter Gay¹²⁷, no decorrer da história, as representações do medo da mulher assumiram diversos formatos, como o da Medusa, que sempre esteve associada pelo simbolismo da decapitação à castração pelos “perigos que ela representa para a virilidade do homem”. O autor¹²⁸ assevera em sua análise que os “direitos pretendidos pelas mulheres equivaliam à mutilação dos homens”. Ainda segundo Gay¹²⁹, mulheres poderosas sempre foram vistas como perigosas desde o século XIX pelo homem burguês vitoriano. Ricardo López e Barbara Weinstein¹³⁰ afirmam que essa mentalidade patriarcal ainda vigora na classe alta e nas classes médias na contemporaneidade. Logo, Dilma Rousseff foi transformada na própria Medusa pelo fotojornalista e estampou a capa do jornal *O Globo*. Sua eleição representava em todos os sentidos uma ameaça aos homens políticos que sempre ocuparam e controlaram o acesso de mulheres ao espaço político.

Figura 6: Dilma em exposição de arte



Figura 7: Dilma em exposição de arte ampliada



¹²⁶ Idem, p. 80.

¹²⁷ GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 150.

¹²⁸ GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 155.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ LÓPEZ, A. Ricardo; WEINSTEIN, Barbara (editors). The Making of the Middle Class. Durham and London: Duke University Press, 2012.

Fonte: Gustavo Miranda/O Globo, 06/10/2012 - Acesso: 14 abr 2019. Disponível: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020121006>

A capa do dia 05/12/2015, figuras 8 e 9, três dias após o aceite do pedido de *impeachment* por Eduardo Cunha, traz a presidenta Dilma Rousseff discursando em uma cerimônia em Brasília. Dilma aparece em primeiro plano, de perfil e com a boca aberta. Suas rugas e marcas de expressão estão bastante visíveis e se tem uma impressão de que a presidenta está alterada. Essa inferência para o leitor fica mais evidente com a imagem em segundo plano de Dilma duplicada e desfocada, como se estivesse sendo projetada num telão ao fundo. Entretanto, a imagem está tão fora de foco que não parece ser mesmo uma projeção numa tela, tamanha sua distorção. A fotografia desconstrói sua imagem, com a contribuição da manchete: “Para o Planalto, parte do PMDB atua contra Dilma” - que sugere um estado de paranoia da presidenta. Dessa maneira, Dilma transforma-se em outra coisa.

Figura 8: Dilma discursa

Figura 9: Dilma discursa ampliada



Fonte: Ueslei Marcelino/Reuters 05/12/2015 - Acesso: 14 abr 2019
Disponível: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020151205>

A última capa dessa série fotográfica é do dia 20/02/2016, figuras 10 e 11, quando Dilma Rousseff recebe, no Palácio da Alvorada, o patriarca Kirill, da Igreja Ortodoxa Russa - informa a legenda de letras pequenas abaixo da foto. Essa foto alcança um alto nível de violência política de gênero, pois o corpo feminino da presidenta parece desconfigurado, seccionado ou metamorfoseado. Por meio da fotografia, Dilma finalmente se transforma por completo em outra coisa. O ângulo escolhido pelo fotógrafo e a sobreposição da silhueta do líder religioso com sua peculiar indumentária, à silhueta de Dilma Rousseff constrói uma outra figura. A expressão facial no rosto da presidenta caminhando ao ar livre no verão sendo encoberta pelo *koukoulion*, o cocar da indumentária tradicional do patriarca da Igreja

Ortodoxa, dado que o topo do *koukoulion* se parece com a cúpula de uma igreja católica romana com uma cruz no alto, simbolizando o mundo cristianizado e o mal suplantado. É possível inferir que Dilma, ‘demonizada’, ou seja, a que se transformou em outra coisa, seria o mal dominado. As duas manchetes negativas da capa reforçam a inferência que os problemas econômicos do país e o retorno do senador Delcídio (expulso do PT ao Senado podendo implicá-la e seu governo em denúncias) é que afetavam e transtornavam a presidenta. Isso pioraria a crise política que teria desfecho com a consolidação do golpe parlamentar de 2016, afastando-a definitivamente do governo.

Figura 10: Dilma e o patriarca Kirill

Figura 11: Dilma e o patriarca Kirill ampliada



Fonte: André Coelho/O Globo 20/02/2016 - Acesso: 13 abr 2019

Disponível: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=201020160220>

Conclusão

Como a eleição da primeira mulher presidenta do Brasil, e sua atuação no exercício do poder foi narrado pelo fotojornalismo do jornal *O Globo*? Teriam sido inaugurados novos paradigmas de representação imagética feminina? Esses paradigmas seriam identificáveis na narrativa das fotografias de Dilma Vana Rousseff nas capas do periódico em questão?

Verificou-se que à Dilma foram atribuídas também características como agressiva, durona, gerentona, autoritária, centralizadora, inflexível, construindo sua imagem pública. Características que se fossem atribuídas aos homens, teriam uma conotação positiva como assertividade e liderança natural, por se tratarem de estereótipos de gênero. As demais características relacionadas à presidenta, como incompetente, inapta para governar, inábil

politicamente, despreparada até chegar ao nível da mulher desequilibrada ou histérica, acentuaram-se a partir de sua reeleição num crescente de violência política de gênero a fim de desconstruir a imagem pública da presidenta e sua legitimidade para governar e permanecer no cargo.

A narrativa imagética do periódico se realiza num crescente de violência política de gênero contra a presidenta, à medida que o Golpe de Estado caminha para se consolidar. O bloco de fotos “Dilma se transforma em outra coisa”, permite que se observe como com o passar do tempo, a legitimidade de Dilma não é questionada e desconstruída apenas com inferências acerca de características a ela atribuídas. As fotografias vão transformando seu corpo feminino em outra coisa, até que este é completamente desfigurado. Nem o ex-presidente, Fernando Collor de Melo, que na década de 1990 foi deposto num “*impeachment*” que cassou seus direitos políticos, enfrentou esse processo de violência política e desconstrução de sua legitimidade, sanidade e de seu corpo.

Quanto aos novos paradigmas imagéticos criados pelo periódico sobre uma mulher exercendo o poder, constata-se que o encontrado foi uma renovação ou atualização de velhas formas de enquadrar a mulher emancipada seja no discurso da palavra escrita, seja no discurso imagético nas charges e nas fotografias. Ressurge na figura de Dilma, a mulher agressiva, violenta, desprovida de feminilidade, que ameaça o *status quo* masculino do poder. O que levanta questões quanto a real possibilidade da consolidação de um *impeachment* sem crime de responsabilidade, e a narrativa do mesmo, se quem estivesse ocupando o cargo da presidência da República fosse um homem. A narrativa do Golpe de Estado parlamentar de 2016 contra Dilma Rousseff, naturalizado e legitimado pelo *O Globo*, e diversos outros meios de comunicação, assim como em 1964, ainda é sustentado como *impeachment* sem crime de responsabilidade. Mesmo que os diversos atores políticos que participaram do processo na época, para retirar Dilma do poder, venham confessando a trama ardilosa e os conchavos articulados.

O presente trabalho buscou contribuir para uma compreensão a respeito da primeira presidenta do Brasil eleita democraticamente e como sua imagem pública foi construída e desconstruída num complexo processo de violência política e de gênero. Processo esse em que diferentes atores e segmentos sociais disputaram e ainda disputam a narrativa sobre sua figura, seu governo e principalmente a respeito do Golpe de Estado que a retirou do poder, ainda hoje intitulado pelo jornal *O Globo*, como *impeachment*. Mesmo que publiquem em suas páginas, *impeachment* sem crime de responsabilidade. Uma fórmula repetida

pedagogicamente de nomear e rememorar o que pode suceder, quando uma mulher ousa ocupar o cargo máximo da política nacional, que voltou a ser ocupado e controlado por homens oriundos das velhas oligarquias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Sérgio. **Terceira República no Brasil (1988): República Democrática**. In: Dicionário da República. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALENCAR, Jacson Ferreira de. **A ditadura continuada: fatos, factoides e partidarismo da imprensa na eleição de Dilma Rousseff**. São Paulo: Paulus, 2012.

AMARAL, Ricardo. **A vida quer é coragem**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Belo Horizonte: Editora Vozes, 1985.

BARBARA, Leila; GOMES, Maria Carmem. **A representação de Dilma Rousseff pela mídia impressa brasileira: analisando processos verbais**. Letras. [S.I.], n. 40, p. 67-92, dez. 2013. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12026>

BEARD, Mary. **Mulheres e Poder: um manifesto**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Campinas: Edusc, 2016.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HOBBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

JOFFILY, Mariana. **A diferença na igualdade: gênero e repressão política nas ditaduras militares do Brasil e da Argentina**. Espaço Plural, ano X, n. 21, 2º Semestre 2009, p. 78 - 88.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LESSA FILHO, Ricardo. **Retratos de Identificação: a imagem arquivo como morada da memória**. Significação, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 101 – 125, jul - dez. 2019.

LÓPEZ, A. Ricardo; WEINSTEIN, Barbara (editors). **The Making of the Middle Class**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

MELLO BRANDÃO TAVARES, Frederico de; FERREIRA VAZ, Paulo Bernardo. **Fotografia jornalística e mídia impressa: formas e apreensão**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, nº 27, agosto, 2005, p. 125 – 138. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.

MAUAD, Ana Maria. **Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas.** In: *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 197 - 212.

PINSKY, Carla Bassanezi. **A era dos modelos flexíveis.** In: *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2016.

RIBEIRO, Maria Cláudia Badan. **Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN.** São Paulo: Alameda, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Grifos, 2000.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”.** Lisboa: Veja, 1993.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história.** São Paulo: Ática, 1997.

WEBER, M. H. O estatuto da Imagem Pública na disputa política. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 12, n. 3, 2010. DOI: 10.29146/eco-pos.v12i3.929. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/929. Acesso em: 08 dez. 2022.

Mulher artista e política: reflexões iniciais sobre a participação de Nair de Teffé no cenário político da primeira república brasileira (1910-1914)

Bethânia Luisa Lessa Werner¹³¹
(UFPEL)

Introdução

Desde a luta pelo sufrágio até as mais recentes demandas por representatividade em bancadas femininas, as mulheres e os seus direitos políticos tem sofrido constantes ataques. A partir da diferenciação unicamente pelo sexo biológico, as mulheres são relegadas a segundo plano em relações e espaços políticos, sendo consideradas “naturalmente” distantes desses desde as primeiras reivindicações referentes ao princípio eleitoral, por exemplo. Ou seja, “a cidadania política feminina se viu relegada a um patamar difícil de ser contestado, uma vez que o conceito se viu atrelado a uma diferenciação sexual e essa exclusão foi baseada exclusivamente no quesito “sexo””¹³². Segundo essa mesma diferenciação, ainda, é possível – e necessário – o estudo sobre “a constituição de um espaço político, em larga medida inseparável do “público”, com uma dupla exclusão: os proletários, as mulheres”¹³³. Nos concentramos, em nossa abordagem, no segundo grupo.

A partir dessa diferenciação, há a imposição de um afastamento entre as esferas do feminino e da política, a qual apresenta reflexos ainda hoje, principalmente no que diz respeito às noções de representatividade e poder. Segundo reportagem do site Agência Brasil, publicada em março de 2021, foi somente neste ano que, após 87 anos da conquista do direito ao voto feminino, foi aprovada a criação de uma liderança para a bancada feminina no Senado¹³⁴. Consequentemente, tal conquista favorece a articulação de outras ações que visam estabelecer, no mínimo, maior igualdade de representação em ambientes políticos, como, por exemplo, a aprovação do projeto que estipula cota mínima para mulheres em eleições, visando maior ocupação das casas legislativas pelas mesmas¹³⁵.

¹³¹ Graduanda em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Contato: bethaniawerner@hotmail.com

¹³² KARAWAJCZYK, Mônica. Suffragettes nos trópicos?! A primeira fase do movimento sufragista no Brasil. *Locus: revista de História*, Juiz de Fora, v. 20, nº1, p. 327-346, 2014, p. 329.

¹³³ PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: Operários, mulheres e prisioneiros*. 8ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra – 2017 p. 186.

¹³⁴ Senadoras terão mais voz e espaço no Senado, diz líder da bancada feminina. Reportagem do Senado Notícias, publicada em 12 de março de 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/audios/2021/03/senadoras-terao-mais-voz-e-espaco-no-senado-diz-lider-da-bancada-feminina>

¹³⁵ Aprovado projeto que estabelece cota para mulheres em eleições proporcionais. Reportagem do Senado Notícias, publicada em 14 de julho de 2021. Disponível em:

Considerando as recentes conquistas nesses campos e as inúmeras lutas desencadeadas em busca de maiores avanços, é importante a compreensão do papel das mulheres historicamente relacionado à esfera pública e política. Desde a elaboração da Constituição do Império do Brasil, de 1824, as menções à cidadania política das mulheres foram postas em segundo plano. As proibições ao voto e ao exercício político não estavam explícitas no texto, contudo

essa exclusão se dava na forma de um senso comum, segundo o qual as mulheres, por sua posição de necessária subordinação aos homens, fossem eles seus pais ou esposos, estavam excluídas da compreensão do termo “cidadãos brasileiros” para fins eleitorais.¹³⁶

Tal aspecto demonstra o quanto, historicamente, “a grande batalha da mulher é ainda a ocupação de espaços de poder”¹³⁷. Por conta da não menção expressa aos direitos femininos na Constituição de 1824, a problemática que se pôs foi a consideração (ou não) sobre serem elas cidadãs, dado que “essa era uma questão decisiva, já que, caso fossem consideradas cidadãs, as mulheres poderiam procurar juntas eleitorais para votar e expressar sua própria opinião política”¹³⁸. Contudo, a concepção de que as mulheres não seriam cidadãs ativas, como previsto no texto constitucional, as impede de exercer tais opiniões e direitos políticos, demonstrando a influência da Revolução Francesa e de seus ideais nos políticos brasileiros à época, dado que “o universalismo da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* não concerne verdadeiramente às mulheres: elas não são indivíduos”¹³⁹.

A partir da queda da monarquia e da instalação dos republicanos no poder, em 1889, o tema novamente retorna ao centro dos debates: as mulheres poderiam ser consideradas cidadãs e, através disso, exercer seus direitos políticos tal qual os homens? Inúmeros projetos foram discutidos e diferentes posicionamentos tomados, porém, ainda assim, o texto da Constituição de 1891 não deixava explícito a permissão ao voto feminino e,

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/14/aprovado-projeto-que-estabelece-cota-para-mulheres-em-eleicoes-proporcionais>

¹³⁶ DIAS, Joelson. SAMPAIO, Vivian Grassi. A inserção política da mulher no Brasil: uma retrospectiva histórica. Tribunal Superior Eleitoral: Estudos Eleitorais. Brasília: v. 6, n. 3, p. 55-92, set./dez. 2011, p. 61.

¹³⁷ ALVES, Yanne Katt Teles Rodrigues. Debatendo a representatividade: um panorama histórico e breve reflexão sobre a participação feminina na política brasileira. Revista de Estudos Eleitorais. Recife: vol. 2, nº 3, p. 95-103, jul. 2018, p. 96.

¹³⁸ MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. O voto feminino no Brasil. 2ª ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019, p. 28.

¹³⁹ PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. 2ª ed. 6ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2019, p. 142.

consequentemente, “as juntas de alistamento eleitoral interpretaram literalmente a palavra “cidadão” contida na Carta e, desse modo, rejeitaram os insistentes pedidos de alistamento eleitoral de mulheres adultas e escolarizadas”¹⁴⁰. Desse modo, na virada do século XIX para o XX é possível perceber a demanda cada vez maior pelo “sufrágio feminino, uma exigência expressa pela primeira vez no final do século XIX, mas negada pela Assembleia Constituinte de 1891.”¹⁴¹.

Nesse sentido é que se insere a pesquisa do presente artigo. A partir da compreensão dos impactos políticos e socioculturais que envolvem as aproximações ou os distanciamentos entre as mulheres e a política, analisamos a influência da primeira dama Nair de Teffé no âmbito público e político da Primeira República no Brasil, durante os anos de 1910 a 1914. Através das memórias reunidas em seu livro, *A verdade sobre a Revolução de 22* é possível extrair posicionamentos, influências e ações políticas da primeira dama.

Além disso, também buscamos analisar seu local de fala político feminino enquanto pertencente às classes sociais mais elevadas, as quais formaram os grupos de mulheres que protagonizaram a primeira onda sufragista no Brasil, como aponta Karawejczyk:

As mulheres que fizeram parte desse movimento – tanto no Brasil quanto no exterior – foram de um modo geral, mulheres instruídas, pertencentes às camadas média e alta da sociedade, que buscaram aliados entre os políticos da época para dar legitimidade para as suas reivindicações.¹⁴²

Assim, visamos expandir e contribuir igualmente com a discussão historiográfica envolvendo as mulheres da elite e os aspectos políticos durante os anos iniciais da República Brasileira, abordando as noções de poder e representatividade.

Sobre elas: uma revisão bibliográfica

A associação dos conceitos de mulheres e política, ainda que seja um tema que constantemente demande maiores e mais profundas investigações, já vem sendo notadamente trabalhado na historiografia através de diferentes abordagens. O aumento das pesquisas sobre a aproximação das mulheres dos ambientes públicos e a ocupação dos

¹⁴⁰ MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. O voto feminino no Brasil. 2ª ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019, p. 73/74.

¹⁴¹ HAHNER, June E. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: (1850-1937) São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 26.

¹⁴² KARAWEJCZYK, Mônica. Suffragettes nos trópicos?! A primeira fase do movimento sufragista no Brasil. Locus: revista de História, Juiz de Fora, v. 20, nº1, p. 327-346, 2014, p. 330.

mesmos por elas, ainda que encontrando obstáculos para a permanência nesses, fez com que muitas delas saíssem do silêncio historiográfico a que foram submetidas.

Dessa forma, como exemplo de estudo envolvendo a trajetória de Darcy Vargas, outra primeira dama do Brasil, há a pesquisa realizada por Ivana Guilherme Simili, a qual resultou, dentre outras publicações, no seu livro *Mulher e política: A trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. Em sua narrativa, Simili (2008) aborda a trajetória e aspectos da vida de Darcy, desde o seu casamento com Getúlio Vargas em 1911, dando destaque para a sua atuação “marcada pelo envolvimento e pela participação na política”¹⁴³ enquanto esposa de um homem público. A partir dessa análise a autora busca dar centralidade para as ações protagonizadas por mulheres, especialmente em espaços políticos, dado que “por muitos anos, as mulheres estiveram ausentes ou desfiguradas na história brasileira”¹⁴⁴.

Além disso, a tese intitulada *As filhas de Eva querem votar: dos primórdios da questão à conquista do sufrágio feminino no Brasil (c. 1850-1932)*, publicada em 2013 e de autoria da historiadora Mônica Karawejczyk também apresenta relações entre aspectos políticos e femininos. Através da análise sobre as ações, desenvolvimentos e personagens do período, a autora busca compreender o processo que leva à conquista do voto feminino no Brasil em 1932. Assim, a partir da compreensão sobre as lutas empreendidas em busca dos direitos políticos femininos e de sua validação, também é possível visualizar a participação ativa das mulheres dentro da política.

Já Maria de Fátima Hanaque Campos, em sua obra *Nair de Teffé: artista do lápis e do riso* (2016) apresenta uma abordagem sobre a primeira dama com enfoque maior na produção artística da mesma. A autora realiza uma análise detalhada sobre as caricaturas e as exposições protagonizadas por Nair e apresenta, ainda, alguns dos impactos sociais que suas produções artísticas geravam, especialmente nas elites da época. Além disso, Campos (2016) apresenta dados relacionados ao desenvolvimento da caricatura enquanto gênero, sua expansão no Brasil e sua relação com a trajetória de Nair de Teffé antes e durante o seu casamento com o Marechal Hermes da Fonseca.

Por outro lado, Antonio Edmilson Martins Rodrigues, em seu livro *Nair de Teffé: Vidas Cruzadas* (2002), manifesta uma perspectiva mais biográfica sobre a vida da primeira

¹⁴³ SIMILI, Ivana Guilherme. *Mulher e política: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 09.

¹⁴⁴ HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: (1850-1937)* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 24.

dama. Em sua narrativa o autor aborda aspectos relacionados à infância, à educação, à família, ao casamento e à vida de Nair enquanto artista em seu meio social, utilizando dentre suas fontes as memórias escritas por ela em seu livro *A verdade sobre a Revolução de 22*, publicado em 1974.

Nesse sentido, a partir da breve exposição anterior, buscamos apontar de maneira introdutória as lacunas historiográficas em relação à participação política (bem como influências, ações e percepções) da primeira dama Nair de Teffé, entre 1910 e 1914, sendo esse o período de mandato do presidente Marechal Hermes da Fonseca, seu marido a partir do ano de 1913. Notam-se diversas análises e abordagens referentes à trajetória familiar e educacional de Nair e, majoritariamente, também pesquisas sobre sua produção artística¹⁴⁵, destacando sua atuação enquanto uma das primeiras mulheres caricaturistas no Brasil. Contudo, quando (e se) analisadas sua participação política e influência pública em seu contexto social, estas são realizadas a partir do seu marido ou de seu pai. A partir dessas constatações é que apresentamos, portanto, a presente pesquisa.

Buscando “investigar a gama total de experiências de vida das mulheres, suas atividades, funções, problemas, percepções e valores”¹⁴⁶ priorizamos a análise da trajetória e das memórias de Nair em sua obra publicada em 1974, mas também sua presença na imprensa do Rio de Janeiro durante o período, visando mapear as redes de sociabilidade, influência e poder em que ela se inseria. Em vista disso, procuramos compreendê-la através da intersecção, como também realizado por Simili (2008), entre História das Mulheres e História Política, investigando como Nair de Teffé, enquanto mulher e primeira dama, influenciava e era influenciada pelas noções de poder de sua época.

Nair de Teffé: entre a arte e a política

Contava o dia 10 de junho de 1886, na cidade do Rio de Janeiro, quando aquela que seria batizada enquanto a primeira pessoa nomeada “Nair” no Brasil, nascia. Nair de Teffé era filha caçula de Antônio Luís von Hoonholtz (almirante barão de Teffé) e de Maria Luisa Dodsworth e tinha ainda outros três irmãos, todos homens. Apesar de sua origem carioca, é somente depois de alguns anos que Nair conhece e vive verdadeiramente o cotidiano

¹⁴⁵ Além dos trabalhos já citados, destaca-se também a dissertação de Carolina Faria Alves, intitulada “Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque”, defendida no PPGH da Universidade Federal de Juiz de Fora em 2019.

¹⁴⁶ HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: (1850-1937)* São Paulo: Editora Brasiliense, 1981, p. 20.

brasileiro. Um ano após o seu nascimento, em 1887, o seu pai é “designado para uma comissão imperial na Europa, partindo para a França [...]”¹⁴⁷, estabelecendo residência com toda a família no exterior durante boa parte da infância de Nair. Nascida ainda durante o regime monárquico no Brasil, aquela que viria a ser a primeira dama de um dos presidentes durante o período republicano, teve muito das suas vivências delineadas por ser “filha de um monarquista, personalidade ligada à elite aristocrática [...]”¹⁴⁸.

Durante esse período na Europa a família retornou algumas vezes para o Brasil, contudo, devido ao ambiente não favorável aos interesses do Barão e o governo nas mãos dos militares, não estabeleceram residência novamente no Rio de Janeiro. Durante sua vida na Europa, Nair estudou “nos colégios mais importantes do interior da França” e foi durante a infância, “com nove anos que Nair experimentou pela primeira vez o uso mais apurado da caricatura”¹⁴⁹, aquela que seria uma de suas marcas registradas artisticamente.

A partir de suas produções artísticas, fossem desenhos ou caricaturas, Nair expressava seu conhecimento sobre o mundo que a rodeava. Contudo, tal viés artístico não era considerado concretamente como algo que a jovem fosse realmente levar a sério enquanto ocupação, como aponta Rodrigues:

[...] Durante muito tempo, esse dom de Nair foi utilizado como demonstração familiar de sua inteligência e vivacidade, não sendo jamais pensado como uma atividade a ser desenvolvida, pois na época, com as restrições à mulher, não era comum qualificar-se uma moça pela sua arte da caricatura.¹⁵⁰

Dessa forma, sua educação era condicionada pelos ideais da época referentes às mulheres, associados ao controle dos gestos, modos e do próprio corpo feminino. Sobre esse aspecto, em suas memórias, Nair destaca sua vivência enquanto

[...] precursora de coisas modernas e avançadas para aquela época de educação severa, no estilo de *ancien regime*, o qual foi o segredo do binômio: “talento e formosura”. Não ser formosa e sem talento... é triste...¹⁵¹.

¹⁴⁷ CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Nair de Teffé: artista do lápis e do riso. Curitiba: Appris, 2016, p. 23.

¹⁴⁸ Ibid, p. 24.

¹⁴⁹ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Nair de Teffé: Vidas Cruzadas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 25.

¹⁵⁰ Ibid, p. 25/26.

¹⁵¹ FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. A verdade sobre a Revolução de 22. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti LTDA, 1974, p. 18.

Nesse contexto é que, após esse período na Europa, em 1905 a família retorna ao Brasil e se estabelece na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. A partir desse retorno, portanto, é que reafirma-se a posição social ocupada pela família na composição da elite carioca da época. Ainda que a aproximação com a política durante a vida de Nair de Teffé tenha se dado mais expressivamente após o anúncio do seu casamento com o Marechal Hermes da Fonseca, desde jovem ela já participava da vida social burguesa carioca, especialmente em Petrópolis, onde residia e onde “juntavam-se na cidade as riquezas dos empresários com a inteligência dos políticos”¹⁵².

O Barão, mesmo após morar algum tempo no exterior, ao retornar continua sendo uma das pessoas de grande prestígio na alta sociedade brasileira. Suas redes de contato e convivência aproximaram Nair dessas elites no Rio de Janeiro, especialmente a partir das visitas em sua residência, onde ela foi “convivendo com políticos e empresários”¹⁵³. Inserida nesse meio social, portanto, Nair dedicou-se cada vez mais às caricaturas, expressando a formação das novas elites da época através de seu olhar e traços cômicos e, além disso, ficando também conhecida pelo seu pseudônimo Rian, “apresentada como artista com “lápiz travesso e leve”. ”¹⁵⁴.

Dessa maneira é que, ainda que a ordem vigente sobre a educação feminina priorizasse o casamento antes de qualquer outra coisa na vida das mulheres, Nair colocou o matrimônio em segundo plano. Em suas próprias palavras, “tinha em mente, só casar-me aos 30 anos depois de realizada artisticamente e amadurecida para a vida”¹⁵⁵, revelando o quanto o universo feminino era por ela visto diferentemente e que “todo o seu interesse estava dirigido para atividades que não condiziam com os papéis tradicionais que a mulher exercia”¹⁵⁶. Contudo, a ideia de unir-se ao presidente da República predominou posteriormente, especialmente por seu conhecimento sobre o funcionamento do interior do mundo das elites e de suas articulações.

Memórias e presença na imprensa

¹⁵² RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Nair de Teffé: Vidas Cruzadas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 26.

¹⁵³ Ibid, p. 27.

¹⁵⁴ GALETTI; Camila Hildebrand. SIMILI, Ivana Guilherme. Mulheres, casamento e política: a artista e primeira dama Nair de Teffé. Revista CDHIS, Uberlândia, v. 26, n. 1, p. 129-151, jan./jun. 2013, p. 139.

¹⁵⁵ FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. A verdade sobre a Revolução de 22. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti LTDA, 1974, p. 30.

¹⁵⁶ CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Nair de Teffé: artista do lápis e do riso. Curitiba: Appris, 2016, p. 118.

Escrito por Nair de Teffé Hermes da Fonseca e publicado no ano de 1974, o livro *A verdade sobre a Revolução de 22* reúne a narrativa da autora sobre sua vida antes, durante e depois do casamento com o Marechal Hermes da Fonseca, ocorrido em 1913, quando o mesmo ainda era presidente do Brasil. A partir da análise de suas memórias é possível perceber o engajamento de Nair e sua interferência em alguns contextos da época, especialmente aqueles referentes a momentos políticos e ambientes públicos.

Sendo assim, buscamos investigar a partir das suas memórias os papéis desempenhados pela artista e primeira dama durante o contexto da Primeira República no Brasil entre os anos de 1910 a 1914. Ao realizar essa análise é necessário que consideremos as escolhas realizadas pela própria Nair enquanto escrevia aquela que seria a sua autobiografia, dado que “O olhar voltado para si, numa fase de mudança ou ao final de uma vida, mais frequente em pessoas públicas que querem fazer o balanço de sua existência e marcar sua trajetória, é uma atitude pouco feminina”¹⁵⁷. Nesse sentido ainda, a escrita sobre os fatos que permeiam sua vida é feita a partir de escolhas onde, na sua narrativa, Nair prioriza e dá a centralidade dos fatos majoritariamente ao Marechal, o que é reforçado nas páginas finais do seu livro, que termina versando sobre o episódio da morte do mesmo.

Outro aspecto que também deve ser lido criticamente é a utilização do termo “Verdade” no título do seu livro, dando a entender que sua versão sobre os fatos é a única que realmente os aborda verdadeiramente. Contudo, na prática historiográfica a construção de narrativas que constituem verdades absolutas é discutida, justamente porque “é algo pacífico hoje, até para não profissionais, a inexistência de uma única “Verdade” [...], pois muitos estão conscientes de que para cada fato pode haver – e há – mais de uma versão”¹⁵⁸. Paralelo a isso, há também as discussões relacionadas ao conceito de memória e sua utilização na prática historiográfica, evidenciando a multiplicidade de narrativas e olhares sobre um mesmo contexto, pois “mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho”¹⁵⁹. Nesse sentido, fazem-se necessárias as distinções entre Memória e História.

A construção de uma narrativa baseada exclusivamente na memória traz consigo características inerentes a mesma, como a presença de emoções, afetos e paixões daquele

¹⁵⁷ PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. 2ª ed. 6ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2019, p. 28.

¹⁵⁸ BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2011, p. 216.

¹⁵⁹ CANDAU, Joel. Memória e Identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 35.

indivíduo em relação ao contexto ou fato que analisa, sendo possível a distorção (intencional ou não) dos acontecimentos. Já a História “se esforça em colocar o passado a distância [...]”¹⁶⁰, para melhor compreender e ordenar os fatos passados de maneira mais objetiva.¹⁶¹

Partindo dessas reflexões e utilizando abordagens da Nova História Política e da História das Mulheres é que é realizada a análise tanto do conteúdo das memórias quanto da trajetória de Nair de Teffé, utilizando também elementos da imprensa da época. As concepções de poder e representatividade, enquanto objetos de estudo da História Política, também relacionam-se com essa pesquisa, pois

Assim, mesmo quando a Nova História Política toma para seu objeto um indivíduo, não visa mais a excepcionalidade das grandes figuras políticas que outrora os historiadores positivistas acreditavam ser os grandes e únicos condutores da História.¹⁶²

Nesse sentido, as memórias reunidas no livro escrito por Nair nos revelam inúmeros momentos em que é possível analisá-la enquanto influente nas esferas de poder. Sua vivência com pessoas pertencentes às elites políticas e econômicas da época, antes do casamento com o Marechal, é algo intrínseco em sua narrativa e impulsionado pela posição social de sua família. Tal aspecto possibilitava a manutenção de relações de amizade com figuras influentes do período, como o senador José Gomes Pinheiro Machado, sendo ele um dos primeiros a tomar conhecimento do seu enlace com o Presidente da República, segundo a própria autora:

Numa recepção no Itamarati, Pinheiro Machado quando me viu, disse como sempre:

- Vamos passear pelos salões. Preciso pescar um rapaz para você. Já é tempo de arranjar um casamento.

Ele não sabia de nada. Vieram anunciar que o Presidente já estava no salão para receber os convidados da ceia. Pedi-me licença para ir cear e eu disse:

- General, vou com o senhor!

- Não Nair, no salão só os convidados do Presidente.

- Eu sou convidada! Quero entrar conduzida pelo senhor.

- Você está maluca!

Na porta do salão, Regis de Oliveira, avisou-me:

¹⁶⁰ Ibid, p. 132.

¹⁶¹ No espaço do presente artigo não é possível aprofundar o contexto no qual Nair publicou suas memórias, com qual objetivo e as relações entre memória, história e autobiografia, por exemplo. Portanto, como essa pesquisa encontra-se em estágio inicial, estamos analisando somente alguns episódios descritos pela autora, para fins de extrair informações que revelem momentos de sua atuação naquele cotidiano político e social reservado às elites. Tais episódios estão e continuarão a ser combinados com a análise de outras fontes documentais dos anos 1900 e 1910, como a imprensa da capital federal.

¹⁶² BARROS, José D'Assunção. O campo da História: Especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 107.

- Mademoiselle Teffe, o Presidente aguarda a sua presença para iniciar a ceia.
- Pinheiro Machado, segredou-me indagando:
- Que é isso menina?
- Respondi-lhe baixinho:
- Não precisa mais procurar casamento para mim. Estou noiva do Presidente da República.¹⁶³

No trecho percebemos a preocupação de Pinheiro Machado com a escolha de um marido considerado socialmente adequado para Nair. Além disso, sua preocupação com o não atraso desse acontecimento na vida da jovem reforça o ideal da época previsto às mulheres: sua maior meta de vida deveria ser a conquista de um bom casamento. O enlace matrimonial com o Marechal Hermes da Fonseca também foi veiculado pela imprensa da época (Imagem 1), destacando cada vez mais a nova primeira dama enquanto uma pessoa pública.

Imagem 1 – O enlace presidencial – Fon-Fon! (1913)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

A aceitação do casamento sofreu resistências de ambos os lados. Da família Teffé, “todos ficaram contra, alegando que ele estava recém-viúvo e era um homem de idade. Deveria casar-se com uma moça ou senhora mais velha do que eu”¹⁶⁴. Já em relação à família

¹⁶³ FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. A verdade sobre a Revolução de 22. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti LTDA, 1974, p. 34.

¹⁶⁴ Ibid, p. 33.

Ruy Barbosa aproveitou o lançamento do "Corta Jaca", para inserir nos anais do Senado, a sua costumeira verborragia, na Sessão do dia 11 de novembro de 1914, babando contra mim, a sua orgulhosa cantilânica de insopitável ódio ao Governo. As pedras que ele me atirou não me atingiram. Elas dormem esquecidas no fundo do mar ou da terra e só serviram para assinalar a luta que enfrentei contra os preconceitos de então.¹⁶⁶

Após a realização da famosa “Noite do Corta Jaca” Nair rompeu com paradigmas tradicionais em relação a comportamentos e ações esperados, tanto da primeira dama quanto do próprio presidente da República, em diferentes instâncias. Nair comenta em suas memórias sobre seus interesses em relação à música e destaca: “Aprendi a tocar violão com o mestre Emilio Pereira, quando violão era instrumento de boêmios”¹⁶⁷. Assim, enquanto entusiasta da música popular brasileira, a primeira dama conhece e se aproxima de grandes nomes da cultura brasileira na época, como Catulo da Paixão Cearense, a quem convida para interpretar canções naquela que ficou conhecida como a histórica “Noite do Corta Jaca”. Catulo, sabendo da admiração de Nair pela música brasileira, “falou com Chiquinha Gonzaga, grande Maestrina [...]. Chiquinha compôs especialmente para mim o famoso "Corta Jaca", com partitura para violão e piano.”¹⁶⁸.

A confraternização foi um sucesso, contando inclusive com interpretações artísticas realizadas pela própria primeira dama, a qual considerou o momento como “[...] uma noite “prafrentex”. ”¹⁶⁹. Contudo, no dia seguinte, manifestações de retalhamento, como as de Ruy Barbosa, foram abundantes. A imprensa e os adversários políticos do Marechal Hermes consideraram o ato desrespeitoso, pois “diziam que foi uma vergonha nacional, levar para dentro do Palácio do Governo (que era transitariamente a nossa casa) - um violão, instrumento inseparável de boêmios e baderneiros”¹⁷⁰. Nesse sentido, é possível perceber o quanto Nair, ao inserir o violão e, especialmente, interpretar ela mesma uma canção considerada “inadequada” para o ambiente do Palácio do Catete, rompe com paradigmas e noções associadas comumente tanto às mulheres quanto ao contexto político da época.

Lembradas em suas memórias enquanto atos desrespeitosos para com o casal e com as suas atitudes, as palavras de Ruy não foram elementos que a silenciaram no contexto da

¹⁶⁶ FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. A verdade sobre a Revolução de 22. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti LTDA, 1974, p. 45.

¹⁶⁷ Ibid, p. 18.

¹⁶⁸ Ibid, p. 44.

¹⁶⁹ Ibid, p. 45.

¹⁷⁰ Ibid, p. 44.

época. Nair, após os ataques de Ruy Barbosa em relação à noite do Corta Jaca, caricaturou o político, em tom de afrontamento (Imagem 3).

Imagem 3 – Caricatura de Ruy Barbosa



Fonte: Reprodução Museu Histórico Nacional. Disponível em:
<https://g.co/arts/zewigYNMdkvp1yEW9>

Os tensionamentos com Ruy Barbosa são aspectos bastante comentados por Nair na escrita de suas memórias e nos permitem compreender o quanto sua inserção nesse meio político era influente até mesmo nas cerimônias institucionais realizadas pelo governo naquele período. Após o casamento, Nair abraça o Palácio do Catete enquanto sua mais nova casa, o que a faz tomar atitudes nem sempre bem vistas pela imprensa da época e, principalmente, pelos inimigos políticos de Hermes, que buscavam atentamente qualquer motivo para criticá-lo.

Na realização de comemorações, por exemplo, a lista de convidados era uma das atribuições da primeira dama e, também, uma das formas de expressão de suas inimizades políticas, como ela aborda:

O Cerimonial queixava-se ao Marechal. Rafael Mayrink via-se em palpos de aranha comigo. Informava ao Presidente que as pessoas vetadas eram pelas condições políticas e cargos, convidados obrigatórios pelo protocolo. Diversas vezes tive de descer ao salão de Despachos, chamada por Hermes, para enfrentar o "Protocolo" e os Ministros, aos quais o Presidente falava: - Sr. Ministro ou Dr. Rafael Mayrink, diga a Dona Nair que o senhor fulano, pela condição e cargo que ocupa, não pode deixar de ser convidado. Os Ministros, Secretários e o Rafael Mayrink, confirmavam.

- Então, eu não vou!

O Marechal me fazia todas as vontades. Suave e meigo, para não ficar sem a minha companhia, acabava concordando.¹⁷¹

A partir de atitudes e posicionamentos como este, Nair demonstra sua personalidade não tão coerente com os ideais femininos previstos, especialmente para aquela que ocupava o cargo de primeira dama da República, e que lhe gerou inúmeras críticas. Suas intervenções iam ainda, além das pessoas vetadas em listas de convidados em cerimônias oficiais, gerando situações onde sua manifestação verbal era motivo para risos de deboche e para o simples ignorar de suas palavras.

Em uma dessas ocasiões, inserida novamente em meio à classe política da época e seus representantes, intervindo em uma das reuniões comemorativas em que se encontravam, Nair comenta sobre o assunto da sucessão presidencial que estava sendo lançado ao seu marido, o Marechal Hermes:

Numa noite no Palace Hotel, estávamos conversando com Paulo Frontin, General Bento Ribeiro, Euclides e Hermes Filho. Ruy Barbosa chegou e passou a conversar. Veio à baila a sucessão. O Marechal ouvia mais do que falava. Quando o assunto não era do seu agrado, tirava um dos seus cigarros de palha para fumar. Getúlio Vargas fumava charuto e ouvia mais do que falava. Os gaúchos, quando fumam, procuram no fio esparso da bruma que se perde, as palavras que o vento leva. Ruy começou a admitir que para conciliar as correntes políticas acéfalas desde a morte de Pinheiro Machado, o lançamento do nome do Marechal Hermes era oportuno para pacificar e unir todas as correntes, porque o Marechal tinha voltado grandemente prestigiado e tinha amigos no Governo, na oposição, nos Estados e nas Classes Armadas.

Ao ouvir as suas considerações, perdi a paciência. Era a segunda vez que Ruy soltava a “mosca azul” para cima do Marechal. Intervi no assunto e disse:

- Não, Dr. Ruy. O Marechal não aceitará a candidatura. Agora o Presidente deve ser o Sr., para castigo... O país precisa de um presidente “civilista” para enfrentar a oposição Civil e Militar.

Paulo Frontin e o Marechal riram muito. Ruy ficou encabulado. Os filhos do Marechal não gostaram do castigo que dei ao Ruy. Eles talvez sonhassem em fazer o Marechal candidato.¹⁷²

A partir desse trecho é possível perceber novamente o descontentamento dos filhos do primeiro casamento do Marechal em relação aos posicionamentos de Nair e sua presença. Além disso, também é possível tecer, gradativamente, uma rede de sociabilidades onde tanto Nair, quanto Hermes, estavam inseridos, sendo influentes, mas também influenciados.

¹⁷¹ Ibid, p. 90.

¹⁷² Ibid, p. 95.

Apesar de ser influenciado, direta e indiretamente, por Nair em suas ações políticas enquanto presidente da República, o Marechal também era responsável por tolher seus comentários e silenciá-la “afetuosamente”, especialmente em assuntos relacionados aos espaços e atividades políticas. Em suas memórias ela narra alguns desses episódios, como apresentado a seguir, mas não os encara enquanto rudes, somente aceita as palavras daquele que amava e respeitava enquanto seu marido e Presidente da República:

Certa ocasião, Pinheiro Machado, antes do almoço no Palácio do Catete, disse-me que iria convencer o Presidente para criar um órgão para controlar a imprensa ou subvencionar um jornal para rebater as críticas e atacar a oposição. Na hora do almoço, Pinheiro Machado, com aquele "charme" envolvente, teceu vários comentários sobre a atitude da imprensa e da oposição. O Presidente ouviu em silêncio. Quando eu quis falar, brincou comigo e repetiu o que sempre dizia:

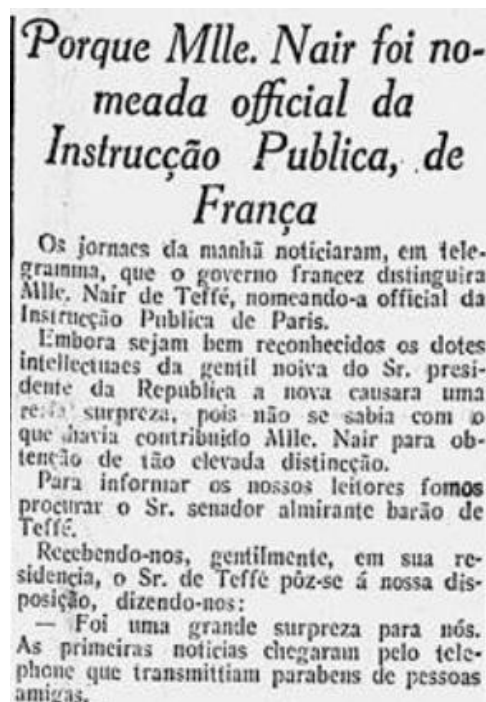
- Nair: cuide de suas pinturas e caricaturas. E continuou dirigindo-se a mim, para Pinheiro Machado entender:

- Um dia a história me fará justiça. Diga o que disserem, continuarei trabalhando [...].¹⁷³

Contudo, ressalta-se que a aproximação de Nair de Teffé com o ambiente político da época não se dá exclusivamente através do seu aceite para casar-se com o Marechal Hermes da Fonseca. Nair possuía uma rede de relações bem articulada entre a elite – nacional e internacional – sendo essa consequência do período de sua vida que morou na Europa. Nesse sentido, a aproximação da primeira dama com o ambiente político, ainda em um período anterior ao casamento, também é percebida quando ela é nomeada enquanto Oficial da Instrução Pública pelo governo francês. Em entrevista ao jornal *A Noite*, em 10 de novembro de 1913, o Barão de Teffé, pai de Nair, comenta sobre a surpresa e os motivos da condecoração atribuída a sua filha (Imagem 4).

¹⁷³ Ibid, p. 61.

Imagem 4 – Porque Mlle. Nair foi nomeada official da Instrucção Publica, de França (A Noite, 1913)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Nessa mesma matéria, o pai de Nair comenta sobre a relação mantida entre Nair e as esposas e filhas dos diplomatas, tanto nacionais quanto estrangeiros, associando o recebimento dessa condecoração também a tal aspecto. Além disso, ao final da entrevista o Barão comenta:

Provavelmente foi o que se deu com a minha filha. O Sr. De Lalande, conhecendo-a e admirando os seus méritos, poz o seu governo a par do talento de Nair, a quem, envés de ser conferidas as “Palras Academique”, foi distinguida com a nomeação de official de Instrucção Publica, honra que só se dá a literatos e a homens de notavel valor.¹⁷⁴

Assim, sua importância política e social é demonstrada e valorizada internacionalmente. Nas palavras do pai, Nair recebera uma das condecorações destinadas tradicionalmente a homens de notável valor. Tal aspecto demonstra o quanto ela, enquanto mulher e artista, também se fazia presente na vida política da capital federal, ocupando lugares influentes nos contextos públicos da época e influenciando no cotidiano presidencial. Sua vida, especialmente após o casamento com o Marechal a faz deixar, gradativamente, em

¹⁷⁴ A Noite, 10/11/1913.

segundo plano seu lado artístico, contudo, é também através deste que ela se caracteriza enquanto influência social da época.

Considerações finais

A realização dessa pesquisa ainda está em andamento, contudo, como apresentado anteriormente, alguns resultados parciais já são visíveis. A partir do cruzamento do conteúdo das memórias de Nair de Teffé no livro *A verdade sobre a Revolução de 22* com as fontes disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira é possível perceber graus de influência política da primeira dama durante o período em que nos propomos a analisar.

Nos jornais do Rio de Janeiro, durante o período de 1910 a 1919, foram encontradas 398 ocorrências do nome “Nair de Teffé” em buscas realizadas no site da Hemeroteca. Ao todo, são 23 jornais onde aparecem menções ao nome da primeira dama, sendo aquele com mais ocorrências o jornal *O Paiz*, contando com 87 menções. Esse conteúdo ainda está sendo analisado, porém, é possível perceber o frequente aparecimento do nome de Nair nas seções relacionadas à vida social da elite carioca da época, estando seu nome em listas de bailes e festas enquanto convidada.

A partir disso, buscamos compreender a formação das redes de sociabilidade em que ela se inseria, além de perceber algumas de suas influências enquanto figura política nesses ambientes, como apresentamos na seção anterior. A partir da posição social privilegiada ocupada pela primeira dama é possível, portanto, compreender o quanto as mulheres, ainda que inseridas na elite, são tratadas – e permitidas ou não – nesses espaços que envolvem as noções de poder e representatividade.

Ainda que inserida nesses espaços, Nair transparece em suas memórias o quanto “nunca gostou de política, e, se fazia enorme esforço para entendê-la, isso se devia ao carinho que tinha pelo Marechal”¹⁷⁵. Esse distanciamento é também mal visto pela sociedade à época, já que “ser uma mulher na política, ou ainda, ser uma “mulher política” parece a antítese da feminilidade, a negação da sedução”¹⁷⁶.

Tal aspecto retoma a necessidade da incorporação (ou não) dos ideais femininos que as afastavam da política e dos centros de poder. Nesse sentido, retomamos a importância do estudo sobre a construção dos espaços políticos e de seus agentes, incorporando as mulheres

¹⁷⁵ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Nair de Teffé: Vidas Cruzadas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p. 98.

¹⁷⁶ PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. 2ª ed. 6ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2019, p. 155.

de maneira central nesse processo para que seus protagonismos sejam cada vez mais valorizados e visibilizados.

Fontes

FONSECA, Nair de Teffé Hermes da. A verdade sobre a Revolução de 22. 1ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti LTDA, 1974.

Hemeroteca Digital Brasileira

A Noite, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1913, p. 1.

A Epoca, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1913, p. 1.

Fon-Fon!, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1913, p. 26.

Referências bibliográficas

AGÊNCIA BRASIL. Com pouca representatividade política, mulheres ainda buscam por direitos. Por Karine Mello. Publicado em 09 de março de 2021. [Online] Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2021-03/com-pouca-representatividade-politica-mulheres-ainda-buscam-direitos> Acesso realizado em 21 de julho de 2021.

ALVES, Yanne Katt Teles Rodrigues. Debatendo a representatividade: um panorama histórico e breve reflexão sobre a participação feminina na política brasileira. Revista de Estudos Eleitorais. Recife: vol. 2, nº 3, p. 95-103, jul. 2018.

ALVES, Caroline Faria. Arte, Gênero e Sociabilidade: Nair de Teffé, a Brasileira retratada por Georgina de Albuquerque. Dissertação, PPGH/UFJF. Juiz de Fora, 2019.

BARROS, José D'Assunção. O campo da História: Especialidades e abordagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2011, p. 203-233.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Nair de Teffé: artista do lápis e do riso. Curitiba: Appris, 2016.

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

CULTURE, Google Arts &. Museu Histórico Nacional. [Online] Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/museu-historico-nacional> Acesso realizado em 29 de julho de 2021.

CULTURE, Google Arts &. Museu Histórico Nacional – caricatura de Ruy Barbosa. Coleção [Online] Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/caricatura-de-ruy-barbosa-nair-de-teff%C3%A9-rian/7AERqms4HEMxVQ> Acesso realizado em 29 de julho de 2021.

DIAS, Joelson. SAMPAIO, Vivian Grassi. A inserção política da mulher no Brasil: uma retrospectiva histórica. *Tribunal Superior Eleitoral: Estudos Eleitorais*. Brasília: v. 6, n. 3, p. 55-92, set./dez. 2011.

GALETTI, Camila Hildebrand. SIMILI, Ivana Guilherme. Mulheres, casamento e política: a artista e primeira dama Nair de Teffé. *Revista CDHIS, Uberlândia*, v. 26, n. 1, p. 129-151, jan./jun. 2013.

HAHNER, June E. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: (1850-1937) São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

KARAWEJCZYK, Mônica. Suffragettes nos trópicos?! A primeira fase do movimento sufragista no Brasil. *Locus: revista de História, Juiz de Fora*, v. 20, nº1, p. 327-346, 2014.

KARAWEJCZYK, Mônica. As filhas de Eva querem votar: dos primórdios da questão à conquista do sufrágio feminino no Brasil. (c.1850-1932). Tese, PPGH – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. O voto feminino no Brasil. 2ª ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. [tradução Angela M. S. Côrrea] 2ª ed. 6ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. Os excluídos da História: Operários, mulheres e prisioneiros. [tradução de Denise Bottmann] 8ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra – 2017.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Nair de Teffé: Vidas Cruzadas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SENADO NOTÍCIAS. Senadoras terão mais voz e espaço no Senado, diz líder da bancada feminina. Por Adriano Faria. Publicado em 12 de março de 2021. [Online] Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/audios/2021/03/senadoras-terao-mais-voz-e-espaco-no-senado-diz-lider-da-bancada-feminina> Acesso realizado em 21 de julho de 2021.

SENADO NOTÍCIAS. Aprovado projeto que estabelece cota para mulheres em eleições proporcionais. Por Agência Senado. Publicado em 14 de julho de 2021. [Online] Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/07/14/aprovado-projeto-que-estabelece-cota-para-mulheres-em-eleicoes-proporcionais> Acesso realizado em 21 de julho de 2021.

SIMILI, Ivana Guilherme. Mulher e política: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945). São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Eu sou da lira

É tempo de primavera: um olhar para o brasil contemporâneo através da poesia de Bell Puã

Roberta Lehmann
(UFPR)

Introdução

Este trabalho pretende compreender de que maneira Bell Puã trabalha com a noção de racismo e machismo em sua poesia. Para isso pretende-se investigar as correlações entre gênero e raça e como ambos são concebidos para a poeta e estudar os poemas “era uma vez um Brasil conservador” e “aquela que não te pertence” além de seu diálogo com os temas racismo e machismo.

Bell Puã é Isabella Puente de Andrade, historiadora e poeta, nascida no Recife em 12 de outubro de 1993, nas palavras da poeta é “mulher, preta, mãe”¹⁷⁷. Foi vencedora do Campeonato Nacional de Poesia Falada – *Slam* BR 2017, representante do Brasil na *Poetry Slam World Cup* 2018, em Paris, convidada da Feira Literária de Parati (FLIP) 2018 e finalista do prêmio Jabuti em 2020, na categoria Poesia.

Os poemas “era uma vez um Brasil conservador” e “aquela que não te pertence” foram publicados em 2019 na Antologia: *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organizada pela Mel Duarte, que é uma obra composta por 75 poemas, sendo cinco poemas de autoria de cada poeta participante. Além desta antologia, Bell Puã também publicou *É que dei o perdido na razão* (2018), *Lutar é crime* (2019), livro finalista do Jabuti de 2020, participou da antologia *No entanto: dissonâncias* (2019), organizada por Fred Caju e da antologia *Ninguém solta a mão de ninguém: manifesto afetivo de resistência e pelas liberdades* (2019), organizada por Tainã Bispo.

Puã é um importante nome na cena da poesia *slam* no Brasil, o *slam* é uma batalha de poesia falada, originado do *hip hop*, nos Estados Unidos na década de 1980. Ao se contextualizar o *slam* como linguagem poética, percebe-se a multiplicidade e a coexistência dos processos artísticos que estão sendo realizados na contemporaneidade nesse tipo de manifestação cultural e social.

Assim, é possível estabelecer a partir de *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), um retrato atual do Brasil sobre a tentativa de ressignificação na relação entre culturas hegemônicas e periféricas, além da coexistência de formatos literários

¹⁷⁷ PUÃ, Bell. Entrevista com Bell Puã. **Letramento**, 24 nov. 2020.

numa mesma obra. Não é objeto deste estudo a vida da autora, nem a antologia completa, mas é importante registrar o contexto da publicação para que fique claro que só o fato de Puã ser uma mulher, preta e poeta é em si um ato de resistência contra o machismo e o racismo.

O desafio das mulheres negras no mercado literário ainda é enorme, conforme explica Puã:

Realmente, só combatendo muito o eurocentrismo e todas essas ideias de que a nossa forma de pensar, a nossa forma de ser, a nossa cultura que vem de África, que tem um bocado da latinidade, que ela pode ser vista como algo interessante, intelectual. E é só combatendo o racismo mesmo¹⁷⁸.

É notável que intelectuais e especialistas dispostos a falar criam categorias como “literatura feminina” ou assuntos “para mulheres” ao se referirem a obras como os poemas analisados. Em um contraponto com literatura tida como universal, a produzida por mulheres é denominada – ou circunscrita – sob os critérios de “literatura feminina”. Por um lado, há aqueles que possuem privilégios sociais e que têm interesse em criar mecanismos para mantê-los, seja pela ciência, pela arte ou pela educação. Por outro lado, mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria “mulher” de forma não universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras possibilidades de ser mulher.

Deste modo, ao se repensar a “literatura feminina”, observamos que a palavra *mulher* é citada 6 vezes nos dois poemas analisados nesse trabalho, considerando mulher e mulheres, enquanto, a palavra *feminino* não é citada.

Para Ribeiro, é preciso combater a universalização da categoria “mulheres” para que o feminismo inclua as muitas que foram excluídas e modifique as maneiras de perpetuar dadas estruturas de poder¹⁷⁹ que pretendem condicionar a condição da mulher ao universo da fragilidade feminina ou aos alinhamentos intelectuais concebidos segundo a ótica masculina, condicionamentos esses que a poeta Bell Puã desmistifica.

Sendo assim, percebemos que o título da obra em que os poemas de Puã analisados aqui foram publicados, remete à questão da quebra do silêncio, algo primordial para a sobrevivência das mulheres negras, como Ribeiro aponta em sua obra *Quem tem medo do feminismo negro?*:

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O silêncio não vai te proteger. Não pode ser seu amigo quem exige seu silêncio. A unidade negra foi construída em cima do silêncio da mulher negra. Essas autoras estão falando sobre a necessidade de não se calar ante opressões, como forma de manter uma suposta unidade entre grupos oprimidos, ou seja, alertam para a importância de que ser oprimido não pode ser utilizado como desculpa para legitimar a opressão¹⁸⁰.

Ao valer do discurso da liberdade de expressão para destilar o racismo e o machismo, os militantes que apontam para a utilização dos privilégios para calar as mulheres negras e os homens negros são sistematicamente ridicularizados. Segundo Ribeiro, “[...] o falar não se restringe apenas ao ato de emitir palavras, mas a poder existir”¹⁸¹. Logo, a possibilidade expressiva, segundo Conceição Evaristo, é vista da seguinte maneira:

para as mulheres negras, escrever e publicar é um ato político (...) precisam mostrar suas narrativas, têm que disputar (...) o sistema literário está na mão de pessoas brancas. Por isso a importância das editoras que dão espaço para a autoria negra¹⁸².

Neste sentido, o embate se justifica pela proposição dos lugares de fala, que são assim explicados por Djamila Ribeiro quando argumenta que todos têm lugar de fala, pois estão falando a partir de um lugar social. Porém, a questão que a autora defende é de que todos deveriam pensar em ações para mudar a realidade e questionar a ausência de pessoas negras em posições de gerência, autores negros em antologias, pensadores negros na bibliografia de cursos universitários, protagonistas negros no audiovisual; contudo, essas ausências ou baixa incidência de pessoas negras em espaços de poder não costuma causar incômodo ou surpresa em pessoas brancas¹⁸³.

O mesmo princípio se aplica ao contexto de existência das mulheres, pois

Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito a fala, à humanidade. O fato de uma pessoa ser negra não significa que ela saberá refletir crítica e filosoficamente sobre as consequências do racismo¹⁸⁴.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

¹⁸² EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: “Nossa fala estiliza a máscara do silêncio”. Entrevista [13 de maio, 2017]. Brasil: **Carta Capital**. Entrevista concedida a Carta Capital.

¹⁸³ RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

¹⁸⁴ RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020

É relevante comentar que o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar, porém, os privilégios não devem ser naturalizados ou considerados apenas resultantes de esforço próprio, na medida em que criam mecanismos que perpetuam desigualdades. Ao observar, então, que a linguagem é carregada de valores sociais, percebe-se que aquela, tomada como dominante, pode ser utilizada como forma de manutenção do poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. Além disso, as maneiras de tratar a linguagem constroem barreiras ao entendimento acessível dos fenômenos e práticas, já que, em vez de criar espaços de compartilhamento, impede uma educação transgressora e reflexiva sobre tais interpretações contextuais¹⁸⁵.

Para Bell Hooks, é difícil falar quando não há ninguém ouvindo, quando se sente que há jargões ou narrativas especiais que apenas os escolhidos conseguem entender. Não surpreende que as mulheres negras tenham confinado a maior parte de seus comentários e suas críticas às conversas à margem. Esse gesto configura-se como estratégia protetora contra a violência perpetuada e defendida pelos discursos da mídia de massa¹⁸⁶. Neste sentido, Ribeiro argumenta sobre a presença do epistemicídio na sociedade, ou seja,

o apagamento sistemático de produções e saberes produzidos por grupos oprimidos. (...). Os sinais de apagamento da produção negra são evidentes. É raro que as bibliografias dos cursos indiquem mulheres ou pessoas negras; mais raro ainda é que indiquem a produção de mulheres negras, cuja presença no debate universitário e intelectual é extremamente apagada¹⁸⁷.

O não-acesso a certos espaços acarreta a não-existência de produções e epistemologias da população negra, a exemplo da participação e presenças desiguais nas universidades, nos meios de comunicação, na política institucional, de maneira que as vozes desses grupos não sejam catalogadas e ouvidas frequentemente.

A mulher foi e é silenciada, a mulher teve e tem seu corpo utilizado como instrumento de opressão e de domínio. Diante desse contexto, é importante buscar autoras mulheres que tratem da temática do empoderamento feminino e do rompimento com o padrão opressor patriarcal. Por isso, ao ressaltar a importância de estudar autoras negras,

¹⁸⁵ RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020

¹⁸⁶ HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

¹⁸⁷ RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

notamos que essas mulheres formulam o saber e elaboram o mundo, contam a história do ponto de vista de quem não está no poder, porque os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contradiscursos importantes, são lugares de potência e de configuração do mundo por outros olhares e novas geografias. Ademais, a autodefinição das mulheres negras é estratégica para o enfrentamento da visão redutora colonial.

Por isso, julga-se necessário o estudo de obras produzidas por mulheres, como o objetivo de elaborar uma perspectiva que expanda a leitura e a pesquisa acadêmica da poesia *slam* no Brasil. Neste caso, os poemas de Bell Puã, podem ser vistos como instrumento da luta pela liberdade feminina tanto no campo das artes quanto da vivência social contemporânea.

Era uma vez um Brasil conservador

A construção da história oficial do Brasil tem papel estratégico nas políticas de Estado, engrandecendo certos eventos e suavizando problemas que a nação vivenciou no passado mas prefere esquecer, cujas raízes ainda encontram repercussão no tempo presente.

No Brasil, a história do cotidiano costuma se apoiar em quatro pressupostos básicos e mentirosos. O primeiro leva a supor que este seja, um país, unicamente harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com informalidade e igualdade. O terceiro, que é um país com uma democracia plena, na qual não existem ódios raciais, de religião ou de gênero. O quarto, que a natureza da população seria tão especial, que as asseguraria viver num paraíso, inclusive, até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro.

Desse modo, Puã, a partir da poesia, resiste à falsa ordem de realidade, quer apresentando um pouco destes problemas, como o eurocentrismo e o colonialismo, quer mostrando a repercussão no tempo presente. Em “era uma vez um Brasil conservador”, a poeta escreve:

branco dono e preto propriedade
africano era sem alma
e o índio era selvagem
segundo o europeu
nosso grande apogeu de civilização?
Colonizaram até nossa mente, boy
Pra tudo a Europa virou padrão:
Beleza, ciência, progresso

e o Brasil há 500 anos sem sucesso

lembra das mina? mulher, vocês são linda
 mas era uma vez um Brasil conservador: aprenda a sentar feito mocinha!
 ou prende o cabelo
 ou alisa de chapinha
 mesmo acompanhada de uma, duas, dez mulheres, dirão que estás
 sozinha
 vê se não encurta a roupa
 mulher trabalhadora é puta
 mulher que questiona é louca
 mulher inteligente é plágio
 fala por cima da nossa voz
 porque homem é o sexo frágil

históricas, vadias, putas, bruxas
 queimadas na fogueira da inquisição
 assediadas por parentes, pelo patrão
 por amigos, desconhecidos e até líder de religião

nosso corpo, as regras deles
 na mais movimentada das avenidas
 de short, saia ou calça comprida
 espaço público é cenário de guerra
 com macho que te seca
 no ônibus abre as pernas
 se esfrega
 sem a nossa permissão
 e até ejacula
 sem receber punição
 não, eu grito!

denuncio homens abusivos
 agressores
 desde mãe África,
 ancestrais cheias de cores
 em senzalas estupradas
 por brancos senhores
 índias aculturadas
 em nome de Cristo?
 tantas irmãs assassinadas
 pelo machismo
 mão direita do capitalismo
 fez da América desgostosa
 à beira do abismo

eu sou isto: apenas uma moça latino-americana
 me agarro às lutas do passado
 pra ter força no presente
 não defendo vidraça de banco
 defendo gente
 ao que é injusto, sou desobediente

me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina

mas principalmente nas guerreiras
 de atualmente
 são as terceirizadas, trabalhadoras rurais, professoras, empregadas
 é tempo de primavera
 Conceição Evaristo, vovó Vilma, vovó Vera
 Gabriellas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheylas, Renatas,
 Sabrinas
 Brasil de golpes, reformas trabalhistas, ditadores militares,
 fascistas!
 apoiam massacres e chacinas
 mulher encarcerada no lar
 os pobre cheirando cola
 e os rico, cocaína
 era uma vez um Brasil conservador
 que revolucionou
 com o poder das minas¹⁸⁸

No início do poema é a escravidão, que oficialmente terminou com a Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, representando uma “solução de compromisso”¹⁸⁹, mas sem prever nenhum tipo de integração das populações recém-libertas, inaugurando assim um período de pós-emancipação, com data de início, mas não de fim, resultando em “500 anos sem sucesso”.

Ainda são muito pouco mencionados os negros e as negras que conheceram o período pós-abolição; aquele que se seguiu à lei Áurea, a qual, longe de ter sido um ato isolado e “redentor”, fez parte de um processo coletivo de luta incessante pela liberdade, protagonizado por negros, libertos e seus descendentes¹⁹⁰.

O sistema escravocrata ficou só aparentemente no passado, os altos índices de violência não pararam nos tempos da escravidão, hoje a nação é profundamente desigual e racista. O racismo ainda se agarra a uma ideologia cujo propósito é garantir a manutenção de privilégios, aprofundando a distância social.

É perceptível que a noção de raça ainda é fator político importante, utilizado para naturalizar desigualdades, legitimar a segregação e o genocídio de grupos socialmente minoritários. Assim sendo, Almeida define:

[...] o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou

¹⁸⁸ DUARTE, Mel. **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

¹⁸⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

¹⁹⁰ GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo social a qual pertencem¹⁹¹.

No olhar do racista, para que o negro seja aceito, precisa rir daquilo que o incomoda e associar, por exemplo, seu cabelo a produtos de limpeza, e muitos acabam aderindo a essa necessidade, pois como consta no poema “colonizaram até nossa mente”. O racista julga engraçado ridicularizar pessoas, como se a humilhação diária e a recusa à cidadania já não fossem suficientes. Desse modo, mulheres negras ouvem a todo momento “ou prende o cabelo, ou alisa de chapinha”.

Tais estereótipos são uma forma eficiente de os brancos racistas apagarem da consciência pública a importância do trabalho da mulher negra. Desde o período colonial, passando pelo Império e chegando à República, a cidadania praticada no Brasil é incompleta e falha, marcada por mandonismo, patrimonialismo, racismo, sexismo, discriminação e violência. As mulheres são classificadas de forma a diminuir sua importância na sociedade, “mulher trabalhadora é puta”, “mulher que questiona é louca” e “mulher inteligente é plágio”, são comentários recorrentes que carregam a faculdade de construir realidades e criar grande prejuízo para as mulheres.

É urgente compreender que o racismo é uma imoralidade e um crime, que exige que aqueles que o praticam sejam responsabilizados, porém ainda se tem uma concepção individualista do racismo, que pode não admitir a existência de “racismo”, mas somente de “preconceito”. Se essa concepção fosse a única, não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo. Desse modo, a desigualdade é eticamente justificada pela ótica do mérito individual: “[...] o uso da palavra *preconceito* no lugar de *racismo* serve para reforçar a visão psicologizante e individualista do fenômeno”.

Na terceira estrofe, a poeta traz à tona a inquisição e a caça às bruxas, onde as bruxas nada mais eram do que mulheres que resistiam à própria pauperização e a exclusão social. Federici, define bruxa, como a mulher de “má reputação”, que na juventude apresentara comportamento “libertino”, “promíscuo”, em que qualquer afirmação de independência de sua parte e qualquer transgressão sexual era vista como motivo de punição¹⁹².

As caças às bruxas estruturaram uma ordem especificamente capitalista, “tantas irmãs assassinadas, pelo machismo, mão direita do capitalismo”, que continua até hoje. Os

¹⁹¹ ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

¹⁹² FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. São Paulo: Boitempo, 2019.

abusos masculinos continuam “sem receber punição”, levando muitas mulheres a serem obedientes e silenciosas, aceitando trabalhos pesados.

As mulheres negras estão em um lugar de subalternidade, difícil de ser ultrapassado, suas vozes são silenciadas. Segundo Spivak, o silenciamento das vozes de grupos subalternos, cujas humanidades não foram reconhecidas, é mais prejudicial para as mulheres, pois o sujeito feminino subalterno é colocado em uma posição de subalternidade mais obscura¹⁹³.

Puã apresenta uma possível solução: “denuncio homens abusivos”, e também mostra a importância de não se jogar em um tempo distante todas as mazelas atuais para não correr o risco de pensar que somente no passado alguém era racista, sexista, violento, e hoje não mais. Não basta culpar o passado, é preciso se agarrar “às lutas do passado pra ter força no presente”.

Na última estrofe, Puã nomeia as mulheres negras nas quais se inspira, e que foram silenciadas pelo machismo e racismo no Brasil, dizendo “me inspiro em Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina”, ela se refere a Dandara dos Palmares, que pode ter existido, pode ser uma lenda ou uma criação literária contemporânea, há muitas controvérsias sobre ela, seu nome surgiu no romance de João Felício dos Santos (1911-89), chamado *Ganga-Zumba*, editado em 1962, na vastíssima documentação sobre Palmares, não há nenhuma menção a Dandara, porém João Felício dos Santos considerou muitos personagens e nomes retirados dos registros históricos e da literatura que analisou Palmares, conforme Enciclopédia Negra:

Ali nasceu a narrativa sobre Dandara, “mulata”, ao mesmo tempo “parida de preta cativa, uma cabinda chamada Nossunga”. Dandara logo se torna jovem, bela guerreira, mulher de Zumbi, e com ele morre, supostamente se atirando de um precipício; mesma versão da morte de Zumbi, que foi muito reproduzida em vários estudos até o fim dos anos 1960. Mas Dandara seria, então, apenas uma invenção? Embora o nome de Dandara não apareça na documentação até agora localizada e registrada sobre Palmares, o papel feminino nos quilombos e mocambos foi fundamental (...). Essas mulheres existiram¹⁹⁴.

Dandara existe na poesia de Puã, e existe a cada vez que é mencionada e lembrada, pois isso se refere ao silêncio imposto as mulheres pelas fontes e pela história. Zeferina seria uma mulher de origem angolana, que organizava a fuga de escravizados e indígenas, pois

¹⁹³ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

¹⁹⁴ GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

fazia parte do quilombo do Urubu, um núcleo de resistência negra localizado nas proximidades de Salvador. Aqualtume, seria “o nome da mãe do rei”, mais uma referência a Palmares, pois Aqualtume e Acotirene, assim como as expressões “rainha, fêmea e negras”, parecem resumir a presença feminina palmarista.

Nise, possivelmente é a médica Nise da Silveira, que combateu os padrões patriarcais e foi importante para a luta das mulheres por um espaço, Nise era nordestina, pioneira na terapia ocupacional e revolucionou os tratamentos psiquiátricos no Brasil. Carolina, é Carolina Maria de Jesus, escritora brasileira, autora de Quarto de despejo: diário de uma favelada (1960) e Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada (1961).

Puã deste modo personaliza as mulheres, registra nomes que foram apagados pelo lado dominante da história, nomeia também mulheres do seu cotidiano que ela se refere como as trabalhadoras e terceirizadas.

O fim do poema é a denúncia dos problemas políticos do país, “Brasil de golpes, reformas trabalhistas, ditadores militares, fascistas!”, em que projetos autoritários têm a capacidade de recriar o passado e obscurecer o papel das populações que viveram e criaram outras histórias, não apenas a europeia e colonial.

Faz parte dos discursos conservadores ignorar e desautorizar demandas das minorias que lutam por mais direitos; direitos inalienáveis à sua condição de cidadãos. Dentre as estratégias políticas de governos populistas, como os que atuam na contemporaneidade, está o escárnio diante dos dados que mostram as condições que dividem os brasileiros. A escravidão continua sendo incontornável na história brasileira, foi herdado um contencioso pesado que tende-se a se perpetuar no momento presente; as pesquisas mostram a discriminação estrutural vigente no país, que abrange as áreas da educação, saúde, moradia, transporte, nascimento e morte. Além, das várias tentativas de menosprezar o problema, de desfazer os relatos e pesquisas – chamando-os de “mimimi”, numa alusão pejorativa à comunicação informal de uma pessoa que só reclama –, não dando conta de explicar a inexistência do racismo no Brasil, apenas confirmando uma efetiva prática cotidiana, que se esconde no movimento de negação.

Em uma solução final, ainda utópica, a poeta idealiza que “era uma vez um Brasil conservador que revolucionou com o poder das minas”. Para tanto, pode-se dizer que todas as pessoas brancas e não brancas, todos na sociedade têm a escolha de serem ativamente antirracistas se assim o desejarem, e ninguém é vítima passiva da socialização. Para Angela

Davis, “A revolução é uma coisa séria, a coisa mais séria numa vida revolucionária. Quando alguém se compromete com a luta, deve ser pela vida inteira”¹⁹⁵.

Aquela que não te pertence

Repensando uma série de práticas sociais danosas e arraigadas no imaginário e nas instituições dos mais diversos tipos constatou-se que o racismo é sempre estrutural, sendo elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. Ou seja, é manifestação normal da sociedade e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. Portanto, ao pensar as formas de desigualdade e de violência que definem a vida social contemporânea, percebemos que essas são reproduzidas em função da lógica e da tecnologia fornecidas pelo sentido do racismo.

Nos dias de hoje, é considerado lugar-comum a afirmação de que a antropologia, surgida no início do século XX, e a biologia tenham demonstrado que não existem diferenças biológicas ou culturais que justifiquem a discriminação entre seres humanos. Além disso, o discurso da democracia racial foi transformado no da pretensa diversidade cultural, como parte da paisagem nacional. Assim, no Brasil, não se instalara uma dinâmica de conflitos baseados na raça, pois a ideologia da democracia racial foi construída de maneira tão impregnada no imaginário brasileiro, que é aceita como aspecto central da interpretação do Brasil.

Por causa desses fatores, afirma Ribeiro:

[...] ideias racistas devem ser combatidas, e não relativizadas e entendidas como mera opinião, ideologia, imaginário, arte, ponto de vista diferente, divergência teórica. Ideias racistas devem ser reprimidas, e não elogiadas e justificadas [...]. Racismo é um sistema de opressão que visa negar direitos a um grupo, que cria uma ideologia de opressão a ele¹⁹⁶.

Vejamos que, na cultura popular, ainda é possível ouvir sobre a falta de capacidade dos negros para certas tarefas que exigem preparo intelectual, planejamento estratégico e autoconfiança como, por exemplo, as atividades de professor, médico, advogado, administrador, como questiona Puã, no poema “aquela que não te pertence”:

tem várias faces e nomes
acadêmica, poeta,
nordestina, negra
mas homem
guarde essa minha face e nome:
aquela que não te pertence

¹⁹⁵ HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

¹⁹⁶ RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

minha pertença não é
para seus padrões racistas
numa prisão, cozinha
ou na mira da polícia
aquela que não pertence a patrão
nem senhor de engenho
e muito menos pertença
à escória do conhecimento

eles querem que
eu use língua formal
e muitas metáforas
que eu jogue o jogo da vida
com suas táticas
fazer rap?

essa preta aí só me convence
se com licença, por favor
por obséquio, pra começar
a lógica ocidental vem de Aristóteles
e blá-blá-blá
só converso de Nietzsche pra cima
só escuto de Frank Sinatra
a Sebastian Bach
literatura marginal é coisa de
não intelectual?
vai vendo, vai
além do Manifesto comunista e *O capital*

vou de Platão
e também vou de Racionais
saio da caverna
pra escutar fatos reais
pode pá
808 crew, Femigang, Alquimia
sem masságe na mensagem
no meu mundo das ideias
mentalizo Sabotage
o meu amor platônico
é um mundo sem maldade
rap é compromisso
não é viagem!
é verdade, Freud explica...
mas Criolo e Emicida
escancaram a realidade!¹⁹⁷

Ainda ouvimos o termo “mulata”, que é utilizado de forma ofensiva, conforme Ribeiro explica:

¹⁹⁷ DUARTE, Mel. **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultados da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal considerado de segunda classe (*equus africanus asinus*).

Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho machista e racista, a adjetivação “mulata” é uma memória triste de mais de três séculos de escravidão negra no Brasil¹⁹⁸.

Por isso, entendemos que a supremacia branca é uma forma de hegemonia, de dominação que é exercida pela força e pelo estabelecimento de mediações e pela formação de consensos ideológicos. Essa ideia pode ser útil, como dito por Silvio Almeida, se analisada a partir das teorias críticas da *branquidade* ou *branquitude*:

(...) uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade¹⁹⁹.

Para bell Hooks, a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens, porque é preciso criar imagens que não reforcem o ódio contra a negritude²⁰⁰. Assim, entendemos que um poema que reforça a imagem de que os negros, especialmente as mulheres negras, são, sim intelectuais, e devem ser descritas, imaginadas e inventadas em outras perspectivas é necessário para libertar e romper de vez com os modelos hegemônicos de ver, pensar e crer. Ainda no poema de Puã, observamos uma nova perspectiva, apresentada após a crítica observada anteriormente, e o reforço de que não apenas homens brancos são capazes de explicar a realidade.

Quando observamos as imagens produzidas atualmente, vemos que são de pessoas negras que reforçam e restituem a supremacia branca, ou que veem o mundo pelas lentes da supremacia branca, o chamado racismo internalizado. Para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser, os quais bloqueiam a capacidade de perceber as pessoas

¹⁹⁸ RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

¹⁹⁹ ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

²⁰⁰ HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

negras em outra perspectiva, é necessário que elas sejam descritas, imaginadas e inventadas de modo libertador, pois

É uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação²⁰¹.

Bell Puã cria alternativas e imagens na última estrofe do poema, quando escancara sua capacidade intelectual, mostrando que tem conhecimento da “lógica ocidental”, mas também inclui intelectuais negros como os *rappers* “Sabotage”, “Criolo” e “Emicida”, valorizando a linguagem poética.

Pessoas negras ainda sentem o terror, sofrem racismo e o associam à *branquitude*, mas raramente são capazes de articular as várias formas de racismo porque é fácil silenciar diante de acusações de racismo reverso ou de insinuações de que quando as pessoas negras falam sobre como se sentem aterrorizadas pelos brancos estão simplesmente se vitimizando para exigir tratamento especial.

Nesse sentido, a militância é uma alternativa à loucura, pois na sociedade supremacista branca em que ensinam as pessoas negras a internalizar o racismo tão profundamente em uma consciência coletiva que permite que sintam-se prazerosas com imagens de morte e destruição de pessoas negras. Sendo assim, a igualdade social não pode ser obtida sem mudanças de atitudes culturais em relação à negritude e às pessoas; se os espaços marginais de resistência são silenciados em um contexto social em que os sistemas da supremacia branca permanecem intactos, não há possibilidade de integração social.

A poeta questiona a linguagem, que constrói as categorias de poder, a língua que produz a construção fictícia de um “jogo da vida” em que “eles querem que eu use língua formal e muitas metáforas”, logo em seguida subverte o padrão imposto e questiona, “literatura marginal é coisa de não intelectual? Vai vendo, vai”. Para Butler (2019), a produção poética é concebida como o lugar em que a cisão entre instinto e representação existe sob forma culturalmente comunicável²⁰².

Ainda sobre a linguagem, Butler, afirma:

²⁰¹ HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

²⁰² BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela. A linguagem não funciona de forma mágica nem inexorável: ‘há uma plasticidade do real em relação à linguagem: a linguagem tem uma ação plástica sobre o real’. Ela pressupõe e altera seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições. A estrutura assimétrica da linguagem, que identifica com o masculino o sujeito que representa a fala como universal, e que identifica o falante do sexo feminino como ‘particular’ e ‘interessado’, absolutamente não é intrínseca a línguas particulares ou à linguagem ela mesma²⁰³.

O argumento de que é natural da linguagem o domínio masculino é falho, portanto, faz sentido a recusa de Puã, quando diz “e muito menos pertencço à escória do conhecimento”, pois esse conhecimento precisa ser revisto e atualizado.

Considerações finais

Bell Puã trabalha com a noção de racismo e machismo nos poemas analisados apresentando como são problemas estruturais da sociedade brasileira, que existem desde o período colonial e ainda nos dias atuais. Gênero e raça estão correlacionados e são indissociáveis quando se pensa em romper com o modelo hegemônico supremacista branco.

Através da construção de imagens por meio da palavra poética, a poeta apresenta ao leitor imagens que questionam as visões de mundo dominantes. O uso de nomes de mulheres como Dandara, Zeferina, Aqualtune, Nise, Carolina, Conceição Evaristo, vovó Vilma, vovó Vera, Gabriellas, Marias, Hildas, Amandas, Eduardas, Sheylas, Renatas, Sabrinhas, fazem com que os poemas demonstrem que aquela que não pertence aos padrões machistas e racistas têm várias faces e nomes. Além de registrarem nomes que foram e são silenciados pelo homem branco dominante.

Os nomes remetem o leitor a uma natureza sensível fazendo com que se conectem não apenas cognitivamente, mas subjetivamente, trazendo um sentido concreto a expressão “têm várias faces e nomes”, conforme citado no poema “aquela que não te pertence”. Pois as mulheres a quem a poeta se refere, são mulheres da realidade empírica que tem uma história de luta e resistência contra o machismo e o racismo.

Não reconhecer o racismo e o machismo como parte estruturante da sociedade brasileira, é uma opção pelo caminho mais fácil, o do alheamento, que não enxerga um problema que impede que a sociedade brasileira seja de fato uma democracia, e que faz com

²⁰³ *Ibidem.*

que o Brasil permaneça sem sucesso. Pois, enquanto existir racismo e machismo não existirá uma sociedade democrática de verdade.

Puã apresenta o problema e a solução em ambos os poemas analisados, através da denúncia, da desobediência e do conhecimento do passado é que seremos capazes de olhar para a realidade e mudar o futuro. Precisamos criar novas imagens, assim como faz a poeta, que fez de seus poemas uma forma de resistência existindo a partir da consciência da própria história, por consequência da própria existência.

Compreendemos que a luta contra o silenciamento das mulheres negras, é também uma luta por um feminismo em que todas as mulheres sejam contempladas, sem exclusão de gênero, raça e classe social. Dada a importância do tema, torna-se necessário que estas obras estejam ao alcance de todos, de forma democrática, para que a poesia *slam* possa ser lida e discutida. Dessa forma cria-se a possibilidade novos leitores, e talvez, novas escritoras inspiradas nas histórias de resistência de seus ancestrais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DUARTE, Mel. **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- EVARISTO. Conceição. Conceição Evaristo: “Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio”. Entrevista [13 de maio, 2017]. Brasil: **Carta Capital**. Entrevista concedida a Carta Capital.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
- PUÃ, Bell. Entrevista com Bell Puã. **Letramento**, 24 nov. 2020.
- RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Patti Smith e a escrita de si: o atravessamento de deus na poética feminina

Ana Caroline Souza Moraes
(UFNT)²⁰⁴

Ingrid Lopes Rodrigues Piauilino
(UEMA)²⁰⁵

*Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina?*²⁰⁶

1 Introdução

A artista Patti Smith²⁰⁷ destacou-se no cenário musical como a rainha do punk, podendo-se destacar sua participação na consolidação desse movimento, seu desempenho na escrita de músicas e seu relacionamento com o artista Robert Mapplethorpe²⁰⁸. Além disso, Smith também se consagra no âmbito literário como escritora de diversas obras, tais como: *Devoção* (2017) e *O Ano do Macaco* (2019).

Nesses livros encontram-se romances ficcionais, na maioria curtos, mas que prezam pela subjetividade. Além desses, tem-se a sua autobiografia publicada em 2010, a qual se chama *Só Garotos* (2010). Nela a escritora transita pela sua vida a partir da infância, mas focaliza no que seria mais interessante ao leitor: sua ascensão como artista *punk*.

Nesse sentido, ela expõe as dificuldades pelas quais passou, como gravidez na adolescência, fome, falta de recursos financeiros e suporte familiar, mas, acima disso, destaca sua trajetória de fé no seu papel enquanto artista. Dentre esses elementos, tem-se o cristianismo como um fator que atravessa sua vida.

Dessa forma, sua criação familiar católica, bem como sua vivência nas missas, encaminhou-a para uma produção literária e musical próxima aos elementos da religião

²⁰⁴ Graduanda em História pela Universidade Federal do Norte do Tocantins, bolsista no projeto de Extensão Alvorecer e participante voluntária de Iniciação Científica (UFNT). ana_carol2016@outlook.com.br.

²⁰⁵ Graduanda em Letras-Português/Inglês pela Universidade Estadual do Maranhão, bolsista em Iniciação Científica pela FAPEMA e componente dos grupos de pesquisa TECER (UEMA) e Polifonia (UFMA). ingridpiauilinolopes@gmail.com.

²⁰⁶ BEAUVOIR, 1980.

²⁰⁷ Patricia Lee Smith é uma artista nascida no estado de Chicago, Illinois no dia 30 de Dezembro de 1946. Tem suas produções artísticas vigentes a partir da década de 70, mais especificadamente por volta de 1971, na produção de resenhas musicais, poesias, desenhos e músicas, algumas das quais lhe fariam famosa. Pertencente ao gênero *punk* e *protopunk*, ela é responsável por encabeçar o ritmo na década já citada.

²⁰⁸ Robert Mapplethorpe foi um fotógrafo estadunidense nascido no Queens, em Floral Parks, no dia 4 de novembro de 1946. Suas produções são marcadas pelo uso das polaroids, as quais eram os principais meios de registros da época. Robert demarca, dentro da cena underground da década de 70, o enfoque no corpo e no erotismo contido neste. O parceiro de longa data de Patti vai ser responsável por produzir alguns nus artísticos desta, bem como a capa de seu primeiro disco: *Horses*, de 1975. O fotógrafo morreu em decorrência da síndrome da AIDS.

cristã. Assim, esta pesquisa buscou como objetivo geral analisar como se estabelece a relação entre Patti Smith e o divino na obra *Só Garotos* (2010) e tecer comentários sobre a condição da mulher artista na década de 70, contextualizando-os com o movimento *punk* nos Estados Unidos.

Para tanto, tornou-se necessário trilhar por uma metodologia de cunho bibliográfico e qualitativo, bem como pela historicização do sujeito. Isso se deu por meio do levantamento de teóricos relevantes para a investigação, que embasaram a pesquisa por transitarem nas temáticas pertinentes, como: Freire²⁰⁹, acerca da década de 70 nos EUA; Rago²¹⁰ no que tange à escrita feminina de si e Alves²¹¹, sobre conceitos e atravessamentos de gênero.

Destaca-se também a dificuldade em encontrar produções científicas sobre a escritora e obra selecionadas, o que é um contraponto à relevância da especificidade do atravessamento do divino nas obras de Smith, por isso a alternativa foi embasar-se em trabalhos que se debrucem sobre as obras da artista. Além disso, a presente pesquisa visa corroborar com a construção de aportes teóricos acerca de Smith, o divino e a mulher, e a convergência entre História e Literatura.

Assim, inicialmente será apresentada a contextualização da mulher artista da década de 70. Isto implica na explicação das artes femininas produzidas neste espaço-tempo e a recepção dos circuitos artísticos e ideológicos; percorremos o movimento *punk*, gênero musical em que Patti tem suas produções artísticas centradas; em seguida, as teorias sobre escrita de si; posteriormente, o atravessamento divino na poética/biografia de Patti Smith.

2 a mulher artista na década de 70

Faz-se necessária a elucidação do contexto histórico, no qual Patti estava inserida, em três elementos que se intersectam: o país da autora, a condição de mulher e a cena artística, já que em obras, sejam elas do mundo da arte ou não, os contextos histórico, político e sociocultural tem de ser considerados.²¹²

Em primeira instância, os EUA, país de origem de Smith, passava pela Guerra do Vietnã, bem como pelas divergências ideológicas acerca da guerra; isso significa dizer que há dissociação das utopias hippies e declínio econômico e político dos anos pós-guerra

²⁰⁹ 2006.

²¹⁰ 2001.

²¹¹ 2013.

²¹² CARVALHO; SOARES, 2019, p. 351.

mundial, além do clima político instável derivado da Guerra Fria²¹³. Logo, os anos 70 foram marcados, consoante Fiori (2008), pelo colapso do poderio americano, uma vez que os ditos “anos dourados” findam mediante uma política estadunidense externa abalada.

Em relação à condição da mulher, a década de 70 ainda está assinalada pelos papéis de gênero, com as estruturas representativas rigidamente marcadas: a figura feminina reservada ao lar e às atividades estritamente domésticas, ordens de feminilidade. Marcadas por leituras que vieram a se tornar bases teóricas dos estudos feministas, “O Segundo Sexo” de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, e a “Mística Feminina”, de Betty Friedan em 1963, construíram parte de gerações de artistas e teóricas da arte.

Assim, mesmo a década de 70 ser entendida com a permanência dos papéis de gênero, podemos ver a revolução sexual que decorre durante os anos após metade do século XX. Nas palavras de bell hooks²¹⁴, a liberdade sexual que as mulheres presenciam é graças a distribuição em massa de contraceptivos, debates acirrados referente a legalização do aborto permitiram, dessa maneira, a gestão consciente e ativa da própria sexualidade. Não mais regida pelo masculino.

Pensar na liberdade sexual e ganha de direitos significativos por meio do movimento é vital para entender o contexto que Patti estava inserida. O movimento feminista fervilhava em frente os anos citados, uma vez que se encontrava em nível de estudos chama-se segunda onda. Influenciada por uma crítica contundente aos dispositivos que controlam o corpo da mulher, tais como a Igreja e a Família; é neste contexto que a artista explora o potencial do seu corpo com as fotos tiradas por Robert Mapplethorne ou mesmo na vestimenta “andrógina” que esta optava por usar.

Todo esse contexto de crítica as instituições e liberdade sexual não ficaram somente no campo social, como um raio, o debate atingiu outros setores, como é o caso das artes. Podemos ressaltar aqui os textos de Griselda Pollock²¹⁵ e Linda Nochlin²¹⁶, que se preocupam com o feminino na arte.

As representações são analisadas por meio, do histórico material disponível para as mulheres para a realização das artes e do seu papel dentro dos circuitos artísticos. É neste contexto de efervescência teórica feminista no campo das artes que Patti se insere, todavia,

²¹³ MARINHO, 2010, p. 2.

²¹⁴ HOOKS, 2021, p.58.

²¹⁵ 1949.

²¹⁶ 1931, 2017.

cabe a ressalva de que Smith jamais se intitulou como feminista ou mesmo adepta de uma religião, mas como alguém que vivenciou as reflexões derivadas das renovações artísticas.

Para tanto, características como fragilidade, incapacidade e virgindade compuseram o imaginário social da época. Apesar de a segunda onda feminista ir de encontro com as narrativas engessadas e tidas como naturais e desistoricizadas²¹⁷, Patti Smith, em seu exercício como artista, buscou a rejeição da feminilidade e a colocação da mulher, enquanto agente, nas diversas linguagens artísticas possíveis, da música à poesia.

Outrossim, a poética da escritora em questão vai para além da ordem binária²¹⁸. Isto fica evidente no livro *Só Garotos* (2010), obra autobiográfica que relata a história de Smith e Robert Mapplethorpe, dois artistas, parceiros de trabalho e amigos em Nova Iorque na década de 70/80. Um exemplo das temáticas poéticas de Smith e que giram em torno do gênero é o fato de em sua carreira artística ser confundida com homem, ou mesmo de o seu gênero não ser reconhecido.

Destarte, a flexibilidade da imagem de Patti e a fluidez das marcas de gênero acompanham os trabalhos desta e vão de encontro com as demarcações nas quais as mulheres eram aprisionadas. Com uma postura andrógina e contrária aos padrões vigentes, a também cantora e participante do movimento *punk* escancara suas ideias em discos, entre eles o mais famoso: *Horses*, cuja capa foi produzida por Robert Smith e na qual Patti é vista de um ponto desafiador, ativo e com roupas masculinas.

Em prosseguimento, há o atravessamento do contexto histórico nas Artes de modo geral. Neste contexto, a arte irá refletir e refratar o determinado momento de produção, será perceptível a desmaterialização da obra de arte. Neste respeito, vale dizer que assuntos políticos, sociais e antropológicos permeiam a arte dos anos 70 e que por vezes aparecem em formato de conceitos.

Segundo Cristina Freire:

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias.²¹⁹

²¹⁷ CUNHA, 2001, p.202.

²¹⁸ ALVES, 2003, p. 93.

²¹⁹ FREIRE, 2006, p.10.

Marcada, não só pela desmaterialização, mas pelo uso de outras mídias, tais como o vídeo e a abertura para a chamada Arte Conceitual, a década de 70 é, para os historiadores da arte, o ano decisivo para o ingresso - ou reingresso - da mulher nas academias artísticas, principalmente por críticas estabelecidas por teorias da área, como as intelectuais anteriormente citadas. Teve considerável expansão poéticas como a de Barbara Kruger, Judy Chicago e Betye Saar foram de encontro a questionamentos dos papéis de gênero resguardados à mulher, traçando dentro das artes eventuais críticas feministas. Dentro desta perspectiva, o alargamento da inclusão feminina nos grandes circuitos artísticos abarcou a escritora em estudo.

Para o entendimento dos trabalhos contemporâneos, dos quais se encaixam o de Patti, é importante ressaltar:

Assim é a gênese dos trabalhos contemporâneos quando se pensa poética: processos estreitamente ligados à própria vivência pessoal de cada artística, onde o objeto final, por vezes pode nem mesmo existir; onde os motivos pictóricos surgem da relação de cada sujeito com o mundo²²⁰.

Isto significa dizer que, ao lermos a obra autobiográfica *Só Garotos*, observaremos os movimentos artísticos e os movimentos femininos na Nova York de que Smith faz parte. Ao analisarmos-la dentro do entendimento das artes produzidas por mulheres, não podemos nos esquecer de que o tempo inteiro a criação da escritora é perpassada por ser mulher e pelo seu cotidiano, mesmo quando isso não fica claro devido suas escolhas de roupas e comportamentos. Ao todo isso significa dizer que os elementos que compuseram os anos referente a autobiografia de Smith contribuíram para o seu fazer artístico

A vivência pessoal, como ressalta Carvalho; Soares²²¹; vai além de guiar os processos artísticos de Patti Smith. Veremos a maneira que isto aparece no que se refere aos assuntos religiosos em obras, como na faixa *Gloria*, que será retomada mais à frente do álbum *Horses*. Patti explicita ali suas ideias religiosas que, antes de qualquer coisa, perpassam suas vivências.

Neste íterim, dados os contextos, encontra-se a poética de Patti Smith. A cantora e escritora está inserida na *contracultura*, bem como marcada pela transgressão e o anti-heroico que são provenientes de características pessoais, mas que não se encerram aí, participam também da geração na qual estava inserida. Portanto, lascivo e mundano, Smith

²²⁰ CARVALHO; SOARES, 2019, p. 351.

²²¹ 2019.

compõe a cena urbana da pós-modernidade em âmbitos literários *undergrounds* nova-iorquinos.

3. O contar-se mulher

As teorias sobre a escrita de si têm recebido grande destaque nas pesquisas e publicações contemporâneas, tendo em vista que “o sujeito precisou se aliar a outros sujeitos, tanto em ideologia como em ação, para encontrar a liberdade do ‘eu’ e do outro”²²². Assim, mulheres encontram nesse gênero em ascensão um lugar privilegiado para narrar suas experiências na sociedade, artes e afins.

Nesse sentido, nota-se que “os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com o seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória”²²³. Portanto, enfatiza-se que os relatos de memória – no caso desta pesquisa, a autobiografia –, quando escritos por mulheres, expressam determinados aspectos exclusivos da vivência feminina, a qual perpassa, também, a existência de Deus.

Observa-se, por consequência, que homens e mulheres se escrevem de formas diferentes, assim, “cada gênero se organiza e se inscreve socialmente à sua maneira, redesenhando e ressignificando seu próprio passado, configurando seu próprio discurso e construindo a sua própria autoimagem.”²²⁴ Por isso, livros como *Só Garotos* (2010), de Patti Smith, apresentam aspectos próprios do feminino, por exemplo: a gravidez na adolescência, as primeiras experiências amorosas/sexuais e a construção de uma autoimagem.

Outrossim, Patti não se enquadra nas teorias feministas vigentes na época, já que “em seu percurso, Smith assume deliberadamente um posicionamento avesso às conjecturas ‘feministas’ ideologizadas, preferindo explorar uma política de gênero mais própria, mais centrada na *performance do feminino* e dos atravessamentos de gênero”²²⁵. Isso é visto na obra em diversos trechos, nos quais ela reflete sobre sua condição de mulher, filha, mãe, amante e amiga, bem como isso era uma refração da criação católica que recebera.

Considera-se também que a escrita de si é uma forma de não somente se compreender, mas também de relacionar-se e refletir sobre o outro, assim, ela “se volta para

²²² NETO, 2020, p.10.

²²³ PERROT, 1989, p.18.

²²⁴ RAGO, 2001, p. 23.

²²⁵ ALVES, p.92.

o outro, uma escrita perigosa que se completa em relações de amizade”²²⁶. Isso ocorre de forma latente entre Patti Smith e sua amizade com Robert. É em sua biografia que ela apresenta para o seu público e leitores em geral a sua vivência enquanto artista e de que forma sua amizade com Robert influenciou na sua trajetória e arte. Além disso, o livro é também uma espécie de homenagem a Robert.

As biografias também:

São fontes fecundas para problematizarmos a produção de subjetividades nas sociedades intimistas e para apontarmos a fragilidade do eu moderno dotado de coerência e unidade. (...) é possível visualizar vetores que conjugam simultaneamente movimentos de despedimentos de si e auto elaboração, que são realizados no espaço intersubjetivo.²²⁷

A partir dessa citação de Ionta²²⁸, observa-se que a biografia é um gênero privilegiado para a compreensão do sujeito sobre si, a fim de (re)elaborar suas vivências, traumas, alegrias. Também, questiona-se sobre o que é a constituição do sujeito e de seu discurso, levando-se em conta que não há uma perfeita confiabilidade na memória do escritor. Assim, “de que é feito o ‘eu’? A linguagem nos constitui, nos tece. Os discursos são práticas, já lemos muitas vezes em Foucault. Como nos construímos através dos discursos que repetimos e que reforçamos cotidianamente? Quais são os nossos discursos ‘verdadeiros’?”²²⁹

Além disso, é notória a relação pessoal e artística de Smith com o divino, seja transgredindo sua representação ou reafirmando sua importância no mundo. Assim, as temáticas do cristianismo fazem-se presentes na sua escrita autobiográfica, na qual a escritora conta sua trajetória até ascender ao sucesso como cantora *punk*, seu relacionamento familiar e, principalmente, sua parceria com Robert Mapplethorpe. A partir disso, analisaremos a seguir como a religião cristã atravessa sua vida.

4 Só garotos: local de atravessamento do divino.

Na obra *Só Garotos*, a autora Patti Smith narra parte do seu cotidiano com Robert Mapplethorpe nos anos de 60/70 na Nova York underground. O que podemos observar na obra é também um retrato geracional, bem como o processo criativo do casal. Cabe a menção que os retratados tiveram contatos com escritores importantes como Allen Ginsburg

²²⁶ LOPONTE, 2005, p.115

²²⁷ IONTA, 2011, p. 94.

²²⁸ 2011.

²²⁹ LOPONTE, 2005, p.117.

conhecido pela associação com a geração *beatnik*, figuras do mundo musical e das artes plásticas: Bob Dylan, Janis Joplin, Jimi Hendrix²³⁰ e Andy Warhol.

Patti é uma artista de múltiplas linguagens, dedicou-se - e ainda se dedica - à música, aos poemas e aos desenhos. Robert, por sua vez, aplica-se à arte da fotografia, maneira pela qual é conhecido. Mutuamente, os artistas tiveram uma vida complicada. Devido aos recursos financeiros escassos, Robert viria a morrer precocemente, em decorrência do HIV. O livro é uma promessa dos relatos dos anos e trajetória em que estiveram juntos, uma homenagem de Smith para o amigo no leito de morte.

Faremos aqui algumas análises sobre o divino na trajetória artística de Smith em sua trajetória seja no *punk*, movimento em que ela está inserida, seja na literatura, em que se encaixava. Aos nos atentarmos à música na vida de Patti, percebemos como o divino é sempre presente no seu processo criativo, o que pode ser contrário até mesmo ao *punk*.

O *punk* destaca-se como movimento musical de cunho violento, consoante a Canhête:

Destruição e violência foram, nesse primeiro momento, combustíveis básicos do movimento punk e foi isso, fundamentalmente, que o tornou tão diferente dos seus congêneres do passado, pois aqui é impossível falar de paz e amor como proposta de atuação social, uma vez que para eles a sociedade disseminava ódio e violência por meio da interminável competição social; portanto, o que eles faziam era simplesmente responder a essa violência.²³¹

Apesar de algumas músicas da cantora terem certo teor de violência, como é o caso da canção *My Generation*, de 1975, na qual deflagra o ódio e o escárnio que as pessoas tentam ter pela comunidade artística, a relação de Patti com o divino teve início suave e a seu próprio modo. Procurou fazer suas orações da forma que lhe fizesse sentido, em vez de fazê-las das formas tradicionais.

A respeito disto, Patti em seu livro *Só Garotos* relata: “Institivamente esquivei-me da colher, mas rapidamente aceitei a ideia de Deus. Agradava-me imaginar uma presença acima de nós, em perpétuo movimento, como estrelas líquidas”²³². Mais à frente a autora diz: “Não satisfeita com minha oração infantil, logo pedi à minha mãe que me deixasse fazer minha própria reza”.

²³⁰ Celebidades estas que conviviam no famoso hotel Chelsea, localizado na West 23rd Street em Nova York, Patti e Robert foram hóspedes durante períodos de dificuldades financeiras. O hotel conhecido por abrigar celebridades, tais como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Allen Ginsburg. Esta localidade também era vista como a efervescência da *geração beat*, tendo diversas produções, seja no campo da música, da fotografia ou da poesia.

²³¹ CANHÊTE, 2004, p.103.

²³² SMITH, 2010, p.15.

Mesmo Patti sendo uma pessoa religiosa e apegada a alguns símbolos religiosos, esta não se moldava às práticas estritamente religiosas. Tinha o costume, na Igreja Católica, de rezar pelos mortos, como Rimbaud, Seurat, Camille Claudel e a amante de Jules Laforgue²³³. Instituição esta que fornece parte de seus símbolos e signos com o divino.

O movimento *punk*, ao longo do seu amadurecimento e desenvolvimento, foi manifestando suas próprias características. Tem-se com a juventude, na qual Smith e Robert estão inseridos, a de 60/70, o florescimento e a organização desta corrente musical. As idiossincrasias do *punk* estabelecem o corpo agora, configuram um meio de expressão e rebeldia.

Neste sentido, Patti, desde muito cedo, apresentou no seu processo criativo rebeldia e a inconformidade com a condição da mulher, muito mais com os aparatos simbólicos que a circundavam. Sua feminilidade é posta em xeque ao longo de toda a narrativa de seu livro em passagens como a que o escritor *beatnik* Allen Ginsburg pergunta se Smith é uma menina²³⁴.

O que podemos perceber é o modo rebelde e andrógino como a autora se coloca, consoante ao movimento *punk*. No entanto, como já supracitado, a autora desvirtua do seu próprio gênero musical, isso em virtude do atravessamento do divino na poética. Portanto, marca-se um diferencial em relação aos seus contemporâneos.

Isso se compreende quando analisamos as origens do *punk*. Este nasce de uma profunda descrença nos valores postos anteriormente, isto é, ideologias e grupos denominados hippies. As utopias já não satisfaziam os jovens, bem como o cenário musical. Desta maneira, setores marginalizados na sociedade encontraram no *punk* uma válvula estética, política e artística.

Ademais, o *punk* significou a anarquia aos símbolos religiosos e à própria religião, seja ela qual for. À medida que o gênero ganha popularidade e notoriedade, alguns grupos se declaram anarquistas e vão de encontro à religiosidade. Segundo Daniela Lemes Canhête:

A música passou, então, a ser o principal veículo de divulgação desse novo ideal de sociedade sem governo, sem religião, enfim, sem as representações de poder e status do mundo capitalista. “Sou um anticristo/ Sou um anarquista/ Não sei o que quero/ Mas sei que vou conseguir/ Eu quero destruir.”²³⁵

²³³ Os “escolhidos”, por assim dizer, de Patti para as suas orações são inspirações no seu fazer artístico; como é o caso de Rimbaud ou pessoas que, na visão de Smith, deveriam ter uma melhor vida enquanto exerciam seu papel de artista. Destaca-se nesta menção Camille Claudel. SMITH, 2010, p.65.

²³⁴ SMITH, 2010, p. 119.

²³⁵ CANHÊTE, 2004, p.125.

Tal como exposto, Smith tem o divino como fator primário na sua criação artística, podemos acompanhar isto em passagens que relatam o seu relacionamento com Jesus, por exemplo.

Versos como: “Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não pelo meus” demonstram não inobediência para com a religiosidade cristã, mas uma conformidade para com Cristo, sendo Ele uma divindade contra a qual valeria a pena se rebelar, de maneira que seria Deus a própria desobediência. Nota-se aqui como a rebeldia, que é característica de Patti, aflora independentemente da religião, arte revolta essa que abarca as religiosidades das quais a artista dispõe.

É neste cerne que este trabalho foca: de qual maneira o divino atravessa a obra da artista? Há conformidades com a Instituição Católica? Há conformidades com o movimento *punk*? Ao dialogarmos com as produções da escritora, percebemos que cabe a Deus (optaremos pela covalência entre divino e Deus, dado que a própria Patti toma como preceitos o cristianismo) um motor que impulsiona a criação adjunto de outras instâncias, dentre elas, outros artistas.

Logo, a conformação com a Igreja parte em situações específicas, quando vemos Patti comungando de feriados tradicionalmente religiosos, tal qual veremos em breve. A artista chega a frequentar igrejas em dados momentos, como em suas passagens por Paris em que há o viés religioso-artístico ou durante o relato da infância da cantora nas primeiras páginas da autobiografia.

Desse modo, o trato religioso na poética de Patti é o tempo todo recortado por Deus. Mesmo sendo ela uma *beatnik*, seguiu tendo a Bíblia como aporte criativo, não só como os santos bárbaros, de maneira explicitada pela artista: “Meu Humor estava *beatnik*. As Bíblias em pilhas pequenas. Santos bárbaros. Jovens iracundos”²³⁶.

Outrossim, ainda que ultrapasse o *corpus* da pesquisa, é relevante apresentar publicações recentes de Smith em seu perfil no *Instagram* (@thisispattismith)²³⁷

²³⁶ 2010, p.165.

²³⁷ Vale ressaltar que a artista é uma das únicas representantes da *geração beat* viva e ativa nas redes sociais. Cabendo nesses espaços diálogos e apresentações de pessoas, eventos e momentos que marcaram - ou marcam - o processo criativo de Smith.

Imagem 1 – Patti Smith em rede social.



Fonte: *instagram* (@thisispattismith).

Nessa foto publicada em 02/03/2021, próximo à data da Páscoa, ela mostra sua faceta religiosa, exaltando a religião cristã por meio de símbolos como a Bíblia, a cruz e o coração. Também, esta veio junto à seguinte legenda: “essa é minha leitura matinal. Eu li essa seção das Escrituras na Sexta-Feira Santa minha vida toda, oferecendo para mim muito a contemplar, ficar sozinha e me envolver no meu próprio jeito.”²³⁸

A partir desse comentário, percebe-se que Smith se relaciona com Deus de forma particular e para além da tradição da Igreja Católica. Esse mesmo contexto acontece na sua biografia quando ela apreciava a liturgia da hóstia à sua forma, não de acordo com as normas da instituição. Nota-se não só nas passagens da sua autobiografia como também em redes sociais que Smith se posiciona frente à religião: as práticas estão aliadas ao que ela mesma entende como divino, e, a partir dessa percepção, observamos o atravessamento na poética.

Outra publicação realizada na mesma data também transpassa esses mesmos aspectos:

²³⁸ (Tradução nossa). *This is morning reading. I have read this section of the scriptures on Good Friday my whole life, offering me much to contemplate, stand on my own, and embrace in my own way* (Texto original).

Imagem 2 – Patti Smith publica cruz em rede social.



Fonte: *Instagram* (@thisispattismith).

Aqui Smith tira foto de Jesus Cristo sendo crucificado, temática principal da Páscoa cristã.

Em outra ocasião, Smith pensa sobre aspectos metafísicos:

Na guerra entre magia e a religião, a vitória final teria ficado com a magia? Talvez o sacerdote e o mágico tenham sido um dia só, mas o sacerdote havendo aprendido a humildade diante de Deus, tenha trocado o encanto pela oração.²³⁹

Assim, nessa reflexão, a narradora-autora revisita seu passado, reflete sobre o mundo espiritual/transcendental e chega à conclusão de que a magia que encanta o mundo está diretamente ligada à Religião. Logo, o mágico aprende a se submeter à figura divina de Deus e acompanha o caminho da oração. É necessário, portanto, explicitar que a oração é uma conversa direta com o Criador, sendo assim, Smith coloca encanto em igualdade a esse diálogo. É interessante notar o desprendimento institucional que a fala a seguir demonstra, a presença da arte é antes de mais nada uma releitura da espiritualidade e norte para as trocas entre o divino.

Além disso, a relação de Patti com Robert rendeu seu guia espiritual:

²³⁹ SMITH, 2010, p. 63-64.

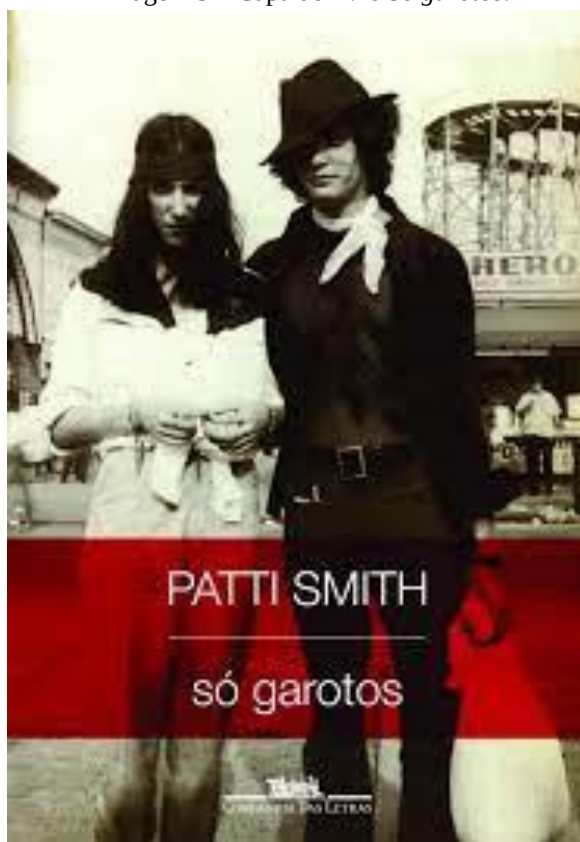
E seguindo seu exemplo aprendi que o que importava era o trabalho: a cadeia de palavras impulsionadas por Deus virava um poema, a trama de cor e grafite rabiscados sobre a folha que amplificava os movimentos Dele. Alcançar com o trabalho um equilíbrio perfeito de fé e execução. A partir desse estado de espírito, surge uma luz carregada de vida.²⁴⁰

Nesse trecho, Smith explicita sua visão acerca da arte, enquanto trabalho e prática cotidiana. Isso ocorre por meio de seu amigo Robert. Nesse sentido, ela coloca Deus como sua inspiração e a fé como forma de se manter viva, acreditando no poder da arte. Logo, arte, Deus e sua condição, enquanto mulher artista, entrelaçam-se.

Outra parte da biografia que envolve esse aspecto é a sua explanação inicial: “por fim, descobrirão a verdade em seu trabalho, o corpo físico do artista. Isso não se afastará. Os homens não podem julgá-lo. Pois é a Deus que a arte canta, e afinal pertence a ele”²⁴¹. Sendo assim, a visão de Patti e de Robert sobre Deus sofre aqui um ponto de intersecção.

Ao percebemos as constituições pictóricas das quais ronda Patti Smith, podemos destacar, dentro deste debate levantado, a capa da sua autobiografia de 2010.

Imagem 3 – Capa do livro *Só garotos*.



Fonte: site companhia das letras.

²⁴⁰ SMITH, 2010, p. 67-68.

²⁴¹ SMITH, 2010, p. 7.

Nesta representação conseguimos visualizar a parceria de longa data dos dois artistas estadunidenses. Ademais, o título do livro advém de um pedido de Patti e Robert a uma pessoa para que retirasse uma foto dos dois para fins memoriais na Washington Square. Na capa eles se vestiam de maneira pomposa e pouco convencional para a época.

Os que estavam ao redor supuseram que eles eram celebridades, somente um senhor se manifestou em meio às dúvidas: “são **só garotos**”. Parte dessa memória o título da obra. As roupas distintivas, sejam as sandálias *beatnik* de Smith ou a blusa transparente de Robert facejam as rupturas dentro dos setores nos quais a geração *beat* se propôs a estar. Portanto, cenários musicais, estilísticos, poesia e artes plásticas no geral, sofreram durante boa parte de sua perduração com situações tais quais Mapplethorpe e a autora passaram.

Isso advindo de preconceções que viriam antes mesmo do *punk* ou da geração anteriormente mencionada. Os declínios das utopias *hippies* iriam refletir nas ideias sobre o comportamento das outras correntes que apareceriam logo mais. A descrença no sistema neoliberal que se solidificava ainda mais no norte global é uma das principais temáticas que observamos na geração de Patti.

A descrença na arte, devido à sua desmaterialização, e, portanto, a expansão de interpretações, como o estereótipo do artista como um ser de destaque no meio que se encontra, são presentes na escolha da capa do livro.

Por fim, podemos perceber ao longo da obra como o divino foi perpassando as experiências que fizeram parte da vida de Patti Smith, sendo o processo artístico o meio de obtenção de inspiração.

5 Considerações finais

Tendo em vista o que foi apresentado, percebe-se que a religiosidade é um aspecto latente na vida de mulheres, seja como um elemento repressivo ou como referencial de existência. Dessa forma, Patti Smith se enquadra nesse contexto de permissão ao atravessamento inspiracional não somente como mulher, mas também enquanto artista. Portanto, na sua obra autobiográfica *Só Garotos* (2010), ela expõe sua trajetória de forma intimista e subjetiva, imprimindo suas reflexões, opiniões e experiências durante seu caminho até o estrelato como a rainha do *punk*.

É interessante notar como todas as intersecções: tempo histórico, condição material para o fazer artístico, entendimento de religioso da artista e a suas próprias escolhas

moldaram a poética e o ícone que Smith se tornou. Sem delimitar por qualquer tipo de determinismo o exercício criativo de Patti.

Esse processo se reflete na sua escrita, já que diversas de suas canções e álbuns transitam pelo cristianismo. Assim, notou-se que isso decorre por meio de transfigurações e ressignificações dos signos institucionalizados pela Igreja. Logo, arte, mulher e religião são interligadas na poética de Smith.

Também, ainda que fuja ao corpus da pesquisa, é válido reafirmar que a vida religiosa da cantora tem sido mantida até a atualidade, considerando suas postagens, por exemplo, a mais atual, em que expõe sua fé no período da Páscoa, no qual se comemora a vida, morte e ressurreição de Cristo.

Além disso, é essencial retomar essas narrativas femininas, ainda mais no contexto contemporâneo, já que por séculos as vozes de mulheres foram silenciadas e ignoradas. Nesse sentido, esta pesquisa oportunizou a divulgação da biografia de Patti Smith. Outrossim, destaca-se a dificuldade em referenciais bibliográficos no que tange ao livro selecionado, assim como à sua autora, tornando-se necessário iniciar as discussões sobre esse texto literário.

Referências

ALVES, Paulo Ricardo Pereira. Micropolítica do feminino e estética de confronto em Patti Smith e Ana Cristina Cesar. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. ANO

CARVALHO, Efigênio Pavei; SOARES, Karen Greco. Poética feminista na arte contemporânea uma análise de produções de mulheres artistas nos anos 60,70,80, e 90. Letras, Santa Maria. v. 29, n.59, p 347-369. Jul/dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/37317/pdf>. Acessado em: 16 mar. 2021.

CHIARA, Ana. Nem ele, nem ela: só garotos. O percevejo online, v.3, n.2. 2011. Disponível em:

CUNHA, Maria de Fátima da. Homens e mulheres nos anos 1960/70: um modelo definido?. História: Questões & Debates, Curitiba, v.34, n.1, p- 201-222, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/viewFile/2665/2202>. Acessado em: 13 de mar. 2021.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

IONTA, Marilda. A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade. Revista Estudos Feministas, v. 19, n. 1, p. 91-102, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/cY8pLZtRRvWdyh4TLb8RvDR/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 21 ago. 2021.

HOOKS, Bell. O feminismo é para todo mundo. 15ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas. 2005.<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6346>. Acesso em: 21 ago. 2021.

MARINHO, Havana Alicia de Moraes Pimentel. ESTADOS UNIDOS: o contexto dos anos 1970 e as crises do petróleo. Revista História em Reflexão: Vol. 4 n. 7 – UFGD - Dourados jan/jun2010.Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/753>. Acessado em: 3 de abr. 2021.

NETO, Walter. Zélia Gattai e a anarquia de fazer-se mulher. Ao pé da letra. v.22, n.1, p.9-22, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/view/245618>. Acesso em: 2 abr. 2021.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. Revista Brasileira de História, 9 (18), São Paulo: ANPUH, 1989.

RAGO, Margareth. Entre a História e a Liberdade: Luce Fabri e o anarquismo Contemporâneo. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SMITH, Patti. Só garotos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Ecoss de paixões, memórias e mitos na poesia de Hilda Hilst

Paula Evangelista Borges
(UNIOESTE)
Prof.^a Dr.^a Meire Oliveira Silva
(UFMA)

Introdução

Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!²⁴²

A epígrafe deste trabalho explana o poema e sua relação com a sociedade: dicotômico – entre a aceitação e o menosprezo. Da mesma forma, a escritora Hilda Hilst impõe-se em seus poemas e vida: dita como da “geração de 45”, é vista como transgressora, maldita, mítica. Integrante ativa dessa corrente, Hilda Hilst no começo de sua vida não foi tão popular no meio literário, por isso, divide-se sua literatura em “Literatura Séria”, até 1990, e “Literatura Pornográfica”, com sua trilogia erótica: *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. Com maestria e anarquia, a escritora começou sua vida literária publicando *Presságio* (1950), livros de poemas e, a partir daí, publicou vários outros livros, ensaios, peças, crônicas. Essas facetas da autora são duas das muitas que foram apresentadas para os brasileiros nos últimos anos: desde peças, crônicas, romances, até poemas, Hilda Hilst era inteira e apaixonada em cada linha.

Em sua dramaturgia, ganhou grande reconhecimento, especialmente se analisarmos o teatro de escrita feminina na década de 1960. Aliás, não podemos esquecer do contexto histórico pelo qual o Brasil passava: a ditadura. Por estar escrevendo drama justamente para se aproximar do público seus textos, a escritora usou de analogias e simbologias para expressar e denunciar o regime autoritário pois, assim como dito por ela, “Nessa época havia uma repressão muito grande no país. Por isso, me senti estimulada a passar o meu recado através de analogias, pois não podia escrever diretamente [...]”²⁴³. Antes do “boom” feminino na dramaturgia, Hilda Hilst se inscreveu como protagonista

²⁴² PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 15-16

²⁴³ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 108

do tempo histórico e ficcional, usando de personagens femininas como principais e detentoras de uma voz. Seu teatro transitava em uma crise existencial, por razão do sistema de luta de classes tão bem arquitetado da época; peças como *As aves da noite* ou *O novo sistema* são amostras de que, além de uma literatura preocupada com o tema universal, no que refere ao ser humano, fincava as garras, também, nas feridas abertas do governo ditatorial

Nessa mesma década, reclui-se em sua chácara de Campinas (SP), a chamada Casa do Sol. A partir disso, uma mística e um esoterismo cercaram seu nome, juntando sua fase “pornográfica” – cuja trilogia que baseia essa fase, “[...] é seguramente a parte menos erótica de toda a sua escrita”²⁴⁴ –, transitou entre o divino e o humano, o sobrenatural e o terreno, o sublime e o rebaixado; sustentando, assim, essa matriz poética e renegada da autora.

Essa apresentação breve da autora é em razão de vislumbrarmos o contexto de produção de Hilda Hilst, de forma tanto pessoal quanto histórica. “Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, desde seus utensílios mais simples até suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história [...]”²⁴⁵. É, dessa forma, neste trabalho sobre o livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974, com dez anos da Ditadura Militar – que a escritora era vista como “comunista roxa” e, assim, perseguida –, após sua reclusão. O livro é dividido em sete partes – “Dez chamamento ao amigo”, “O poeta inventa viagem, retorno, e sofre de saudade”, “Moderato cantábile”, “Ode descontínua e remota para flauta e oboé”, “Prelúdio-intensos para os desmemoriados do amor”, “Árias pequenas, para bandolim”, “Poemas aos homens do nosso tempo” – que segue como cartas e cantigas de amor para um interlocutor, desde Ariana e Dionísio, perpassando por Túlio, até uma homenagem aos poetas do final do século XX para enunciar um eu lírico indiscutivelmente humano.

A escritora representa o divino corpóreo, nesse livro, palpável e poético e traduz o eu lírico em versos que se solidificam como confissões, lamentos, chamamentos, lástimas e júbilos. Seus interlocutores, entretanto, Dionísio, Túlio, e os poetas da secção “Poemas aos homens de nosso tempo” estão presentes na ausência; e é com a dualidade dessa falta e um desejo cru que o livro caminha em seu diegético. Versos que ressignificam a concepção da tradição mítica, destacando uma figura feminina além do

²⁴⁴ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador (Prefácio). In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001. P. 88

²⁴⁵ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 24

fio de Ariadne, submerso no discurso amoroso e erótico e alcançando o vazio e o solitário do ser poeta – “Antes de ser mulher sou inteira poeta”²⁴⁶.

Dessa forma, serão apresentados neste trabalho os versos líricos anarquistas de Hilda Hilst inspecionando suas imagens poéticas, especialmente a representação ontológica do eu lírico e o tempo representado nos poemas como marca de um ritmo estruturado para traçar o modo e o fisiológico deste. Inspecionando as criptografias da tragédia, atentamo-nos ao Mito de Ariana e Dionísio como a reverberação de um arquétipo de falta, de incompletude – harmonizado com a Angústia e a melancolia das cantigas dos trovadores – relacionando-se ao discurso romântico de um objeto de desejo ausente e, concomitantemente, presente em seus versos – “Se é morte este amor/ Por que se faz sozinho/ Este canto?”²⁴⁷. Dessa forma, esta pesquisa também inspecionará o eu lírico como formador e transformador do tempo, do mítico; como incursos de um discurso feminino que está além do tempo e inscrito na sua poesia erótico-metafísica²⁴⁸.

Diante disso, neste trabalho, foram selecionados e relacionados os poemas com sua matriz, isto é, com as mitologias e simbologias que aparecem nos versos como motor para o erótico. Vislumbrando as intersecções entre psicologia e filosofia, atentaremos ao objetivo do livro: o amor como transcendental. Do individual para o universal, esse tema estende-se em toda a obra se urdindo nas consciências do leitor a temas essenciais para o ser humano, assim como o teórico afirma:

O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo – forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade – alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo.²⁴⁹

A sustentação por si mesmo ocorre simultaneamente aos embrulhos amorosos, temas como a própria essência feminina – pensando, já em Ariana –, a angústia primordial, a corporeidade como potência e as faltas dos poetas modernos (vistos, estes, na última seção).

Entre mitos e memórias

²⁴⁶ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 60.

²⁴⁷ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 84.

²⁴⁸ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador (Prefácio). In: HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2001.

²⁴⁹ PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 29

Entre as sete seções que compõem *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), é possível entrever uma organização voltada à busca pela harmonia entre os amantes por meio de odes e prelúdios embalados por flautas, oboés e bandolins. O concerto almejado pela voz poética organiza suas aspirações em torno do eu lírico em etapas. A musicalidade que permeia os poemas aponta para a sintonia entre os amantes que se encontram envoltos em palavras e melodias. Assim, os discursos serão marcados pelas impossibilidades da linguagem a desafiar a tentativa de realização da materialidade. Cartas e músicas configurarão o ritmo, ora racional ora emocional dos discursos, a transitar entre poesia e erotismo a fim de conduzir uma aprendizagem. Por meio da sublimação e, ao mesmo tempo, arroubo dos amantes, alcança-se a idealização do fazer poético como arte:

Em 1960, em seu célebre comentário do banquete de Platão (*O Seminário*, livro 8, *A transferência*), **Lacan** não hesitou em comparar o lugar atribuído à homossexualidade na Grécia ao ocupado pelo **amor cortês na sociedade medieval**. Um e outro, segundo ele, teriam adquirido uma função de sublimação, permitindo perpetuar o ideal de um mestre no seio de uma sociedade incessantemente ameaçada pelas devastações da neurose. Em outras palavras, dizia Lacan, **o amor cortês coloca a mulher numa posição equivalente à posição que o amor homossexual grego atribui ao mestre**. Consequentemente, o desejo perverso, presente nessas duas formas de amor, é designado por Lacan como **favorável à arte, à criação, à invenção de novas formas do laço social** e, por fim, à possibilidade da transferência no tratamento que supõe, para que um sujeito exista, uma relação de amor entre um mestre e um discípulo, entre um analista e um analisando.²⁵⁰

Com a epígrafe “*Love, love, my season*”, de Sylvia Plath, verso do poema *The couriers*, o eu lírico apresenta-se iludido com a não-correspondência de seus sentimentos que se vão transmutando com o passar do tempo, como estações e instabilidades que norteiam sua sorte. Na primeira seção, “Dez chamamentos ao amigo”, observa-se um eu lírico afeito aos impactos dos olhares do ser amado. Apresenta-se no primeiro poema e reitera a busca por corresponder-lhe os anseios. Também indaga o objeto amoroso em desafio, como parece demonstrar a primeira estrofe por meio do verbo imperativo, transfigurado em alteridade, no jogo paralelístico entre “Olha-me” e “Olhei-me”. Tal jogo linguístico é concluído pelo comparativo “como se tu [...]” na sequência que sugere, a um só tempo, estranhamento e identificação entre os dois seres que se buscarão por todos os poemas:

²⁵⁰ ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário amoroso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2019. P.18.

I
 Se te pareço noturna e imperfeita
Olha-me de novo.
 Porque esta noite
Olhei-me a mim, como se tu me olhasses.

E era como se a água
 Desejasse
 Escapar de sua casa que é o rio
 E deslizando apenas, nem tocar a margem.

Te olhei. E há um tempo
 Entendo que sou terra. Há tanto tempo
 Espero
 Que o teu corpo de água mais fraterno
 Se estenda sobre o meu. Pastor e nauta

Olha-me de novo. Com menos altivez.
E mais atento.²⁵¹

O sujeito poético inicia seus chamamentos ao amigo, valendo-se do elemento água tão presente nas cantigas trovadorescas do medievo, igualmente, a lamentar a ausência (em desatenção) do ser amado tão seguro, logo altivo, de julgar as atitudes que lhe são dirigidas. O corpo feito de água é fluido e não se deixa permanecer e, mesmo que o faça – “se estenda sobre o meu” –, o fará em caráter efêmero. O eu lírico vê-se enredado e aprisionado por sentimentos dos quais não pode se desvencilhar já que se encontra amalgamado a essa força e é feito da mesma matéria e morada: “E era como se a água/Desejasse/Escapar de sua casa que é o rio/E deslizando apenas, nem tocar a margem”. Já no início da obra, o sentimento amoroso apresenta-se implacável e recanto do eu lírico, a casa da qual não se pode apartar.

Essa ideia de amor inseparável e fatídico, já que inerente ao sujeito poético, remete à ideia de amor clássico platônico. No Banquete de Platão, existe um diálogo sobre o amor ou discursos sobre o deus Eros. Entre os convivas da ocasião solene, encontra-se o dramaturgo Aristófanes que narra a história dos amantes separados por um castigo de Zeus ao pretenderem desafiar os deuses²⁵². E essa busca de iguais ou opostos, já que tais seres condensavam em si, antes da punição, diversos gêneros, apresenta-se como o mito que explicaria a insatisfação dos indivíduos – amantes e também objetos amorosos de um Outro. A Psicanálise e a Filosofia encontram-se com os mitos de

²⁵¹ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 17.

²⁵² PLATÃO. Banquete, Fédon, Sofista e Político. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

modo a tentar descrever sentimentos humanos como o amor, o desejo, a insatisfação etc. A Literatura, por sua vez, busca narrar tais encontros, como na poesia hilstiana, por meio da condensação da força da linguagem envolta às expressões dos sujeitos.

Logo, a ausência do ser amado e o sofrimento poderiam ser compreendidos como criação poética. Desse modo, na seção seguinte, “O poeta inventa viagem, retorno e sofre de saudade”, ao longo de 17 poemas, reinicia-se a busca:

Se for possível, manda-me dizer:
 — **É lua cheia. A casa está vazia** —
 Manda-me dizer, e o paraíso
 Há de ficar mais perto, e mais recente
 Me há de parecer seu **rosto incerto**.
Manda-me buscar se tens o **dia**
 Tão longo como a **noite**. Se é verdade
 Que sem mim só vês monotonia.
 E se te lembras do brilho das **marés**
 De alguns **peixes** rosados
 Numas **águas**
 E dos meus **pés molhados**, manda-me dizer:
 — **É lua nova** —
 E revestida de luz te volto a ver.²⁵³

Os paradoxos quem rondam a impossibilidade dos amantes que se buscam, mas não se encontram manifestam-se em vocábulos como “dia”, “noite”, “lua cheia” e “lua nova”, tal qual Eros e Psique. Da mesma maneira, a ideia de efemeridade metaforizada em tempo e água apontam para inexatidão de formas e gestos. As passagens que remetem à fluidez aquática estão presentes em “marés”, “peixes”, “águas” e “pés molhados”. Assim como a ideia de “casa” – permanência – “está vazia” e parece escoar como o rio referido no poema que abre o volume. A casa, como interior do eu poemático, estende-se pela natureza em busca do ser amado de “rosto incerto” que a erige também: “Se for possível, manda-me dizer:– É lua cheia. A casa está vazia.” A ideia que ronda o amor impossível manifesta-se também nas imagens de lua, sol e estrelas reverberadas em constelações a evocar mitologias.

Em “Moderato cantabile”, com seis poemas, a ideia de amor platônico remete à matéria e ao desejo, ambos transfigurados pelo mundo das ideias:

A **ideia**, Tulio, foi se fazendo
 Em mim. Era alta a lua, e aberta

²⁵³ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 31

A porta escura da minha casa vazia.
 Te pensei. E na minha alma fez-se
 Um **gesto licoroso, mordedura**
 [...] ²⁵⁴

A ideia transfigurada em “gesto licoroso, mordedura” faz nascer no eu lírico a materialidade que presentificaria o ser amado, encheria e iluminaria a “porta escura” da “casa vazia”. Os movimentos compostos por memórias e júbilos concebem os versos a transitar entre mitos e desejos que anseiam ser satisfeitos. Percebe-se, nos próprios nomes das personagens, diversas tensões entre as oscilações e a desconstrução da própria escrita como continuidade e embate ao eu lírico a se desnudar ao mesmo tempo em que tece suas experiências. Ariana ou Ariadne e Dionísio ou Túlio, em profundo choque de suas naturezas, suscitam uma série de questionamentos sobre vozes e identidades.

Nesse movimento, Eros emerge como ímpeto de criação e vitalidade. A literatura, como representação, é recriação e mimesis em uma nova concepção do que seria o encontro entre a escrita e a experiência. Também é possível pensar no corpo a partir do encontro amoroso dessa escrita em que o eu lírico desnuda-se aos leitores. A partir do título, o deleite e a paixão advêm das memórias em dialogismos entre os corpos, os espíritos e o tempo. Eros, enquanto manifestação do desejo (em diversas esferas, inclusive um desejo que pode manifestar-se não referente aos corpos, mas ainda atrelado à busca pelo encontro – poético e metafísico) emerge em versos, vocábulos e ritmos a enredar os leitores.

Ao longo de todas as outras partes iniciais do livro, o eu lírico se dirige para seu amado, Túlio, como aquele que não corresponde, aquele que estava além do alcance do leitor e do eu lírico. É por meio de uma ideia perfeita de outrem, sem uma corporeidade real, além do eu lírico, que entendemos a falta existente em cada poema e a obsessão do eu lírico: “A ideia, Túlio, essa ilha escondida/ É límpida, encantada, se faz prata/ Vive através de ti. Por isso brilha”²⁵⁵. Um ser amado, que está a escuta, sem, no entanto, ser presente. Assim, existe a ideia do eu lírico amante projetando o ser amado em seus versos; neles, vislumbra-se a ideia do corpo, somente visto e refletido pelo olhar do poeta. A partir disso, outra vida para além de uma cotidianidade. E é, então, “[...]através de um corpo amado [que] entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia”²⁵⁶. Este raio fixo da poesia é cravado na ideia

²⁵⁴ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 51.

²⁵⁵ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 54.

²⁵⁶ PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 29

que brilha através do ser amado: a perspectiva de toda uma arquitetura estruturada na ideia do eu lírico, e do leitor, que se tem de Túlio. E, como tal, assim é dito na segunda seção: “A ideia, Túlio, / (resguarda-te do susto, não te aflijas) / É na verdade tudo o que me resta”²⁵⁷. Uma vida sustentada pela ausência do outro e de si mesmo, sem uma existência, mas somente a ideia do Amor. Todo o livro é permeado por esse proclamar e pela ausência, a “Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero”²⁵⁸. Ressaltamos aqui essa súplica transformada em versos, em angústia caligráfica, materialidade que formula tudo.

A obra “Júbilo, memória, noviciado da paixão” foi estruturada a partir daquela que, sem escrúpulos ou subentendidos, expõe sua paixão, seu anseio em versos. Esses que são destinados tanto para Túlio, Dionísio ou poetas desse século, e, assim, demonstra a marca fundadora de todo livro: a abismal falta. O desejo imortal de ser respondida, correspondida. Isso é explicitado, especialmente, no destinatário de suas súplicas de amor a Dionísio na parte “ode descontínua e remota para flauta e oboé. de ariana para dionísio”.

O engenho poético como exercício de linguagem atravessa as construções da forma e espalha-se pelos temas, motivos e recursos que permeiam o fazer literário. E é a busca pelo Outro – imerso em si mesmo – que nomeia a dança de Ariana (ou Ariadne a tecer fios em outras tessituras textuais) com Dionísio, Túlio em Eros espelhados assim como as demais vozes poéticas que se refletem na expressão do eu lírico. Recorre às concepções clássicas da poética a fim de alçar outros voos que façam sentido ao lugar das produções contemporâneas.

Isso é transmutado na seção em que o Dionísio é destacado, “ode descontínua e remota para flauta e oboé. de ariana para dionísio”. O eu lírico forma para além de uma abstração de sua existência, um cerne para a poesia de ausência do ser amado e, dessa forma, para sua existência. Em outras palavras, entre a melancolia e o sonho, o eu lírico constroi-se por meio das palavras. É notória a tentativa de corporeidade do eu lírico, como aspiração à existência concreta, sendo costurada por meio de palavras professadas para aquele ausente – que, aqui, é Dionísio.

I

[...] Que não venhas, Dionísio.

Porque é melhor sonhar tua rudeza

[...]

A cada noite, eu Ariana, preparando

²⁵⁷ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 55.

²⁵⁸ PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 15

Aroma e corpo. **E o verso a cada noite**
Se fazendo de tua sábia ausência. ²⁵⁹

No trecho que inicia essa parte, percebe-se a mudança de significação da ausência do ser amado, ainda como uma angústia em suas palavras. Implora-se à imaginação e aos anseios: “[...] E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência”. Como Penépole de Ulisses, Ariana espera seu amado, melancolicamente, com a ânsia de sua chegada e, concomitantemente, deseja a permanência desse espaço vazio pois, a partir dele, faz-se o “verso a cada noite” e imagina-se o “sonhar tua rudeza”.

Há dois movimentos nesses versos: a falta e a presença. A falta é o anseio diário do eu lírico em reencontrar o ser amado, esperando-o prontamente de “Aroma e corpo”; já o último é a de si mesma: a presença de um eu lírico atuante por meio de seus versos, de sua imaginação. É sobreposta, nesse poema, a avidez do eu lírico de se fazer poemas. Não mais interessado na saciedade, o poema é visto como aquele que o emancipa do ser amado e estrutura aquele em uma ideia de corporeidade etérea.

Seus versos e líricas, então, coexistem no eu lírico e o ser amado passa a existir para além daquele. É notório pontuarmos a materialidade dessas entidades no texto. Inicialmente como uma ideia (Túlio), o ser amado é corporificado por meio dos versos do eu lírico, que, ao mesmo tempo, concebe uma estrutura secreta, um mecanismo de enfrentamento desta angústia: a poesia.

II
 Porque tu saber que é de poesia
 Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
 Que a teu lado te amando,
 Antes de ser mulher sou inteira poeta.
 E que o teu corpo existe porque o meu
 Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
 É que move o grande corpo teu

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
 Quando amanheceu e me dizer adeus.²⁶⁰

Aqui no segundo poema desta seção, então, é explicitada a autonomia do eu lírico: “antes de ser mulher sou inteira poeta”, antes do desejo e da corporeidade do eu lírico, o poema se mostra. E é por essa exposição que o corpo de Dionísio também existe. É pelo

²⁵⁹ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 59.

²⁶⁰ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 60.

traçar de sua ausência, pelo desejo do eu lírico que a corporeidade, o ser, de Dionísio se mostra presente – “E que o teu corpo existe porque o meu / Sempre existiu cantando”. Dessa forma, o eu lírico, Ariana, constata seu canto como gerador tanto de si mesma, de seus desejos, aspirações, frustrações, júbilo; como de Dionísio, o objeto amado, relacionando também a “relação imbricada entre ser poeta e existir corpo”²⁶¹. É com o verso “Sempre existiu cantando. [...]” que o eu lírico se inscreve como presente além de “extrema e suplicante”: um canto que perpetua a existência dos três sujeitos existentes – o eu lírico (Ariana), o objeto amado (Dionísio) e a casa (poema, canto). Relaciona essa ligação entre corpo, poema e existência com a conceitualização ontológica que o filósofo Heidegger faz de pre-sença.

[...] a pre-sença não se vê despojada de toda e qualquer espécie de “espacialidade”. Ao contrário, a pre-sença tem seu próprio “ser no espaço”, o qual, no entanto, só é possível com base e fundamento no ser-no-mundo em geral. [...] A compreensão do ser-no-mundo como estrutura essencial da presença é que possibilita a visão penetrante da espacialidade existencial da pre-sença²⁶².

Para este trabalho, a pre-sença está explicitada, para além de uma “espacialidade existencial”. Nos versos de Hilst está como expressão do “ser-no-mundo”, ao explorar o sentimento de perda de outrem até ser fenômeno expresso, até o “ser no espaço”. Corporeidade, dessa forma, é entendida para o filósofo como o resultado de uma existência apresentada e representada de e para um sujeito.

VI

[...]

Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um **sol maior**

Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta

Quanto tu, Dionísio, não estás.²⁶³

²⁶¹ MEDEIROS, Ana; PEREIRA, Francisco; ALMEIDA, Magno. O labirinto poético de Hilda Hilst em ‘Júbilo, memória, noviciado da paixão: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontinuas’. *Texto Poético*, [S.I.], v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020.

²⁶² (HEIDEGGER, 1988, p. 94)

²⁶³ HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2018. P. 64.

Esse “sol maior” aqui é a medula do seu corpo e casa: é aquele que a faz um ser e aquela que estrutura em ritmo e versos sua existência. Sua paixão se sobrepõe ao anseio e desejo por Dionísio: o amor falado nesse poema é para o próprio poema, o fazer poético, lírico, de Ariana. Companheira e consoladora de noites “movediças e lunadas”, poemas feitos ao cume de sua melancolia e que alentava a chama de si, Ariana concebe a extensão de seu ser pela poesia. Não mais somente por razão de seu desejo por Dionísio, esse âmagô poeta se sobressai e é, pela existência e ausência dele, que Ariana canta.

Embora exponha que, estando sozinha, Ariana ainda tem esse sol maior, ao pôr em seu monóstico “Quando tu, Dionísio, não estás” retoma a presença de Dionísio como constante em seus versos. Dionísio é objeto de desejo que, a uma só vez, com o esse fazer poético, ocupa as entrelinhas da poesia. Em outras palavras, assim como o mito grego, sem a presença do deus, despedindo-se ao amanhecer, sua “[...] inteireza [...] advém da experiência da ausência feita fazer poético”²⁶⁴.

Essa inteireza é vista no corpo do poema como a Casa na qual se realizam as pulsões da escrita e os encontros com outros tantos corpos literários, imemoriais e históricos. Essa comunhão parece condensar um dos eixos da obra:

III

A minha **Casa** é guardiã do meu **corpo**
E protetora de todas as minhas **ardências**.
E **transmuta em palavra**
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.
A minha **Casa, Dionísio, te lamenta**

E manda que eu **te pergunte assim de frente:**
À uma **mulher que canta ensolarada**
E que é **sonora, múltipla, argonauta**
Por que **recusas amor e permanência?**²⁶⁵

O corpo vivo, de mulher “sonora, múltipla, argonauta” que canta a invocar (“te pergunte”) Dionísio apresenta-se como seguidora de seus rituais que reiteram a recusa de

²⁶⁴ MEDEIROS, Ana; PEREIRA, Francisco; ALMEIDA, Magno. O labirinto poético de Hilda Hilst em ‘Júbilo, memória, noviciado da paixão: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas’. Texto Poético, [S.I.], v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020. P. 104

²⁶⁵ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 61.

amor e permanência. Dionísio é a mudança e, assim como o avesso da casa, transmuta-se em palavras, não só na intensidade da paixão, mas como força contínua de desejo a reverberar-se nas confissões em desordem e caos, desnorteando o eu lírico em ditirambos embriagados dada a própria intensidade dessa lírica transgressora.

Ariana como Ariadne, em algumas das versões da mitologia, é filha de Minos e esposa de Dionísio. Constitui-se por “ardências” e canta como bacante nos rituais e festividades da Grécia antiga. Dessa Antiguidade clássica perfaz-se o conceito aristotélico de imitação de certos procedimentos de busca por Teseu, nos poemas hilstianos, convertido em Dionísio envolto em labirintos da linguagem e enredado pelos fios da escrita de Ariana na dupla face de uma mulher a invocar o amado igualmente difuso, transverberado em nuances múltiplas a buscar suprir essa falta. Nessas lacunas encontram-se o discurso amoroso e a matéria poética, segundo Roudinesco sobre Lacan:

[...] **uma vez que o amor é desejo, ele também se funda na falta:** os objetos do amor são o que não temos, aquilo que nos falta. Lacan, aqui também, inspira-se em Sócrates. Logo, em sua força primordial, e seja qual for seu objeto, o amor é um ato incondicional, um ato de liberdade. Em certos aspectos, a psicanálise reativa os dois grandes mitos do imaginário amoroso: **o mito socrático, segundo o qual o amor engendra o discurso amoroso, e o mito romântico, que permite transformar uma paixão em obra literária.** De um lado *O banquete* de Platão, do outro, o *Werther* de Goethe. A que se acrescentam o amor melancólico – quando a perda e o luto são impossíveis – e o amor místico.²⁶⁶

Do engendramento desses discursos poéticos, surgem os amantes. Desse modo, como argonauta, Ariana-Ariadne emerge como voz – e expressão polifônica – que empreende sua busca como os heróis mitológicos a fim de satisfazer a ânsia de seus desejos que precisam de uma expressão para além da veiculação de palavras e organização sintática. Necessita subverter a ordem ao dirigir-se – e satisfazer – aos códigos dionisíacos afirmando a escrita de Hilda Hilst como elaborada criação poética permeada por psicanálise, mitologia, história e, sobretudo, linguagem.

IX
[...]
Que se a mim não me deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: a palavra de ouro
A canção imantada

²⁶⁶ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário amoroso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2019. P. 18.

O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.

E te assustas do meu canto.
Tendo-me a mim
Preexistida e exata.
[...] ²⁶⁷

Canto anterior da manifestação do corpo de Dionísio, o assustar é tanto para o interlocutor quanto o eu-lírico: a existência inteiriça que, a partir de uma garganta, proferiria canções imantadas e ungidas pelo sol maior, dá vida e pungência ao sumarento gozo de cantar – “Deram-me a garganta /Esplandecida: a palavra de ouro /A canção imantada /O sumarento gozo de cantar”. Preexistida e exata, essa garganta que ressignifica o eu lírico, tece toda a falta e o estranhamento que ele tem com o objeto amado. Neste trecho, percebem-se a arte e a poesia que transcendem a esse “ser-no-mundo”, por meio de fenômenos, como a própria existência corpórea de si, a existência indissolúvel com sua finitude espacial²⁶⁸.

É interessante também o cantar, como ato poético, perpassados por toda essa seção, de Ariana. Essa relação essencial entre poesia e melodia é trabalhada pelo filósofo Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*:

[...] como melodia primordial que procura para si uma imagem de sonho paralela e que a exprime na poesia. A melodia é, portanto, o elemento primeiro e universal que, a partir desse fato, pode também sofrer objetivações diversas em textos diferentes. [...] A melodia produz o poema e ela recomeça sem cessar[...] ²⁶⁹

A melodia, como alavanca para um estado primordial, aqui é compreendida como expressão viva da poesia de Ariana, além, é claro, da corporeidade dos amantes unidos. Movimento de transformação da linguagem, simbologias, “em atos poéticos sem repetição: imagens, cores ritmos, visões – poemas”²⁷⁰. A música, como expressão de toda poesia e elevação harmônica para um estado de essência existencial (nomeado por Primordial), é vista, na poesia de Hilda Hilst, em conjunto com as reverberações da paixão.

²⁶⁷ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 67.

²⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 53.

²⁷⁰ PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 21.

Se desse modo nos é permitido considerar a poesia lírica como uma fulguração imitativa da música, em imagens e em ideias, podemos então perguntar: “A que título aparece a música no espelho das imagens mentais e dos conceitos?” [...] É necessário distinguir aqui tão rigorosamente quanto possível o conceito da essência de uma coisa do conceito de sua aparência; pois, segundo sua essência, a música não pode ser vontade: neste caso, ela deveria ser banida totalmente do domínio da arte – a vontade é o inestético em si; – mas ela aparece como vontade. Com efeito, para exprimir sua aparição por meio de imagens, o poeta lírico necessita de todos os movimentos da paixão, desde os sussurros da inclinação nascente até os arrepios da loucura; sob o impulso que o leva a falar da música em termos de metáforas apolíneas, só concebe inteiramente a natureza, e ele próprio nela, como o que é eternamente vontade, desejo e aspiração. [...] Por isso quando, através, desse meio, ele se percebe a si próprio, sua própria imagem se mostra a ele num estado de insatisfação; seu próprio querer, suas aspirações, suas queixas, sua alegria são para ele metáforas com a ajuda das quais interpreta para si a música.²⁷¹

Em “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, materialidades e ideias continuam a se buscar, na ideia paradoxal da efemeridade e da permanência.

Que **boca** há de **roer o tempo**? Que rosto
Há de chegar depois do meu? Quantas vezes
O tule do meu sopro há de pousar
Sobre a brancura fremente do teu dorso?
[...] ²⁷²

A imagem de uma boca a roer o tempo reforça a tensão entre o corpo desejoso e consumido pelo próprio tempo, igualmente voraz. Nesse sentido, a suposta permanência do corpo – também como morada – apresenta-se passageira e efêmera como o tempo e o rio que a tudo levam. No entanto, o convite da persona lírica ultrapassa a fatalidade da finitude em forma de questionamento: “Atravessaremos juntos as grandes espirais/ A artéria estendida do silêncio, o vão/ O patamar do tempo?”²⁷³.

As lamentações de Ariana a costurar as ausências de Dionísio, em “Árias pequenas. Para bandolim.”, também desafiam a finitude do corpo atravessado pelo desejo com o qual se poderia redimir os amantes: “Antes que o mundo se acabe/ Antes que acabe em nós nosso desejo.”²⁷⁴. Na última parte, “Poemas aos homens de nosso tempo”, seus

²⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 55-56.

²⁷² HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 76.

²⁷³ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 76.

²⁷⁴ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 92.

interlocutores são muitos e observam os horrores do presente com espanto. Túlio e Dionísio estão entre eles, irmanados e companheiros a seguir nas incertezas do porvir. O poema XVIII é iniciado por uma ideia de *carpe diem* (“Pretendo apenas fruir apesares e partidas/E júbilo também”) a resistir à passagem do tempo: “Tudo demora. E tudo é véspera e nostalgia/Desse Agora, quando tu pensas que não se demora”²⁷⁵. Contudo, é a memória a vencer as artimanhas do tempo que, “como rio correndo” leva Túlio, Dionísio, poemas, amantes e amigos. É a força da memória a, senão redimir, oferecer algum alento diante da finitude.

A melancolia também assombra o discurso amoroso proferido em todos os poemas, apesar do ar solar de Ariana, em meio à casa mormente escura e vazia. No fragmento a partir de Winnicott, ao verbete Ausência, em *Fragments do discurso amoroso*, Roland Barthes (1981) explica os subterfúgios da linguagem para suprir a ausência inevitável:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está **ausente como referente, presente como alocutário**. Desta singular distorção, nasce uma espécie de **presente insustentável**; estou bloqueado entre dois tempos, o **tempo da referência e o tempo da alocução**; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. **A ausência dura, preciso suportá-la**. Vou então **manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem** (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma). A ausência se toma uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). **Essa encenação linguística afasta a morte do outro**: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte²⁷⁶.

Ao presentificar linguisticamente a ausência do ser amado, dirigindo-lhe o discurso, a persona lírica apenas adia a morte inevitável ou manipula a verdade em torno da constatação que se torna palco das angústias evitadas ficcionalmente. Dessa forma, as próprias tensões dos anos 1970 perpetuam algumas das questões tratadas ao final do livro. E, por mais que se tenha realizado um tratado sobre a poesia e suas relações com a

²⁷⁵ HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018. P. 125.

²⁷⁶ BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. P. 29

mitologia e a psicanálise, a obra é escrita em um momento conturbado no qual a defesa das artes e da memória, por meio da literatura, constituem um gesto político. Como explica Pécora²⁷⁷:

Poder-se-ia mesmo falar em poesia mística, na qual o amado é selo da participação numa esfera outra, sublime, mais capaz de resistir ao tempo e ao esquecimento, mas há em *Júbilo, memória, noviciado da paixão* uma veemência política de defender as alturas da sua condição contra a vulgaridade, a banalidade pessoal, social e também a banalidade política, que talvez o termo mística, em sua acepção usual, não seja o mais ajustado ao caso. Poesia erótico-metafísica, em todo caso, como a que, vasculhando memória de amores, excita a reminiscência da Coisa.²⁷⁸

Artefatos históricos, os poemas de Hilda Hilst, vistos até agora, situam-se em uma localização histórica, Ditadura Militar do Brasil, mas dirigem-se para um universal inteiramente humano, entre paixões, existência, rudeza e permanência. Ora, por meio de um viés poético, agressivo, apaixonante, o eu lírico instaura-se como porta-voz de desejos para além de amorosos; aliás, aprofunda essa ânsia por Túlio, Dionísio e sincroniza seu âmagô da falta do amado com a falta do ser. Na incompletude simbólica e no Outro lacaniano solidificam-se cada verso do canto do eu lírico.

Considerações Finais

O discurso amoroso, para além de um completar por meio de outrem, é um mergulhar em uma cultura nova. Universalmente conhecidos, Dionísio e Ariana são personagens que marcam a poesia desse livro e são reescritos por Hilda Hilst para um contexto histórico latino-americano. Por meio de referências camonianas e gregas, a autora tonaliza a sua escrita antrofagicamente para uma rebeldia contra padrões que estão cravados na história brasileira: paixão, misticismo e noviça estão interligados para uma expressão do ser, essência e pre-sença existencial. Dessa forma, a falta e a ausência estão postas nos poemas como uma potência para que o próprio eu lírico, ser que ama, possa situar-se nesse “ser-no-mundo”.

²⁷⁷ PÉCORA, Alcir. Nota do organizador (Prefácio). In: HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

²⁷⁸ PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010. N.P.

Portanto, os cantos proclamados para o ser amado, Túlio e/ou Dionísio, tornam-se passagens para a própria existência e corporeidade do eu lírico. Dessa forma, os ecos de uma geração, mítica, estruturalmente existencialista e apaixonada, incorporam-se a uma história de opressão. A mesma opressão institucional de uma Ditadura Militar que instrui o isolamento desses versos profanamente subversivos.

Referências

- BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- COELHO, Nelly. Dicionário crítico de escritoras brasileiras. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GRIMAL, Pierre. Mitologia Grega. São Paulo: L&PM Pocket, 1953.
- HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Petrópolis: Vozes, 1988.
- HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2018.
- MEDEIROS, Ana; PEREIRA, Francisco; ALMEIDA, Magno. O labirinto poético de Hilda Hilst em ‘Júbilo, memória, noviciado da paixão: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas’. Texto Poético, [S.L.], v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020.
- MORAES, Eliane. Da medida estilhaçada. In: MORAES, Eliane. Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 114-126.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÉCORA, Alcir (Org.). Por que ler Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2010.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador (Prefácio). In: HILST, Hilda. Júbilo, memória, noviciado da paixão. São Paulo: Globo, 2001.
- PLATÃO. Banquete, Fédon, Sofista e Político. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário amoroso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

*Olhares
femininos*

Do corpo feminino *in natura* à maledicência de *Eros*: A Escritura tísica e aliciadora de Olga Savary

Guilherme Ewerton Alves de Assis
(UFPB/UNICSUL/LIGEPSI)

1 Introdução

Desde as calendas da Antiguidade, há um abalroamento dialético e transcendente entre a arte dominar o desejo ou o desejo dominar a arte. Não há uma resolução, mas, através do conflito, os meios artísticos e, aqui em questão, a escrita, acende a chama de Eros – este pondo fogo no desejo do eu-lírico. Nesse corolário, escrita em versos *Ars Amatoria* (*A Arte de Amar*), do célebre poeta romano Ovídio, foi uma das pioneiras obras poéticas na temática da sedução. Portanto, o poeta tinha por intento ensinar aos ávidos apaixonados romanos as peripécias que é o desejo amoroso e, pela arte – neste caso, poesia –, dominar o indomável: o amor.

Durante a Era Clássica, diferentemente de como é nos dias hodiernos – que menospreza o texto erótico e deprecia o autor de tais –, por ter uma tradição de cultos a Dionísio, cujas celebrações eram repletas de estatuetas em forma de falos e canções voluptuosas, foi-se possível uma maior liberdade, no campo literário, para a manifestação da *ars erótica*. Não tão prestigiada como a epopeia e a tragédia, os textos eróticos conseguiam, por permissividade cultural, igualar-se à comédia, ao conto e à sátira. Como herdeiros diretos, os romanos perpetuaram, por meio do erotismo latino clássico, literaturas que tinham como temática principal: o sexo. O grande poeta Catulo, pertencente a uma família nobre, foi pioneiro como um latino que urde acerca do erotismo.²⁷⁹ Na Idade Cristã, ao contrário do que se pensa, os devotos cristãos eram abertos a experiências sexuais, sendo elas na vida ordinária e/ou ficcional. Cumpre dizer, aqui, que, como se pensa, não foram os mestres do cristianismo enclausuraram o erotismo na esfera da abjeção, mas filósofos estoicos, como Sêneca. Várias vozes cristãs, pleitearam sobre o sexo: “Tal foi o caso de Ausônio, personagem considerável do império cristão do século IV [...]. Suas poesias eróticas não são inferiores em nada às do pagão Marcial. Sua peça libertina começa por *Tres uno in lecto* (“São três numa cama”) [...]”²⁸⁰

Por outro lado, na Idade Mediéfica, em contravenção às épocas anteriores, foi erguida a noção de “luxúria”. Embora tenha sido combatida de modo virulento, as artes

²⁷⁹ ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

²⁸⁰ ALEXANDRIAN, 1993, p. 32.

plásticas e as letras albergaram-na de modo complacente. Muitos monges e clérigos, albergados em abadias e longe dos ímpetos pecaminosos, tinham sermões em prol da continência sexual. Todavia, à revelia e sorrateiramente, há relatos que muitos tiveram sonhos lúbricos e fantasias voluptuosas. No Trecento, na amálgama temporal entre o fim da Baixa Idade Média e o gérmen do Renascimento, irrompe-se o famigerado Boccaccio, publicando o afamado *Decameron*, cujo enredo, aos moldes de Sade, tem-se a história de alguns rapazes e moças que se albergam em um castelo. A partir de então, têm dias e noites repletas de orgias²⁸¹. No Renascentismo, a Itália passou a ser o centro da produção artística – e erótica – mundial. Com a publicação do *Decameron*, seguido pelo declínio da Idade Média, a floraram muitas outras obras que tinham, como essência, o erotismo, o corpo e os desejos sexuais. No século XVII, a partir da Reforma Protestante, iniciou-se a repressão e o recalçamento da literatura erótica. Com disputas os protestantes acusavam os clérigos de apoiarem os pecados capitais, sobretudo a luxúria.

Aproximando-se da Idade Contemporânea, a partir da Revolução Industrial, Revolução Francesa e a Bela Época europeia, os (des)caminhos dos textos eróticos saíram da alcova, alcançando, cada vez mais, ávidos leitores sedentos por uma escritura que atia os desejos mais absconditos e arcaicos do seu corpo. Posto esse breve itinerário pelos terrenos do erotismo, o presente trabalho velejará pelos versos voluptuosos, cujas palavras são aspergidas por Eros, da poeta Olga Savary, no intento de esgarçar as profundas nuances do feminino que, valendo-se do erotismo, do desejo e do sexo, (des)amordaçam o pudor e a repressão que tanto se tende a impor pela moral social patriarcalista. Para tanto, antes de se plasmar nos poemas, perambularemos, primeiro, pela tangência do erotismo na seara poética; doravante, pelas configurações eróticas do texto de autoria feminina; e, por fim, os versos profanos de Olga Savary.

2 O alojamento do sexo na poética corporal

Pode-se afirmar, preambularmente, que o sexo e suas vicissitudes sempre foram um fermento para a criação literária, possibilitando a grafia dos prazeres nas mais diversas sociedades – estas contrárias ou não à literatura erótica. Segundo Mário Vargas Llosa, em um capítulo intitulado “O desaparecimento do erotismo”, em seu célebre livro *A civilização do espetáculo* (2013), escreve que: “Há muitas formas de definir o erotismo,

²⁸¹ ALEXANDRIAN, 1993.

mas a principal talvez consista em chamá-lo de desanimilização do amor físico.”²⁸². O autor diz, ainda, que, no passado, o coito era puramente instintivo, entretanto, nos dias hodiernos, o ato sexual passou a ser uma atividade criativa que esgarça o prazer, cuja finalidade é encenar e refinar, tornando-o uma obra de arte. Nesse caso, a arte expande-se e toma diferentes vestes, a exemplo da escrita de poemas e/ou outros gêneros. Em um posfácio intitulado *Da lira abdominal*, Eliane Robert Moraes, na *Antologia da Poesia Erótica Brasileira* (2017), disserta:

São misteriosos os laços que unem a poesia ao erotismo. Misteriosos e duradouros, já que o despertar da lira de Eros parece coincidir com a própria origem das línguas e, desde sempre, seus ecos vibram com intensidade por toda parte. Não admira, pois, que a escrita erótica tenha sido praticada por tantos poetas e muitos deles tenha interrogado tais segredos para melhor conhecer o pacto entre a carne e a letra.²⁸³

É indissociável, à vista disso, o fazer poético voluptuoso, uma vez que os versos, repletos de figuras de linguagem, sobretudo a metáfora, são um terreno fértil para o florescimento do erotismo. Este, seria, portanto, amalgamado ao simulacro e/ou fingimento, posto que se alberga no horto da fantasia e, invariavelmente, apenas neste solo da ficcionalidade pode florescer plenamente: “Não há erotismo sem fantasia, assim como não há literatura sem ficção”²⁸⁴. Assim, através da poesia, aciona-se no sujeito a fantasia, como um mecanismo para trazer à lume o que estava mais abscondido em seu inconsciente. Llosa (2013) cunha que o erotismo, além de enobrecer e embelezar o prazer, “[...] é também uma atividade que traz à superfície aqueles fantasmas escondidos na irracionalidade que são de índole destrutiva e mortífera”²⁸⁵. É, nesse entremeio que irrompe o erótico, imerso na ficção e quimera, como um fio condutor:

Estamos navegando nas águas da fabulação: por isso torna-se praticamente impossível demarcar a linha entre o “real” e a ficção”. Afinal, estamos tratando de fantasias sexuais. Graças à imaginação, o homem pode sempre passar todas as fronteiras alcançadas pelo corpo renovando o fogo do desejo com o combustível da fantasia. Essa potência, o fantasiar exacerbado, marca a produção pornográfica de forma específica e singular. Sua característica é a total sexualização da realidade, isto é, a erotização de toda e qualquer percepção que o sujeito tem no mundo, como se fosse um *teatro dos seus desejos*. [...] É isso

²⁸² LLOSA, Mário Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 57.

²⁸³ MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Lisboa: Tinta da China, 2017, p. 281.

²⁸⁴ MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

²⁸⁵ LLOSA, 2013, p. 58.

que promove a fantasia pornográfica; essa exacerbação da sexualidade, uma espécie de discurso vivo do desejo em estado bruto, animal.²⁸⁶

Dito isso, o germe da vida erótica colide com a criação literária, porquanto os dois se transladem sob a égide do desejo, não se esgotando, mas sim, dardejando uma transcendência. A poesia possibilita ao erotismo que se manifeste sem interditos, pois, as palavras encarnam algo, como o sexo, transcende-o e ultrapassa-o, no entanto não perde os princípios primários²⁸⁷. Os poemas eróticos, através de jogos de linguagem, ritmo e dicotomias, remontam textualmente ao espetáculo erótico: “A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de *representação*. O erotismo não imita a sexualidade, é sua metáfora. O texto erótico é a representação sexual dessa metáfora”²⁸⁸. A força poética permite ao leitor tocar o impalpável e abraçar o Eros que nele habita. A imagem que a poesia engendra na mente de quem a ler é uma cópula; a poesia exerce a (mal) dita função de erotizar a linguagem. Com efeito, a sexualidade se vale de elementos metafóricos – cunhados desde *A poética* de Aristóteles – para grafar o erotismo:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar: A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a poética que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora.²⁸⁹

Esse fato comprova a existência tão visceral de poemas que tem, por temática basilar, o erotismo. Ao recorrermos à historiografia mundial, lembramo-nos de grandes nomes, como: Bocage, com a crueza vocabular do sexo; Gregório de Matos, com a profanação do divino; Hilda Hilst, com seus malditos e gozosos poemas; Carlos Drummond e seu amor (des)natural; Adélia Prado, do gozo da persona poética com seu deus sexual; Gilka Machado, com seus poemas que expurgam o desejo e deixam o corpo em carne viva. Diante disso, exemplificamos o que já fora dito: a poesia é a via régia do erotismo.

²⁸⁶ MORAES, 1985, p. 57.

²⁸⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

²⁸⁸ DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985, p. 8.

²⁸⁹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 12.

2.1 A moral cultural e o interdito ao gozo do feminino

A figura feminina, amiúde, fora vista pela Cultura como mais frágil e, por conseguinte, submissa ao homem. Obviamente, isso refletiu na escrita de mulheres, uma vez que, em quase todas as épocas de crise ou decadência social, insurgiram grandes poetas. Assim, o cansaço e/ou a contravenção de uma sociedade não extingue as artes, nem silencia uma pena, mas, pelo contrário: suscita o aparecimento de artífices²⁹⁰. Em vista disso, as várias tentativas de silenciar e apagar as vozes femininas da literatura foram, na verdade, atiçadoras para o grito destas. Os primeiros escritos femininos eram, ainda, na alcova, de forma abscôndita, em diários. Estes, sendo narrativas em primeira pessoa, cujo interlocutor da mensagem era ausente, pôs-se, então, a enclausurar-se em um quarto. A mulher, longe da sociedade, poderia confessar seus sentimentos, ímpetos e pensamentos, pois era interditada de falar sobre esses publicamente. Isso talvez justifique a tendência de os textos de autoria feminina serem “voltados para o eu”, mais intimistas e interiores. Portanto, a exemplo do século XIX, “a poesia feminina era uma fala camuflada, um discurso de recalque de desejo, do erotismo e da sexualidade”²⁹¹. Todavia, esse refreio social que tenta castrar, simbolicamente, a figura da mulher, tornou-se o fundamento de sua escrita:

A lacuna desses textos não tem aí o efeito exatamente de esconder a verdade, mas é um elemento estruturante: é em torno do vazio, do buraco, da falta que a escrita feminina se constrói. Como um tecido esgarçado, como uma renda, em que as linhas constituem e margeiam os buracos, os vazios, mas não os preenchem, não os obturam.²⁹²

No século XX, as mulheres, no que lhe tangem, passaram a se fazer mais presentes na literatura. Apesar de serem vistas, ainda, de forma abjeta, bem como seus escritos serem considerados “subliteratura” ou “literatura menor”, um grande número de escritoras, contistas e poetisas vieram a lume com textos irreverentes, satíricos e denunciadores da hipocrisia da “(i)moral cultura”. Essas transgressoras, por excelência, escreveram como forma de resistir e fazer ecoar gritos de revolução, finalmente, pela minoria oprimida, ou seja, elas próprias. Outrossim, retiram os seus corpos da posição de corpo-objeto (do desejo masculino) para o patamar de corpo-agente, não mais como domínio das masculinidades:

²⁹⁰ PAZ, 1982.

²⁹¹ PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991, p. 136.

²⁹² BRANCO, Lúcia Castello. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 57.

Consoante com um movimento de fragmentação das identidades, percebido a partir dos meados do século XX, ter-se-ia nesses textos – tanto em termos de autoria quanto de estrutura fabular – um feminino deslocado e transgressor, que reivindica e agência e voz, em meio ao silenciamento, à anulação e à neutralização que seguem operando sobre as mulheres, desde tempos imemoriais, como garantia de uma pretensa feminilidade. Esta concepção de feminilidade, frequentemente associada à passividade e à docilidade natas, exclui posturas reivindicatórias ou mais agressivas por julgar que estas correspondem ao modo masculino de organizar e construir o mundo, não sendo adequado às mulheres direcionar seus esforços para essas questões.²⁹³

Obviamente, essas investidas de resistência da mulher através da escrita acabam incomodando, pois tocam em questões “sacramentais” e polêmicas da Cultura. Todavia: “Ou por calar, por se fazer silêncio, por insistir, [...] ou simplesmente: a nada dizer. E, aí (ou especialmente aí) ele incomoda.”²⁹⁴. Dito isso, se a escrita feminina por si só já transgride, a escrita erótica transcende a transgressão e se apresenta como uma resistência ainda maior, visto que a sexualidade feminina, historicamente, deveria estar condicionada ao espaço privado e sob a égide do masculino – mesmo que haja um discurso de libertação feminina:

Nesse caso, uma postura de avanço sexual por parte de uma mulher é tida, não raras vezes, ou como apropriação do modo masculino de sedução, ou como sintoma da desvalorização que a mulher atribui a si mesma ao se ‘oferecer’ sexualmente ao desejo masculino, sem encenar a recusa que seria própria da sensualidade feminina.²⁹⁵

Por exemplo, na Idade Mediévia, havia intensas súplicas e exigências da Igreja em prol do matrimônio e da união conjugal. Todavia, nem sempre foi assim, nos primeiros anos do cristianismo, a mensagem pregada era contrária ao casamento monogâmico e, com efeito, a dissipação de qualquer prazer carnal, mesmo que ocorresse no leito do casal. Com a vasta liturgia plasmada nos textos de Paulo, Tertuliano e Cipriano, por exemplo, houve, nos primevos tempos da igreja, um apelo à contingência, ao celibato, por consequência, o não “casar-se”; pois, o casamento poderia trazer pecados, já a vida casta e desacompanhada não.²⁹⁶

Os textos que objetivavam à virgindade, apesar de serem direcionados para todos, eram dardejados, em especial, às mulheres: “[...] enaltecia a virgindade, educava as

²⁹³ BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina*: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013, p. 28.

²⁹⁴ BRANCO, 1991, p. 17.

²⁹⁵ BORGES, 2013, p. 45.

²⁹⁶ VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

mulheres para a vida continente e expunha os erros que poderiam levar as virgens à queda [...] os textos sobre virgindade davam pouca atenção aos homens.”²⁹⁷. Justificava-se que Maria, mãe do Cristo, concebera-o virgem. Logo, o verdadeiro casamento era a virgindade, posto que era a representação da união divina entre Deus e o ser humano, entre Cristo e a Igreja. Consequentemente, o discurso dos padres enfatizava o elo entre o casamento e a morte, tornando o quarto de núpcias um lugar fúnebre, onde ocorria o mero prazer dos sentidos. No contemporâneo, as mulheres terem e expressarem seus desejos “carnais” é tido como, talvez, uma blasfêmia tanto aos homens quanto à religião:

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não são autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar de sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas. Enunciadas pelo desejo masculino, aparecem na literatura erótica como prêmio a ser conquistado, ou como objeto de satisfação masculina.²⁹⁸

Nesse sentido, Sigmund Freud, o fundador da ciência psicanalítica, percebe, percebera que o desejo sexual, em si mesmo, era interditado, e, quando se tratava do desejo das mulheres, barravam desmedidamente. Em meados de 1900, que o inconsciente humano é sexual, portanto, movido pelo e para o prazer. No entanto, os tabus culturais eminentes em cada sociedade refreiam o gozo, a fim de que o ser humano não descarregue a sua energia sexual totalmente, nem, concomitantemente, atinja a sua meta sexual que tanto procura. Cumpre dizer que, no início da clínica psicanalítica, Freud trabalhou, sobretudo, com mulheres histéricas, cuja sintomatologia destas eram entregues a demonização. Assim, o feminino que sofria de histeria, antes dos estudos freudianos, era enclausurado em hospícios e/ou exorcizado por ter demônio no corpo. Com Freud, através do método da associação livre, as histéricas puderam falar, livremente, do seu desejo, de reminiscências infantis e do ímpeto mais abscondito do seu inconsciente. Posteriormente, o pai da psicanálise percebe, primeiro, que o ser humano é movido por forças que fogem da égide da consciência, ou seja, há um inconsciente; segundo, o inconsciente de todo sujeito é sexual e, assim como, instigado por forças eróticas – inclusive, a sexualidade adulta é sulcada por ecos e reverberações de desejos da sexualidade infantil. No entanto, mesmo que várias disciplinas comprovem que o sujeito é movido pelo sexual, a sociedade insiste em restringir a vida sexual:

²⁹⁷ VAINFAS, 1986, p. 9 -10.

²⁹⁸ BORGES, 2013, p. 109.

A escolha de objeto do indivíduo sexualmente maduro é reduzida ao sexo oposto, a maioria das satisfações extragenitais é interdita como perversão. A existência, expressa em tais proibições, de uma vida sexual inata e adquirida dos seres humanos, priva um número considerável deles do prazer sexual e se torna, assim, a fonte de grave injustiça. [...] A vida sexual do homem civilizado está mesmo gravemente prejudicada [...] ²⁹⁹.

Entretanto, à revelia e contraditoriamente, os interditos culturais atacam o desejo erótico, uma vez que possibilita a transgressão. Comprovadamente, em muitas mitologias, quando se há uma proibição, o determinado indivíduo a posterga, a exemplo da tragédia edênica, cujo enredo é arquitetado pelo âmbito do interdito divino e transgressão humana. Logo, “o proibido confere valor àquilo em que toca [...]. O proibido confere àquilo em que toca um sentido que a ação proibida em si própria, não continha. O proibido arrasta à transgressão [...]. O que enfeitiça é a transgressão do proibido.” ³⁰⁰. O próprio Freud já percebera isso, pleiteando, em *Sobre a mais geral degradação a vida amorosa* (1912), que nas épocas em que o prazer sexual era livre para se expressar, como no fim da Idade Antiga, o amor erótico foi desvalorizado. Em contrapartida, em séculos cujos tabus culturais barraram o gozo desmedido, a exemplo da Idade Média, Eros irrompeu ululantemente. Assim, Freud foi levado a concluir que a pulsão de Eros aumenta proporcionalmente com seu respectivo impedimento:

É fácil constatar que o valor psíquico da necessidade amorosa diminui imediatamente, assim que a satisfação lhe for facilitada. Ela precisa de um obstáculo para impelir a libido às alturas, e quando resistências naturais contra a satisfação não foram suficientes, os seres humanos de todas as épocas inseriram resistências convencionais, para poder desfrutar [*geniessen*] do amor. Isso vale tanto para indivíduos quanto para os povos. ³⁰¹.

Destarte, no caso da literatura de autoria feminina, por ser, amiúde, proibida e interdita pelo patriarcalismo cultural, ataca-se o desejo de transgredir. Obviamente, o infringir do feminino se vale de múltiplos andrajos, mas, o concílio de erotismo e literatura, tornou-se um terreno fértil para o florescimento do desejo – o qual a sociedade

²⁹⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* [1930]. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 50.

³⁰⁰ BATAILLE, Georges. *As lágrimas de eros*. São Paulo: Sistema Solar, 2012, p. 26 – 27.

³⁰¹ FREUD, Sigmund. *Sobre a mais geral degradação da vida amorosa* (1912). In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 148.

tenta silenciá-lo. Como resposta, erigem-se vozes femininas arrebatadoras de um prazer desmedido em contravenção à cultura repressora.

No Brasil, ao se ter em vista a *Antologia da poesia erótica brasileira* (2017), organizada por Eliane Robert Moraes, percebemos que, foi no Barroco que despontou o erotismo nos versos, por meio de Gregório de Matos. Contudo, no decorrer dos séculos e no transformar das escolas literárias, deparamo-nos, cada vez mais, com homens que urdiam acerca do erótico e do sexual. Cumpre dizer, ainda, que, os próprios poetas, fora do seu lugar de fala, diziam do desejo feminino. Sendo assim, tem-se um compêndio de grandes poetas que cunharam, pela poética, sobre Eros, tais como: Gregório de Matos (Barroco); Tomás Antônio Gonzaga (Arcadismo); Gonçalves Dias (1ª fase do Romantismo); Álvares de Azevedo (2ª fase do Romantismo); Castro Alves (3ª fase do Romantismo); Raimundo Correia (Parnasianismo); Olavo Bilac (Parnasianismo), e, além desses, cerca de vinte poetas (homens), antes do início do século XX que falaram sobre o erotismo. Com efeito, a partir de 1900, o feminino saiu da alcova que foi, de modo virulento, enclausurado e começou a publicar escritos de traço erótico.

De início, temos Francisca Júlia, uma das vozes silenciadas da literatura brasileira, com a publicação do poema *Dança de Centauros*. Doravante, um grande nome que desponta no ramo do erotismo por meio da poesia é a insigne Gilka Machado, cujos poemas já tangenciam o sexo de modo profícuo e abrupto. Ademais, durante o século XX, poucas foram as vozes femininas que despontaram e foram afamadas. Em meio a Jorge de Lima, Drummond, Vinícius de Moraes, José Paulo Paes, Décio Pignatari, entre vários outros, irrompem-se figuras pontuais, como Adélia Prado, Hilda Hilst, Dora Pereira e Maria Lúcia Dal Farra. Nesse ínterim, uma das grandes poetas do século XX, tem-se a célebre Olga Savary, cuja fama veio ainda em vida, ganhando reconhecimento de parte da crítica e de outros poetas, como Drummond.

3 A letra heresiarca de Olga Savary

Compondo um quadro de grandes escritoras que consignaram em versos, alinhando-se à Hilda Hilst, Adélia Prado e Gilka Machado, a insigne poeta, romancista e tradutora paraense Olga Savary, em contravenção a sua época, foi uma das vanguardistas em, através da escrita, urdir sobre erotismo, desejos e corpos – amiúde, femininos. Como escrito savaryano germinal, tem-se *Magma* (1982), cujas palavras delineiam os contornos do corpo de Eros, uma vez que os poemas pleiteiam o erotismo de modo virulento, mas, obviamente, poético. Em um dos mais afamados poemas de Olga, deparamo-nos com o

gozo trágico e suplicante de um eu-lírico que está sedento pela “água” que jorra abundantemente, aos moldes de uma cachoeira, do seu interlocutor:

Acomodação do Desejo I

Quando abro o corpo à loucura, à correnteza,
reconheço o mar em teu alto búzio vindo a galope
enquanto cavalgas lento
meu corredor de águas.

A boca perdendo a vida sem tua seiva, os dedos
perdendo tempo enquanto para o amado a amada se
abre em flor e fruto
(não vês que esta mulher te faz mais belo?).

A vida no corpo alegre de existir, fiquei à
espreita dos grandes cataclismos:
daí beber na festa do teu corpo que me
galga esse castelo de águas.³⁰²

Preambularmente, o próprio título denota o desejo clamante do eu-lírico: ser um alojamento voluptuoso, um receptáculo e/ou um albergue do desejo – tanto seu, quanto do Outro. Através de uma representação velada, fantasiosa e simbólica, por meio da entidade “água”, vislumbra-se uma representação do líquido seminal, bem como onde o aquífero seminal deveria, aos moldes uma correnteza, despejar-se ou se desaguar. Trata-se, aqui, de uma prece herética da persona poética, cujas ondas do “mar” – descritas no poema –, remetem-nos à vinda/chegada do avassalador desejo que o Amado carrega – o então chamado “corredor de águas”.

Assim como a água é fundamental para o funcionamento do corpo orgânico, bem como a seiva fornece vida para a árvore, o eu-lírico só sobrevive se tiver, em seu corpo, o líquido que escorre e esguicha do seu interlocutor. O licor de Eros capaz de fornecer vida, o líquido de Eros: “São esses os *alimentos* que nutrem seu erotismo, seu prazer.”³⁰³. Destarte, o próprio intercurso sexual, em suas múltiplas formas, tem por função a falsa sensação preenchimento de abismos e faltas do sujeito. Ao se ter um corpo vazio, que necessita “das águas” do outro para preenchê-lo, como se tem no poema, busca-se um ímpeto, sincronicamente com o sexual, de continuidade: “Fazendo amor procuramos preencher a distância, atingir e fundir-nos permanentemente com a totalidade.”³⁰⁴.O

³⁰² SAVARY, Olga. Magma. In: Repertório Selvagem: Obra Reunida de 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimídias/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 165-200, p. 190.

³⁰³ ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 34.

³⁰⁴ ALBERONI, 1986, p. 160.

erotismo, na cena sexual (e no poema), através da dialética corpo vazio e água (mar = correnteza = orgasmo = líquido seminal):

Pelo erotismo, o sujeito busca a todo custo a completude corporal, o fechamento de suas fendas, para barrar o abismo existente entre o dentro e o fora. Dessa maneira, seria a incompletude corpórea e a não-suficiência do sujeito o que criaria a condição de possibilidade do erotismo [...]³⁰⁵.

Ademais, continuando na vinculação entre elementos da natureza, como a água, e suas interlocuções com o erotismo, tem-se o verso “abre em flor e fruto”; obviamente, em uma referência à vulva, órgão genital feminino que aflora, abre-se e desabrocha perante um intercuro. Como já pleiteou Paz (1994): “o sexo é a raiz, o erotismo é o talo, a flor. E o fruto? Os frutos são intangíveis. Este é um de seus enigmas.”³⁰⁶. Portanto, a mesma água – sêmen – que jorra e que o eu-lírico tanto suplica; concomitantemente, há um desejo ardente de que se “regue” sua flor, a fim de mantê-la viva: “As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fontes de vida, meio de purificação, centro de regenerescência.”³⁰⁷.

Logo, ao tomarmos como referência o primeiro dos três significados simbólicos da água – e, no poema, líquido espermático – vislumbramos a vida do eu-lírico está dependendo do jorrar seminal. Por isso, o clamor desesperado, o ímpeto erótico é avassalador – é questão de vida ou morte. Justifica-se, logo, no verso “A vida no corpo alegre de existir”. Embora se tenha o simbolismo de *vida*, a entidade abstrata “água” tem, também, sentido de *fecundidade*, não no sentido de gerar rebentos, mas, sobretudo, de frutificar, como diz nos versos, “abre em flor e fruto”; ou seja, além de regar a flor do eu-lírico, a água fecunda a terra, frutifica: “Dos símbolos antigos da água como fonte de fecundação da terra e seus habitantes podemos passar aos símbolos analíticos como fonte de fecundação da alma: a ribeira, o rio, o mar representam o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos.”³⁰⁸. Enfim, a água, em sua essência, é lúbrica e erótica:

A valorização feminina, sensual e maternal, da água foi magnificamente cantada pelos poetas alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta. A água, essa filha primeira, nascida da fusão

³⁰⁵ BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 33.

³⁰⁶ PAZ, 1994, p. 36.

³⁰⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 15.

³⁰⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 21.

aérea, não pode renegar sua origem voluptuosa e, na terra, ela se mostra como o elemento do amor e da união [...]³⁰⁹

Em conclusão, profana-se a natureza, o “natural”. Os desejos, que o feminino não poderia ter outrora, nos poemas de Olga, esgarçam-se e se transgridem as claudicantes naturezas morais da sociedade. Nessa esteira, a poética savaryana retira a mordada do sôfrego feminino, permitindo, a este, a tão proibida: voz. Em um outro poema savaryano, vislumbramos, mais uma vez, a representatividade da “água”:

Do que se fala

Ao dizer mar
não é só de mar que estou falando.
Falo do falo; o mais, pretexto
quando é à água que me rendo
no mais alto ponto do orgasmo,
no auge mais auge a que chegar eu pude
em honra da água – mas água do corpo –
quando é à água que se alude.³¹⁰

Nesses versos, primeiro, o próprio título remete a uma voz que fala (grita), uma vez que, outrora, o feminino era silenciado. E, além disso, temos o eu-lírico feminino urdindo acerca do órgão sexual masculino (o pênis/o falo): “Falo do falo”. Doravante, deparamos com a representatividade simbólica da entidade “água”, mas, no contexto poético, relaciona-se com a “água orgástica”. Assim, assim como as águas dos rios e dos mares são correntes, o orgasmo do eu-lírico também é. Há o desejo de continuar o gozo, posto que ocorre em partes variadas do corpo: “Essa natureza contínua [...] aparece claramente na excitação sexual feminina e na natureza diversa de seu orgasmo. [...] [a experiência orgástica] não está localizada num ponto, não pessegue uma meta e não se exaure num ato.”³¹¹. Ou seja, o gozo feminino é múltiplo e profuso:

Ela jamais goza no sentido em que sua excitação terminou, goza e é um gozo que circula sempre sem extinguir-se, reabsorver-se... A sua única exigência é: tributem honra a todas as partes, à boca e ao sexo, ao útero e à vulva, à orelha e ao ânus, ao joelho e à delicada pele das pálpebras...Estejam em todos os lugares, contanto que esse gozo... Não esteja mais em lugar nenhum.³¹²

³⁰⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2011, p. 15.

³¹⁰ SAVARY, Olga. *Linha-d'Água*. São Paulo: Massao Ohno/Hipocampo, 1987, p. 18.

³¹¹ ALBERONI, 1986, p. 21.

³¹² ALBERONI, 1986, p. 22.

Em outro poema de Olga, vislumbramos, veladamente, a água, mais uma vez, como essa entidade erótica, no entanto, o erotismo se encontra relacionado com a morte:

Liberdade condicional

Que eu toda me torne desterro,
lugar de exílio, exílio em ti;
meu corpo é um edifício erguido
com vista para o mar, ou seja,
como o mar rodeando a ilha,
todo com vista para ti.

Que sejas a tensa corda
do arco só a atirar
– único prazer da memória –
setas não para a altura
mas em única direção:
abaixo da minha cintura.

E te amo morto ou vivo
com a certeza de quem sabe
do grande fogo das vísceras,
cartas marcadas de risco,
cujo mapa é só abismo,
precipício onde se cai

de mãos dadas com o perigo
e as sete quedas do vício.³¹³

Desta vez, o eu-lírico se apresenta desterritorializado, perdeu-se a si mesmo, pois habita em terras outras – exila-se no corpo do Amado. No entanto, o albergue de refúgio do eu-lírico se encontra circundado pelo mar, cuja vista se depara com o interlocutor. Logo, vislumbramos, mais uma vez, o simbolismo luxurioso da água; mas, nesses versos, relacionado com o movimento das ondas – e movimento dos corpos. Cumpre dizer, no entanto, que ao mesmo tempo em que o mar contribui para a significação de Eros e da vida, ao mesmo tempo, remete à imagem da morte, pois a própria dinâmica da maré nos conduz a essa interpretação: “[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência. [...]. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo imagem da vida e a imagem da morte.”³¹⁴. Destarte, no poema, vislumbramos a dicotomia de vida e morte: “E te amo morto ou vivo [...] / cujo mapa é só abismo, / precipício onde se cai”. Obviamente, a transitoriedade do

³¹³ SAVARY, 1987, p. 35.

³¹⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 21.

mar, assim como a sua vinculação com a morte, remete-nos ao erotismo. Primeiro, segundo a teoria psicanalítica, o *gozo é uma pequena morte*. Logo, além do prazer, não se pode dissociar o ato sexual e erótico da morte:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é o halo da morte. Abaixo dessa violência – à qual responde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua começa o campo do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade. É somente na violação – com estatuto de morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. [...]. O erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. [...]. A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte à continuidade [...]³¹⁵

A violência – sadomasoquismo, por exemplo – e a morte são instâncias que comungam com a cena erótica, uma vez que só há prazer (gozar) se antes houver desprazer: “O estado nascente [do erotismo] é uma morte-nascimento, deixando-nos, assim, terrivelmente próximos da morte. [...]. [É] o sintoma de que no enamoramento o significado de vida é posto em discussão.”³¹⁶. Nesse sentido, o ato erótico é um desejo de beatude provocada pela sensação de viver de modo intrauterino. Logo, aos moldes de um bebê em um ventre materno, cuja existência não é sabia e se assemelha ao morrer, o pós-goza se aproxima dessa continuidade (pequena morte) arcaica, dos primeiros tempos. No próximo poema, vislumbramos um fruto proibido como uma *imago* do genital feminino, assim como uma maçã cortada ao meio:

Nome II

Diria que amor não posso
dar-te de nome, arredia
é o que chamas de posse
à obsessão que te mostra
ao vale das minhas coxas
e maior é o apetite
com que te morde as entranhas
este fruto que se abre
e ele sim é que te come,
que te come por inteiro
mesmo não sendo repasto
o fruto teu que degluto,
que de semente serve

³¹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 16 – 18.

³¹⁶ ALBERONI, 1986, p. 154.

à poesia.³¹⁷

O pomo da discórdia, que sela o destino de Páris; os pomos de ouro do Jardim das Hespérides, que são frutos da imortalidade; o fruto proibido que fora consumido, no imaginário judaico-cristão, por Adão e Eva, na tragédia edênica; a fruta do Cântico dos Cânticos que ensina a Orígenes, a fecundidade do Verbo divino. Simbolicamente, a maçã é uma entidade dúbia e ambígua, que pendula entre a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Em outras palavras, a semente da maçã se entranha na terra, germina, cria raízes, cresce e gera uma macieira frondosa, cujos frutos são herdeiros de Eros, da unificação, da imortalidade e do prazer erótico, mas, concomitantemente, descendentes amaldiçoados de Thânatos, o desagregador, o que provoca a Queda e transgride os interditos³¹⁸. E, assim, lambuçar-se da maçã e se deleitar das gostosuras que são feitas dela, significa, simbolicamente, abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da sensibilidade para o desejar, da própria liberdade para praticá-lo.

No poema, há mescla entre o apetite para comer *do fruto*, assim como um desejo erótico para comer *o fruto* – ou ter o seu fruto comido. Logo, nos versos, tem-se: “à obsessão que te mostra / ao vale das minhas coxas / e maior é o apetite / com que te morde as estranhas”, assim vislumbramos uma obsessão apetitosa e gastronômica pelo prazer erótico, pela fruta. Esta, então, em uma comutação simbólica, pode ser substituída pelo genital feminina – seguindo a mesma noção da flor que se desabrocha. Destarte, o eu-lírico declara: “este fruto que se abre / e ele sim é que te come / que te come por inteiro”, assim, para a persona poética, há um duplo “comensalismo”, uma vez que, ao mesmo tempo em que é *comida*, é a que come e devora o que lhe penetra – aos moldes de uma boca. Nesse sentido, assim como ela serve de fruto, o interlocutor também o é: “o fruto teu que degluto / que de semente serve”, logo, em uma comutação simbólica, semente = sêmen, o Outro (o Amado), também funciona como um alimento erótico para o eu-lírico.

Conclusão

Ao percorrermos os terrenos da poesia, constatamos a repetição de um elemento fundante em sua estrutura: o erotismo. O fazer poético, através das metáforas e outras figuras de linguagem, propiciam a eclosão como incremento do erótico. Este, cunhado magistralmente por punhos masculinos, em contrapartida incutiram os escritos de

³¹⁷ SAVARY, 1998, p. 184.

³¹⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001.

erotismo das mulheres nas alcovas, nos recônditos. Todavia, sobretudo no fim do século XIX e início do XX, grandes poetisas vieram à luz com seus textos em prol da resistência feminina e, valendo-se do erótico, gritaram que as mulheres também podem sentir prazeres, uma vez que, no passado, havia textos que orientavam as mulheres a controlarem todos os seus órgãos dos sentidos, pois estes eram vistos como uma porta para o desejo sexual.

O traço poético penetra no erótico que transparece na poesia savaryana. Em um trato consciente do lírico, ao constituir uma identidade feminina emancipada e livre para fruir o júbilo do gozo. Olga Savary, poeta ímpar da sua época, usa a autonomia da escrita para a libertação da mulher, ousada e sensualmente capaz de ser livre além dos versos. A sexualidade das mulheres ainda se permeia de mistérios absolutos. Com efeito de amedrontar a figura masculina por não possuir uma finalização na qual transpareça a mulher, utiliza-se de ávidos meios o qual a sua força abrange e exercesse um papel de liberdade. Ao passo que caminha para a sua sexualidade entranhada na mística, vista como perigosa, da musa insaciável Lilith.

É nesse entremeio, destarte, que versa a persona poética de Olga Savary. Como forma de grito feminino e resistência das mulheres, os textos da poetisa paraibana, ao versarem acerca do erotismo, desnuda os desejos do feminino, sobretudo, pois foram renegados pela sociedade durante a história. Em seus versos, inclusive, a mulher tem livre escolha do seu amado, podendo deitar-se com mais de um, sem ser julgada e/ou interditada pela sociedade patriarcalista. Os poemas savaryanos permitem à mulher sentir desejos voluptuosos, gozar com próprio corpo e *resistir às pressões da cultura no que tange ao sexo*.

Referências

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de eros*. São Paulo: Sistema Solar, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* [1930]. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Sobre a mais geral degradação da vida amorosa (1912). In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LLOSA, Mário Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Lisboa: Tinta da China, 2017.

MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

SAVARY, Olga. Magma. In: Repertório Selvagem: Obra Reunida de 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimídias/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 165-200.

SAVARY, Olga. *Linha-d'Água*. São Paulo: Massao Ohno/Hipocampo, 1987.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos: a repressão do desejo na poesia feminina*. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

Entre o poder e o perdão: a *razó* de Iseut de Capio e Almucs de Castelnaud

Roberta Bentes³¹⁹
(UFPR)

Dos grandes movimentos artísticos e culturais que se iniciaram na Idade Média o trovadorismo foi aquele que moveu as penas, a imaginação, identidades³²⁰, assim como o jeito de amar do homem medieval. O verbo português *trovar*, **muito se assemelha**³²¹ com o verbo occitano *trobar*, que significa ‘entoar cantos’, ou seja, aqueles agentes que praticam o trobar são os *troubadours*. De acordo com Michel Zink³²², esses produtores culturais “são os poetas a quem devemos os poemas líricos mais antigos totalmente preservados (...) numa língua românica, isto é, numa das línguas nascidas das transformações do latim falado.”³²³

A língua occitana é a marca desta lírica que versou tanto sobre amor quanto política, sátira e outros demais assuntos. Sua presença marcou a geografia sul do que é compreendido como a França, bem como parte da região dos Pirineus e da Catalunha – e esta região expandida ficou conhecida como Midi³²⁴. Essa **língua**, assim como sua **cultura**, seu modo de viver e sua identidade, foram tão impactantes no século XII que – graças a mobilidade entre cortes dos trovadores – dominou parte das residências aristocráticas da região noroeste do Vale do Pó, atual Itália. O interesse por seu conteúdo também chegou à região de Pádua-Veneza, onde parte dos Cancioneiros – compêndios de cantigas³²⁵ – foi confeccionado posteriormente entre os séculos XIV e XV. O

³¹⁹ Mestra em História (UFPR), especialista em História da Arte (CEUCLAR/SP) graduada em História (UNOPAR), Gravura (UNESPAR) e Direito (UCAM). Membro dos grupos de estudo NEMED/UFPR e Insulae.

³²⁰ Podemos pensar identidade cultural - como elaborou Anthony Giddens - como o sentimento de pertencimento de um indivíduo, grupo ou cultura diante de uma sociedade, ou seja, pensa-se em um reconhecimento através de símbolos e elementos de uma sociedade. Bem como também se fala de uma autoidentidade que tem a sua origem nos individualismos que estão presentes nas culturas tradicionais e pré-modernas. Cf. GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

³²¹ Marcella Lopes Guimarães traz em suas pesquisas as grandes semelhanças no léxico que o occitano detém como português. Cf. GUIMARÃES, Marcella. As vidas dos trovadores medievais: quem foram esses homens e mulheres que cantam o amor. Curitiba: Máquina de Escrever, 2021.

³²² ZINK, Michel. Les troubadours – une histoire poétique. Paris : Perrin, 2017.

³²³ Tradução do original em francês : “ sont les poètes à qui l’on doit les plus anciens poèmes lyriques intégralement conservés (...)dans une langue romane, c’est-à-dire dans une des langues nées des transformations du latin parlé”.

³²⁴ GUIMARÃES, Op. Cit., 2021. WOLF, Lothar. “Autour de la notion de Midi” In : Récits d’Occitanie [en ligne]. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2005. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pup/6219>>. Acesso em 13 de setembro de 2021.

³²⁵ Em occitano é conhecido como *cansó*. Como suas poesias não eram feitas apenas para o consumo literário, e sim musicado e recitado, fala-se de canções ou cantigas em português.

conhecimento dessa produção é admirado e reconhecido pelo “sumo poeta” Dante Alighieri (1265-1321) que insere em sua *Comédia* esses *troubadours*³²⁶, e em sua obra *De vulgari eloquentia* distingue as três maneiras de se dizer “sim”, sendo elas: *langue d’Oc* (occitano), *langue d’Oil* (francês antigo) e o *langue de Sì* (italiano).

Do raiar do século XII até as luzes iniciais do século XIV, os *troubadours* se movimentaram por toda a Europa, fazendo com que essa produção cultural local dialogasse com outras diversas, gerando **metamorfoses textuais**. E para além destes homens que poderiam ser clérigos, cavaleiros, jograis e reis³²⁷, também é registrado nestes Cancioneiros a figura feminina que elabora poesia. A produção cultural que os *troubadours* elaboravam disseminavam a cultura cortês, que ficou conhecida como *amor cortês* ou *fin’amor* – gênero literário elaborado de acordo com as nas concepções de mundo e sociabilidade, colocando a mulher em uma posição de destaque.³²⁸

Geralmente o trovadorismo foi transmitido por meio de produções masculinas, mas que nem só dessas produções viveu esse movimento. Assim, introduzimos as mulheres que produziram a arte lírica também foram registradas pelos medievais e foram conhecidas por muito tempo como “mulheres *troubadours*”³²⁹, mas depois do acesso e tradução do manuscrito 34 da *Bibliothèque Municipale de Carcassone*, durante o século XIX, também conhecido como *Flamenca* ou *Le roman de Flamenca*³³⁰, é introduzido o termo *trobairitz*. Na narrativa é contada uma triangulação amorosa entre Archimbaut – Flamenca – Guilhem, sendo o primeiro o Conde a quem flamenca é prometida, e Guilhem, um jovem bonito, rico, educado nas várias áreas do conhecimento, e acima de tudo, um valente cavaleiro. Em um determinado ponto da história é apresentada a situação de um

³²⁶ Em minha dissertação, apresento o trovador Bertrams de Born, inserido em um dos círculos do Inferno de Dante por instigar desavenças e batalhas dos filhos do Rei Henrique II da Inglaterra (1133-1189) contra o mesmo. Cf. BENTES, Roberta. Textos e imagens nos Cancioneiros Occitanos Mss. BnF, Fr. 854 e 12.473. 2019. 117f. Dissertação (Mestrado em História). UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – Paraná, 2019, p. 72-79.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ MENDES, Ana Luiza; BENTES, Roberta. A Prática Trovadoresca De Beatriz De Dia: Afirmação Identitária E A Transformação Do Conceito De Amor Cortês, Caderno Seminal Digital, n. 38, v. 1, 2021, pp. 93-123.

³²⁹ BENTES, Roberta. Maria De Ventadorn: Domna, Trobairitz e Patrona. In: Anais do II Seminário de Estudos Históricos da UFPR – 22 a 25 de outubro de 2019. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2020, p. 611.

³³⁰ Ainda que tenha escrito em occitano e carregasse muito de sua identidade, este manuscrito é interpretado por Juliet O’Brien como um hibridismo literário do corpus do século XII e XIII, em que é encontrado um pouco das duas culturas: o debate poético, tratados poéticos e narrativa em verso – características occitanicas – além da prosa em francês, conhecida como o romance do Norte. Cf. O’BRIEN, Juliet Lucy A. Trobar Cor(s): Erotics and Poetics in Flamenca. 2006. 537 f. Tese (Doutorado de Filosofia). PRINCETON UNIVERSITY – Nova Jersey, 2006.

debate lírico dúbio entre a protagonista com seu amante – estes versos teriam sido elaborados por sua criada. Em certo momento, a *posteriori*, Flamenca a elogia com a frase: “*Ja est bona trobairis*”³³¹. O presente trabalho tem como objetivo demonstrar que a língua está ligada diretamente com a produção de imagens dentro dos manuscritos medievais, e como essas mulheres demonstram ter poder através da cultura e das palavras. As *trobairitz*, bem como a sua produção, escolhidas foram **Iseut de Capio e Almucs de Castelnau**, senhoras de poder aquisitivo e intelectual da região do Midi³³² – como veremos a seguir.

Trobairitz advém do occitano, em que o seu prefixo *trobar*, tem incluso o sufixo *-airitz* se referindo ao feminino. Esta palavra além de carregar o gênero daquele que trova, também traz o contexto social das mulheres que produzem a lírica: todas são da aristocracia occitana. Sua produção pode ser vista como um reforço identitário de uma nobreza diante da burguesia embrionária³³³, passando também por pensamentos e comportamentos *sui generis* dessas damas, como Duc de la Salle de Rochemaure aponta sobre o seu ensino destoante, devendo versar “na **leitura** de alguns romances, na **arte do verso e da música**, e no talento da conversa e da boa companhia”³³⁴.

Levanta-se a hipótese de traços da autoria destas mulheres através da presença da primeira pessoa do singular nas produções líricas, ou seja, a presença do seu “eu” poético, que gera uma afirmação e narrativa do “eu”, o que se torna responsável por uma “diegese” pelo entoar. Uma conexão com essa hipótese está no reconhecimento da produção das *trobairitz* como *cansós*³³⁵ (*chansos*) ou *coblas*³³⁶ acompanhadas pelo uso dos verbos occitanos *chantar*³³⁷ e *trobar*³³⁸ por aqueles que as registram:

Dona Iseut, se **eu** soubesse Que ele se arrepende do engano Que ele fez contra **mim** tão grande, Bem seria direito que **eu** tivesse Piedade, mas **a mim** não **me** convém, Pois que do mal não se dobra Nem se arrepende da falha. Que **eu** não

³³¹ Tradução: “Certamente és boa no trovar”.

³³² Entende-se como Midi a região mais ao sul que permeia o mediterrânico e o atlântico, não havendo uma delimitação geográfica clara, mas podemos delimitar pelo viés linguístico do *Langue d’Oc*.

³³³ MENDES, Ana Luiza; BENTES, Roberta. Cultura e Poder na reginalidad de Leonor Plantageneta. In: SILVEIRA, Marta; MARTINS, Rosiane. (Orgs.) Conexões Medievais. Rio de Janeiro: Chalé Editorial, 2021b, p. 104.

³³⁴ DUC DE LA SALLE DE ROCHEMAURE. Les Troubadours Cantaliens. Tome I. Aurillac: Imprimerie Moderne, 1910, p. 416.

³³⁵ *Cansós* podem ser interpretadas como as cantigas poéticas.

³³⁶ *Coblas* podem ser entendidas como estrofes que podem ser em sextilha, seguindo um rimo próprio para o canto.

³³⁷ *Chantar* no sentido de cantar.

³³⁸ *Trobar* no sentido de cantar ou escrever as poesias.

tenha clemência. Mas se vós lhe fazeis se arrepender, Facilmente **posso** me converter.³³⁹

Senhora Tiburge era uma dama da Provença, de um castelo do senhor Blacatz, de nome Seranon. Foi cortês e cultivada, graciosa e muito sábia, e soube **compor**. E foi enamorada e muito amada por amor, e por todos os homens bons daquela região foi fortemente honrada e por todas as nobres damas, muito disputada e obedecida. E fez essas **coblas** que mandou a seu amado (...)³⁴⁰

Essa confirmação é dada também pelos biógrafos – que até então, são interpretados como **responsáveis pela elaboração** da *vida*³⁴¹ e das *razões*³⁴² destas mulheres nos cancioneiros occitanos – ao reunirem esse registro poético biográfico em conjunto com pequenos versos, ou mesmo com a própria produção poética dessas mulheres. De acordo com Michel Zink³⁴³, esses relatos biográficos poéticos faziam parte da lírica dos biógrafos Uc de Saint Circ – também trovador e presente nos cancioneiros – e de Miquel de la Tor, reconhecido como escritor que tenta reconstruir o “livro”. Ainda que esses dois homens só tenham seus nomes presentes nas biografias de Bernard de Ventadorn³⁴⁴ e de Peire Cardenal³⁴⁵, supõe-se que estes biógrafos tenham feito parte de um pequeno grupo seletivo de escritores que se reuniram e produziram esses registros em série³⁴⁶.

Defendemos a **autoria** dessas nobres senhoras, com a presença miniaturas (Figura 1) que exercem funções semelhantes à de **manículas**³⁴⁷ na principal fonte desta

³³⁹ Tradução realizada por Marcella Lopes Guimarães. No Occitano: “Dompna N'Iseuz, s'ieu saubes Q'el se pentis de l'engan Q'el a fait vas **mi** tan gran, Ben fora dreichz q'**eu** n'agues Mercés; mas **a mi** no.s taing, Pos qe del tort no s'afraing Ni.s pentis del faillimen, Qe n'**aia** mais chausimen; Mas si vos faitz lui pentir, **Leu** podes **mi** convertir.” Cf. BOUTIÈRE – SCHUTZ, 1964, p. 422-423.

³⁴⁰ Tradução realizada por Marcella Lopes Guimarães. GUIMARÃES, 2021. No original: “*Na Tibors si era una dompna de Proensa, d'un castel d'En Blancatz qe a nom Sarenom. Cortesa fo et enseignada, avinens e fort maistr; e saup trobar. E fo enamorada e fort amada per amor, e per tozt los bons homes d'aqela encontrada fort honrada, e per totas las valens dompnas mout tensuda e mout obedida. E fetz aquestas coblas e mandet las al seu amador (...)*” BOUTIÈRE – SCHULTZ, 1964, p. 498.

³⁴¹ Tem o conceito de relato biográfico poético que poderia trazer detalhes fictícios sobre as personagens, trazendo uma perspectiva mais laica, diferentemente do que é encontrado nas hagiografias medievais.

³⁴² São consideradas as críticas e razões literárias sobre a produção da poesia elaborada, e poderia sim, trazer elementos biográficos dos trovadores.

³⁴³ ZINK, *Op. Cit.*, p. 20.

³⁴⁴ Trovador da região de Ventadorn que cantou muitos amores, destacando seus versos à Leonor d'Aquitânia, neta de Guilherme IX. Supõe-se que tenha sido o único trovador a atravessar o Canal da Mancha.

³⁴⁵ Trovador que foi destinado a região de Puy-en-Velay para ser cônego, mas ao atingir a maioridade apaixonou-se pelo mundo e suas tentações e começou a compor canções.

³⁴⁶ De acordo com detalhes escritos na vida de Cadenet, o biógrafo teria tido contato com o trovador pessoalmente para a posteriori escrever sobre o mesmo: “Tudo o que ele fez, eu sabia por ouvir e por presenciar”. Cf. ZINK, 2017, p. 21.

³⁴⁷ Entende-se como manículas figuras que podem estar localizadas, normalmente, nas bordas dos manuscritos indicando a importância de determinado trecho do manuscrito.

pesquisa: o Cancioneiro H, originalmente identificado como Ms. Vat. Lat. 3207, presente na *Biblioteca Apostolica do Vaticano*. Esse Cancioneiro é responsável pela documentação de personagens do século XI ao XII, mas sendo compilado somente ao final do século XIII³⁴⁸. Interessantemente, as miniaturas são colocadas próximas ao início do registro poético das *trobairitz* em letras da cor preta. Notamos na imagem usada como exemplo, que estas se vestem com roupas de pessoas da aristocracia, segurando em sua mão algo semelhante a um cetro, ou mesmo um cálamo³⁴⁹ demonstrando que poderia ser a autora da lírica. Ainda que grande parte das miniaturas estejam danificadas, devido às intemperes do tempo, ou ainda aos maus usos humanos, conseguimos identifica-las devido suas localizações, dando materialidade ao conceito de **ornamento**³⁵⁰ defendido por Jean Claude Bonne³⁵¹ e Maria Cristina Pereira³⁵². Anteriormente à lírica, encontramos uma rubrica, ou seja, parte do texto – que neste caso se trata das *razós*- escrita em tinta vermelha como um meio de destacar o início do tópico de cada personagem.

Figura 1 – Miniatura da trobairitz Na Lombarda (1190 -?) no fólio 43 v.



³⁴⁸ ARCHIVES DE LITTÉRATURE DU MOYEN ÂGE (ARLIMA). Chansonniers Occitans. 2021. Disponível em : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>. Acesso em: 29 de Julho de 2021.

³⁴⁹ Planta que tinha sua ponta afiada para servir de instrumento de escrita, comumente utilizado na Idade Média.

³⁵⁰ Ornamento ultrapassa a ideia de decorativo, trazendo a possibilidade de uma função e utilidade da imagem no Cancioneiro.

³⁵¹ BONNE, Jean-Claude. De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIè – XIIè siècle): Le modele insulaire. In: SCHMITT, Jean-Claude; BASCHET, Jérôme (orgs). L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

³⁵² PEREIRA, Maria Cristina. **As letras e as imagens**. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval. São Paulo: USP-Programa de Pós-Graduação em História Social: Intermeios, 2019.

Fonte: Biblioteca Apotolica do Vaticano. Ms. Vat. Lat. 3207.

Todos esses tópicos também demonstram que o pensamento generalista de mulheres medievais voltadas apenas para a ceara privada, faz com que tenhamos uma visão míope do que a Idade Média reservou para algumas senhoras. Essas damas, privilegiadas, tiveram a oportunidade de serem registradas tanto pictórica e poeticamente, demonstrando que além de se apresentarem na ceara pública da administração, política e poder, também estavam presentes no mundo público das artes.

Todos esses diferenciais faziam destas mulheres (pro)ativas possíveis inspirações para *troubadours*, assumindo o outro papel da equação do *fin'amor*: o de *domna*. Para uma mulher ganhar o termo *domna* é necessário que seja uma **senhora nobre**, e ter suas características cantadas pelos *troubadours*, mostrando-se como uma fonte de inspiração amorosa e de desejo. Outro termo occitano para se referirem a estas nobres senhoras era *midons*, um equivalente a “meu senhor”³⁵³, devendo ser interpretado como “minha senhora”, pois assume o papel de **senhal**³⁵⁴. Como podemos ver na pequena *cobla* de Peire Rogier: “Imploro aos meus senhores pelo meu mal, mas quero o amor de **minha senhora** e que ela me leve aos seus cuidados, porque o meu desmaio é muito forte. Gentilmente me sentiria muito ajudado se uma vez, na noite escura, me apresentasse onde ela está se despindo.”³⁵⁵

Estas *domnas* e *trobairitz*, também poderiam estar ligadas a um terceiro conceito que destacam sua questão social: o patronato. Graças a uma busca incessante de aproximação jurídica, administrativa e cultural mais próximos do que aconteceram na época do Império Romano³⁵⁶ ao sul do Mediterrâneo, a Occitania carregava consigo pormenores diferenciados sobre essas áreas. Meg Bogin apresenta que essa cultura romana – que de alguma forma resistiu na região – em conjunto com alguns costumes e

³⁵³ Esse falso cognato contribuiu para interpretações enviesadas, pensando se tratar de uma literatura “gay” por um determinado tempo. Cf. BENTES, Op. Cit, 2020, p. 609.

³⁵⁴ Um dos códigos de conduta da lírica trovadoresca occitana estava em não revelar a identidade da dama, por vezes, alguns trovadores as apelidavam com nomes ou adjetivos masculinos para protegê-las, como o caso de Raimbaut de Vaqueiras que nomeia Mme. Beatriz como “Belo Cavaleiro”. Cf. GUIMARÃES, Marcella. Um mapa poético nas Vidas e Razós do cancionero occitano. Revista portuguesa de Humanidades. 2017, v. 21, n 2, Estudos Literários, p. 55.

³⁵⁵ Tradução livre da autora. Do original: “De mon dan prec mos senhors, mas l'amor de **midons** vuelh, e que.l prenda de mi cura, que trop es grans mos esmay. Molt mi fera gen secors, s'una vetz ab nueg escura mi mezes lai o.s despueha.” Cf. Riquer, Martin. Los trovadores. Historia literaria y textos. Vol. I, II e III. Barcelona: Editorial Planeta, 1975, p. 268.

³⁵⁶ Meg Bogin apresenta como a *Gallia Togata*, bem como o código Justiniano (528-533) e Theodosiano (394-395). Cf. BOGIN, Meg. The Women Troubadours. Scarborough: Paddington Press Ltd ,1976, p. 22-23.

práticas celtas e visigóticas³⁵⁷ – seriam responsáveis por um status privilegiado às mulheres. Pontos que podem ser apresentados sobre isso: 1) a possibilidade do marido não mais reivindicar as terras originárias dos dotes de suas mulheres, havendo um rebaixamento a este direito, podendo somente utilizar das terras em **usufruto**³⁵⁸. Esse marco é importante pois, em uma cultura que ser possuidor de terras era sinônimo de exercício de controle político, **uma mulher estaria realizando um ato político e de poder**; 2) A possibilidade de interpretar que tanto filhos quanto filhas não casadas teriam direito a uma **divisão igualitária** na propriedade de seu pai³⁵⁹. Ainda que tais pontos já estivessem vigendo na Alta Idade Média, os grandes impactos jurídicos e administrativos ocorrem após a Primeira Cruzada (1096-1099).

Com todo o cenário econômico ao seu favor, a mulher nobre se torna uma possível patrona, organizando uma vida social de corte, assim como destinar insumos para a valorização de sua corte com a presença de trovadores e outros letrados, como acontece com a trovadora Maria de Ventadorn³⁶⁰ e com a rainha Leonor d'Aquitânia (1122-1204)³⁶¹. Abaixo vemos o registro dessa corte de Maria de Ventadorn pela sua *razó*:

E minha senhora Maria acreditava que o amante não deveria ter senhoria nem autoridade sobre a dama. **Senhor Gui d'Ussels estava na corte de minha senhora Maria**, e ela, para atraí-lo de volta ao canto e felicidade, compôs um dístico em que ela perguntou se era certo que o amante tivesse tanta autoridade sobre a senhora como a senhora sobre ele.³⁶²

³⁵⁷ Visigóticos seriam responsáveis por levar os costumes e leis presentes no código Theodosiano.

³⁵⁸ Direito conferido a alguém, em um tempo pré-determinado, para usar um bem cuja propriedade é de outra pessoa, no caso em tela, reforçamos que a titularidade da terra seria da esposa, não podendo seu marido nem passar as terras para os seus herdeiros. Um grande exemplo que temos disso é o Ducado d'Aquitânia pertencente a Rainha Leonor d'Aquitânia que se recusava a ser dominado pelo Rei inglês Henrique II Plantageneta, reafirmando somente responder a Duquesa; este cenário só se modifica quando seu filho Ricardo Coração de Leão é nomeado duque (1170).

³⁵⁹ Embora seja claro nos testamentos occitanos que esta regra só fez um arranhão nas preferências aos herdeiros do sexo masculino, não devemos esquecer deste direito como um fator importante "nos livros jurídicos", cujo impacto deve ser medido em uma combinação de momentos históricos. Ainda assim, a região da Occitania conseguiu se diferenciar do viés comunitarista, ou seja, o direito sucessório presente no Norte da França que foi responsável pelo direito à terra sucessório pela progenitura.

³⁶⁰ Maria se torna uma *trobairitz* com o diálogo com um de seus trovadores favoritos, Gui d'Ussel. Muitos trovadores freqüentam a corte da viscondessa de Ventadorn, em que os fios de toda uma rede de relações literárias são cruzados e comandados por Maria; que por fim acaba presidindo um verdadeiro "salão literário" também frequentado pela nobreza vizinha a apenas 30 quilômetros de Ventadorn. Cf. BENTES, Op. Cit., 2020, p. 615.

³⁶¹ Leonor ganha fama pela presença de trovadores em sua corte, mas temos poucos registros sobre sua corte na Inglaterra, e quase nenhum sobre sua Corte em Poitiers. Sabemos da presença de escritores como Marie de France e Wace em sua corte com Henrique II.

³⁶² Na tradução livre da autora. No original: "*E madompna Maria defendia qe l amic no devia aver en ella seignoria ni comendamen. En Guis d'Uisels si era en la cort de ma dompna Maria. Et ella per far lo*

Desse modo, podemos ver que a combinação feita entre o “projeto” de educação voltado para essas mulheres em conjunto com autonomia financeira e jurídica demonstrava que elas poderiam de fato “pleitear justiça, herdar, governar, e talvez até reinar e não pode, por direito, ser casada contra a vontade”³⁶³. A valorização das mulheres presentes nesta região, são consideradas por Martí Aurell i Cardona et Al³⁶⁴ como uma meta do masculino, pois vê-se um momento de hipergamia, ou seja, uma ascensão social masculina que ocorreu através do casamento com mulheres de altas classes sociais³⁶⁵. Esse conceito, que pode ser interpretado como uma renascença do *status* feminino³⁶⁶, tem o seu “interlúdio de ouro” entre os anos de 1180-1230³⁶⁷, recorte correspondente dessas jovens damas.

As *trobairitz* que analisaremos são conhecidas como **Iseut de Capio e Almucs de Castelnau**, (Figura 2) e com auxílio de Boutière e Schutz³⁶⁸ podemos apresentar seus nomes mais próximos do francês atual como Iseult de Chapieu (Chapelins³⁶⁹) e Almois de Châteuneuf (ou Caseneuve³⁷⁰). Sabemos que Dama Almois e Iseut eram de duas cidades vizinhas e mantinham contato. A origem da região é debatida por Boutière e Schutz, que em 1964, afirma que ambas estariam localizadas na região que eles classificam como Languedoc, Albigeois e Gévaudan; enquanto Meg Bogin³⁷¹, em 1976, afirma que seriam da região da Provença, entre 32 a 48 quilômetros a leste de Avignon no vale de Lubéron. É também apresentada a possibilidade de pensarmos Dona Almois como patrona de *troubadours* como aconteceu com seu filho Raimbaut d’Agoult. Père Anselme de Sainte-Marie³⁷² indica a localização de Vaucluse, perto de 32 quilômetros a leste de Avignon. Perto o suficiente de Les Chapelins, o que é interpretado como uma

tornar en cansos (et) en solatz si fetz una cobla en la cal li mandet si se covenia qe l amics ages aitant de seignoria en la soa dompna com la dompna en lui.” Cf. TODOROVIC, 2016, p. 123-127.

³⁶³ FLORI, Jean. A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005, p. 142.

³⁶⁴ AURELL I CARDONA, M. et al. Persuasive Voices: Clerical images of Medieval Wives. *Speculum*, Chicago, The University of Chicago Press, v.61, n. 3, p. 517-543, Jul/1986.

³⁶⁵ “Que a mulher fosse comumente mais nobre que seu marido devia-se ao estado do mercado matrimonial. (...) Os chefes de casa esforçavam-se, com efeito, por casar todas as mulheres em seu poder. Sobravam-lhes frequentemente nos braços algumas.” Cf. DUBY, Georges. As damas do século XII. Tradução Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 144-145.

³⁶⁶ BENTES, Op. Cit. 2020, p. 609.

³⁶⁷ KELLY, J. Did women have a renaissance? In: _____. Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly. Chicago: University Chicago Press, 1984, p. 19-50.

³⁶⁸ BOUTIÈRE-CHULTZ, 1964, p. 422-424.

³⁶⁹ BOGIN, Op. Cit., 1976, p. 165

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ BOGIN, Op. Cit., 1976, p. 93.

³⁷² PÈRE ANSELME DE SAINT-MARIE. Histoire généalogique et chronologique des pairs de France. Paris: 1728, tomo II, p. 240.

possível variação de Capio³⁷³ Um das justificativas para aceitar a identificação de Almois na região identificada por Père Anselme está ligada por critérios cronológicos e também pela conexão dos senhores de Caseneuve/Châteuneuf com *troubadours* e suas poesias.

Figura 2 – Montagem de Iseut de Capio e Almucs de Castelnau nos fólhos 45v e 46 v.



Fonte: Montagem concebida pela autora.

Do mesmo modo, essa “era de ouro” pode ser verificada evocando o conceito de *queenship* que essas mulheres nobres ilustram, unindo poder e gênero feminino. Esta ligação se inicia na década de 1990 pela historiografia inglesa. Inicialmente, abordou-se com o conceito quais seriam os ofícios reais e a sua relação com a esfera pública trazendo aspectos políticos através intersecções junto ao rei, além das possíveis negociações, patronatos e atos de misericórdia³⁷⁴. Andrea Poyatos³⁷⁵ defende a presença de poderes formais e informais por parte das rainhas; em que os formais estariam ligados com a linhagem, família e seus inimigos, enquanto os poderes informais estariam ligados a uma capacidade considerável de diálogo oficioso nos campos político, administrativo, de caridade ou de mecenato. Essas ações demonstram que as rainhas não seriam excluídas, mas que reinavam com funções complementares e diversas³⁷⁶. Poyatos afirma que essas rainhas se tornam inspirações para as demais casas nobiliárquicas, fazendo com que elas

³⁷³ BOGIN, *Op. Cit.*, 1976, p. 165.

³⁷⁴ STAFFORD, Pauline. Emma: the Powers of the Queen. In: DUGGAN, Anne J. (Ed.). *Queens and Queenship in Medieval Europe: Proceedings of a Conference Held at King's College. London, April 1995.* Boydell Press, 2008, p. 18

³⁷⁵ POYATOS, Andrea Pagès. El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, n 5, p. 47-56, Março 2017, p.50.

³⁷⁶ EARENIGHT, Theresa. *Queenship in Medieval Europe.* New York: Palgrave Macmillan, 2013.

sejam interpretadas como um **modelo de dama**, o que resulta em uma realocação desse conceito para as demais damas da aristocracia³⁷⁷. Nesse momento a casa senhorial é **equivalente** ao reino administrado pela realeza, e essas senhoras seriam equivalentes a essas rainhas, devendo seguir um papel político e administrativo na ausência de seus maridos, bem como guardiãs de **soluções políticas mais pacíficas e diplomáticas**³⁷⁸. Como podemos ver na primeira parte da *razó* entre Dama Almois e Iseut: “Dama Iseut de Chapieu pediu à Dama Almois de Châteuneuf que ela **perdoasse** ao Senhor Gui de Tournon, que era **seu cavaleiro** e havia cometido grande falta e não se arrependia nem perdia perdão.”³⁷⁹

No trecho acima vemos a presença do poder de uma dessas nobres damas, com a indicação de que Dama Almois teria um cavaleiro que era reconhecidamente seu. Demonstrando que essa Senhora detinha através deste cavaleiro, um vassalo, alguém que lhe deveria proteger durante os tempos de guerra, bem como sua disponibilidade e fidelidade lhe seria um meio de vida garantido por essa senhora. Sabemos que um dos modos de reconhecimento de poder na sociedade feudal estava ligada a presença de vassalos, e que estes passavam por um ritual onde era selado a lealdade vitalícia através de um juramento santificado ao seu superior:

O futuro vassalo se ajoelhava na frente de seu senhor de **mãos juntas**, e o senhor colocava suas mãos envolta das dele. Em seguida, seu vassalo levantava-se e com suas mãos sobre uma relíquia ou a bíblia realizava seu juramento.³⁸⁰

Esse exemplo de cerimônia acaba sendo usado de metáfora por trovadores nas poesias amorosas, mostrando como se o poeta fosse o "vassalo" de sua dama que o inspira: "Senhora, por vosso amor, Eu **junto minhas mãos** e a adoro!"³⁸¹. Essa linha está presente

³⁷⁷ POYATOS, Op. Cit., p. 51-52.

³⁷⁸ BECEIRO, Isabel. La mujer noble en la Baja Edad Media castellana. En Fonquerne, Yves-René (ed.) La condición de la mujer en la Edad Media. In: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1986, p.289-313; Cf. BECEIRO, Isabel; CÓRDOBA, Ricardo. Parentesco, poder y mentalidad de la nobleza castellana: siglos XII-XV. Madrid: CSIC, 1990.

³⁷⁹ Tradução feita por Marcella Lopes Guimarães. Original em occitano: “N'Iseuz de Capion si preget ma dompna Almue[i]s de Castelnou q'ela **perdoneis** a 'n gigo de tornen q'era **sos cavaliers** et avia faich vas ella gran faillimen e non s'en pentia ni non demandava perdon.” BOUTIÈRE- SCHUTZ, 1964, P. 422.

³⁸⁰ Tradução minha. BOGIN, 1976, p. 21.

³⁸¹ No original em occitano: “Domna, per vostr'amor john las mas et ador!” BURNS, E. Jane. “THE MAN BEHIND THE LADY IN TROUBADOUR LYRIC.” Romance Notes, vol. 25, no. 3, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1985, pp. 254-70, <http://www.jstor.org/stable/43802004>.

na poesia de Bernart de Ventadorn³⁸², reforça um poder – ainda que poético – que a *domna* detém sobre o trovador, colocando-o como um “vassalo poético”.

O pedido de perdão elaborado pela defesa de Dama Iseut traz outro elemento de poder, nesse momento para as duas trovadoras. Conforme foi apresentado anteriormente, um dos poderes e funções nobres esperados dessas Senhoras – inspiradas pelos modelos régios – seria o ato de misericórdia, que nessa *razó* pode ser identificado como o pedir perdão, bem como o ato de perdoar. Perdoar, bem como pedir perdão, são vistas como atribuições nobres esperadas dessas damas, pois seriam um modo de demonstrar força de vontade, resiliência, bem como a possibilidade de reconstruir a confiança. Utilizar-se desses atos de misericórdia poderia ser interpretado como um meio de seguir virtuosamente os ensinamentos do Cristo, pois de acordo com Matheus (18, 21-22) Pedro pergunta ao Salvador: “Senhor, quantas vezes **devo perdoar**? Até sete vezes?” E Jesus o responde: “Oh! Pedro! Não sete, mas **setenta vezes sete, isto é, sempre!**”

Ao fazer pelo cavaleiro um juramento, Dama Iseut apresenta para à Senhora Almois sua confiança pelo Senhor Gui de Tournon. Sentimento basilar para realizar o perdão, também é de grande importância para a amizade e empatia. Contrariando a todo e qualquer ideia medíocre que se tem das mulheres medievais, o registro da poesia dessas *trobairitz*, nos mostram que as mulheres poderiam se ajudar, se apoiar, se confiar e demonstrar de certa maneira uma cumplicidade. Como vemos nos trechos: “**Que eu vos faço por ele juramento Se tudo quereis terminar, Que ele se resguarde melhor de falhar. (...) Mas se vós lhe fazeis se arrepender, Facilmente posso me converter.**”³⁸³

Os *troubadours* de certa maneira também tinham conhecimento dessa união, a tal ponto que o **primeiro troubadour** que temos registro, Guilherme IX, Duque d’Aquitânia e Conde de Poitou (1071-1127) em sua lírica intitulada “Farei um poema, tenho sono”³⁸⁴ apresenta essa cumplicidade: “Mana, se este homem não nos fala e só por esperto se cala é coisa que há que **prová-la** urgentemente com o gato pardo que **fará falar**

³⁸² importante trovador do século XII, que teve sua fama espalhada por cantar sobre mulheres nobres, sendo uma delas a Rainha Leonor d’Aquitânia.

³⁸³ Tradução feita por Marcella Lopes Guimarães. No original em Occitano: “I. Dompna N'Almue[i]s, si.ous plages, Be.us volgra prejar d'aitan: Qe l'ira e.l mal talan Vos fezes fenir merces De lui, qe sospir' e plaing E muor languen e.s complaing E qier perdon humilmen; **Qe.us fatz per lui sagramen, Si tot li voletz fenir, Q'el si gart meils de faillir.** II. Dompna N'Iseuz, s'ieu saubes Q'el se pentis de l'engan Q'el a fait vas mi tan gran, Ben fora dreichz q'eu n'agues Merces; mas a mi no.s taing, Pos qe del tort no s'afraing Ni.s pentis del faillimen, Qe n'aia mais chausimen; **Mas si vos faitz lui pentir, Leu podes mi convertir.**” Cf. BOUTIÈRE- SCHUTZ, 1964, P. 422.

³⁸⁴ No original em occitano: “Farei um vers, pos mi sonelh”.

quem mente”³⁸⁵. No caso dessa breve narrativa, encontramos Guilherme andando pelas regiões de Auvergne e Limousin, quando encontra duas mulheres Agnes e Ermesinda que se interessam por ele. Depois da tentativa de uma conversa, Guilherme faz grunhidos, dando a entender que seria mudo. A partir de então, as senhoras têm seu interesse desperto e sugerem de passar a noite com o cavaleiro. Para testá-lo as duas elaboram um plano de arranhá-lo de cima a baixo várias vezes com as unhas de seu gato pardo, e se não falasse seria mudo de fato. Novamente vemos a cumplicidade feminina quando se trata da avaliação sobre um homem que é de algum interesse para as damas, devendo o mesmo passar por uma prova para ser aceito. No caso de Almois e Iseut, a prova estaria na confiança da amiga que já julgou o cavaleiro.

Até o momento em que Senhora Almois, através das palavras de Dona Iseut, revê a possibilidade dar novo voto de confiança ao cavaleiro, vemos em sua lírica tamanho sofrimento que Gui de Tournon a fez passar. Antes mesmo do relato pessoal da *trobairitz*, a *razó* traz: “E **Madame Almois**, que queria bem ao senhor Gui de Tournon, **e estava muito doente**, pois ele não pedia perdão pela falha, respondeu à Dama Iseut com o que diz esta cobia.”³⁸⁶ Em seguida, na poesia encontramos novamente o testemunho desse sofrimento que beira à raiva: “(...) Bem seria direito que eu **tivesse Piedade, mas a mim não me convém**, Pois que do mal não se dobra Nem se arrepende da falha. **Que eu não tenha clemência**.”³⁸⁷ A dor e o sofrimento, trazendo a doença e a ira que o amado causa são elementos que podem ser considerados como tema poético reivindicando a verdade do amor, sendo apenas uma das maneiras de expressá-lo. Deste modo, pensamos que ao trazer esses sentimentos, o amor é elevado a uma condição especial, não estando presente apenas no sentido das ideias. Portanto, vemos a provação que o cavaleiro tem, bem como a provação da dor e afastamento que a Dama detém dele, causando-lhe a não clemência. Essas situações seriam vistas, portanto, como um meio de demonstrar um **amor total**. A exigência de um amor verdadeiro é um dos pontos que podem ser abordados pelo *fin’amor*.

³⁸⁵ Tradução de Arnaldo Saraiva. Em occitano: “Sor, s’aquest hom es engenhos e laissa lo parlar per nos – nos **aportem** nostre gat ros de mantenent, que l **fara parlar az estros, si de re’nz ment**.” Cf. AQUITÂNIA, 2009, p. 58-59

³⁸⁶ Tradução por Marcella Lopes Guimarães. Original em occitano: “E **ma dompna N’Almue[i]s**, la cals volia ben a ‘N Gigo de Torna, **si era mout dolenta**, car el non demandava pergon del faillimen; e repondet a ma dompna N’Iseuz si com diç aqesta cobia”. BOUTIÈRE- SCHUTZ, 1964, P. 422.

³⁸⁷ Tradução por Marcella Lopes Guimarães. Original em occitano: “Ben fora dreichz **q’eu n’agues Mercés; mas a mi no.s taing**, Pos qe del tort no s’afraing Ni.s pentis del faillimen, **Qe n’aia mais chausimen**.” BOUTIÈRE- SCHUTZ, 1964, P. 423.

Prezando pela distinção das *trobairitz*, apresentamos as características indicadas na narrativa específica que encontramos em suas produções (Anexo I) ao contrário do que podemos ver nas primeiras *coblas* de um *troubadour*: **“Com tempo doce e renovado brotam bosques e em todo o lado aves cantam em seu latim**, segundo as leis do novo canto; bom é que cada qual, enfim, encontre o que queria tanto.”³⁸⁸ No pequeno trecho de “Com o tempo doce e renovado”³⁸⁹ de Guilherme d’Aquitânia, vemos a necessidade de trazer uma ambiente primaveril, que beira a um ambiente ideal para um encontro entre amantes – assim como ocorre na natureza – para em seguida termos versos que soam como um floreio até chegar às reclamações e sofrimentos de amor na segunda estrofe: **“Lá de onde está o meu agrado não vejo vir nenhum recado. Dormir não posso ou rir**, assim, nem ousa adiantar-me **enquanto não saiba se o que vem no fim é o que peço, o meu encanto.**”³⁹⁰ Tal relato se mostra diferente do que vemos na lírica de Almois e Iseut, em que encontramos no primeiro momento já as suas insatisfações. Pensamos que sua voz direta e clara tem como anseio a conduta certa para atingir o amor total. Levantamos a hipótese de se comunicar tão retamente, pois se mostram como verdadeiras e protegidas pela sua fé no amor, o que gera indiretamente, uma valorização do seu amado que lhe fez mal. Assim, entendemos que a poesia teria como uma das funções, além de traduzir os sentimentos a flor da pele, mas como um meio de tentar fazer com que os sentimentos nobres que as damas compartilham através da confiança e do perdão, atinjam o cavaleiro em cheio, fazendo-o ser perdoado.

Conclusões

Do mesmo jeito que os registros imagéticos das *trobairitz* nos cancioneiros occitanos, com roupas nobres que lhes cobrem os pés, capas de cores notáveis, acessórios distintos e posições que variam e complementam o imaginário³⁹¹ social dessas damas,

³⁸⁸ Tradução de Arnaldo Saraiva. Original em occitano: “**Ab la dolchor del temps novel foillo li bosc, e li aucel chanton, chascus em lor lati** segon l overs del novel chan; adonc esta ben c’om s’aisi d’acho dont hom a plus talan.” Cf. AQUITÂNIA, 2009, p. 86.

³⁸⁹ Original em occitano: “Ab la dolchor del temps”

³⁹⁰ Tradução de Arnaldo Saraiva. Original em occitano: “De lai don plus m’es bon e bel **no’m ve mesager ni sagel, per que mos cors non dorn ni ri** ni no m’aus traire adenan, **tro qu’eu sacha be de la fi s’el’ es aissi com eu deman.**” Cf. AQUITÂNIA, 2009, p. 86.

³⁹¹ “E, nesta medida, o imaginário – este sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens constroem através da história para dar significado às coisas - é sempre um outro real e não o seu contrário. O mundo, tal como o vemos, apropriamo-nos e transformamos é sempre um mundo qualificado, construído socialmente pelo pensamento. Esse é o nosso “verdadeiro” mundo, mundo pelo qual vivemos, lutamos e morremos. O imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade. O imaginário compõe-se de representações sobre o mundo do vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que o

esperamos que com a análise das prosas elaboradas sobre as prováveis autoras, bem como a interpretação do registro lírico, tenhamos conseguido realizar uma **desconstrução e reinterpretação** tanto cultural quanto de **lugar social dessas mulheres occitanas** que viveram ao longo do século XI e XII. Realizando, como já dito por Aby Warburg³⁹², uma **narrativa ou um discurso visual que se conecta com o texto**, não existindo um sem o outro.

Isto posto, destacamos que com o auxílio do conceito de *queenship*, bem como de *ornamentalidade*, podemos comprovar a presença destas mulheres dentro de uma **ceara pública de poder e de cultura**, trazendo protagonismo às senhoras occitanas, além de inseri-las como **sujeitos ativos** dentro da História das Mulheres. Ainda que saibamos que os *troubadours* e *trobairitz* tiveram seus espaços nos fólios da história bem reduzidos, dentro do grande recorte que constitui a Idade Média no Ocidente, sabemos que seus amores continuaram a **inspirar e perseguir** grandes intelectuais da humanidade como Dante Alighieri (1265-1321) e Luís de Camões³⁹³ (1524-1580).

Referências

AQUITÂNIA, Guilherme IX. Poesia. Tradução e introdução de Arnaldo Saraiva. Campinas (SP): Ed. UNICAMP, 2009.

ARCHIVES DE LITTÉRATURE DU MOYEN ÂGE (ARLIMA). Chansonniers Occitans. 2021. Disponível em : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>. Acesso em : 29 de Julho de 2021.

AURELL I CARDONA, M. et al. Persuasive Voices: Clerical images of Medieval Wives. *Speculum*, Chicago, The University of Chicago Press, v.61, n. 3, p. 517-543, Jul/1986.

BECEIRO, Isabel. La mujer noble en la Baja Edad Media castellana. En Fonquerne, Yves-René (ed.) La condición de la mujer en la Edad Media. In: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984. Madri: Editorial de la Universidad Complutense, 1986, p.289-313.

vivenciam.” Cf. PESAVENTO, Sandra. Cultura e Representações, uma trajetória. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan/dez, 2006, p. 50.

³⁹² WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

³⁹³ NASCIMENTO, Josyane Malta. Ressonâncias do trovadorismo na lírica portuguesa: Camões, João de Deus e Natália Correia. *Revista Diadorim*, v. 21, n. 1, p. 90-100, Agosto/2019.

BECEIRO, Isabel; CÓRDOBA, Ricardo. Parentesco, poder y mentalidad de la nobleza castellana: siglos XII-XV. Madrid: CSIC, 1990.

BENTES, Roberta. Maria De Ventadorn: Domna, Trobairitz e Patrona. In: Anais do II Seminário de Estudos Históricos da UFPR – 22 a 25 de Outubro de 2019. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2020, p. 605-620.

BENTES, Roberta. Textos e imagens nos Cancioneiros Occitanos Mss. BnF, Fr. 854 e 12.473. 2019. 117f. Dissertação (Mestrado em História). UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – Paraná, 2019.

BONNE, Jean-Claude. “De l’ornemental dans l’art médiéval (VIIe-XIIe siècle): le modèle insulaire”. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *L’image: fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d’Or, 1996. p. 201-249

BOGIN, Meg. The Women Troubadour. Scarborough: Paddington Press, 1976.

BOUTIÈRE, Jean. SCHUTZ, A. H..Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVE siècles. Paris: Nizet, 1964.

BURNS, E. Jane. “THE MAN BEHIND THE LADY IN TROUBADOUR LYRIC.” Romance Notes, vol. 25, no. 3, University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 1985, pp. 254–70, <http://www.jstor.org/stable/43802004>.

DUBY, Georges. As damas do século XII. Tradução Paulo Nees e Maria Lúcia Machado. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUC DE LA SALLE DE ROCHEMAURE. Les Troubadours Cantaliens. Tome I. Aurillac: Imprimerie Moderne, 1910.

EARENFIGHT, Theresa. Queenship in Medieval Europe. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

FLORI, Jean. A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005.

GUIMARÃES, Marcella. As vidas dos trovadores medievais: quem foram esses homens e mulheres que cantam o amor. Curitiba: Máquina de Escrever, 2021.

GUIMARÃES, Marcella. Um mapa poético nas Vidas e Razós do cancionero occitano. *Revista portuguesa de Humanidades*. 2017, v. 21, n 2, Estudos Literários, pp.49-58.

KELLY, J. Did women have a renaissance? In: _____. *Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*. Chicago: University Chicago Press, 1984, p. 19-50.

MENDES, Ana Luiza; BENTES, Roberta. A Prática Trovadoresca De Beatriz De Dia: Afirmção Identitária E A Transformação Do Conceito De Amor Cortês. *Caderno Seminal Digital*, n. 38, v. 1, 2021a, pp. 93-123.

MENDES, Ana Luiza; BENTES, Roberta. Cultura e Poder na *reginalidad* de Leonor Plantageneta. In: SILVEIRA, Marta; MARTINS, Rosiane. (Orgs.) *Conexões Medievais*. Rio de Janeiro: Chalé Editorial, 2021b, pp. 60-75.

Ms. Vat. Lat. 3207. *Biblioteca Apostolica do Vaticano*. Disponível em: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3207>. Acesso em 07 de Setembro de 2021.

O'BRIEN, Juliet Lucy A. *Trobar Cor(s): Erotics and Poetics in Flamenca*. 2006. 537 f. Tese (Doutorado de Filosofia). PRINCETON UNIVERSITY – Nova Jersey, 2006.

PÈRE ANSELME DE SAINT-MARIE. *Histoire généalogique et chronologique des pairs de France*. Paris: 1728, tomo II.

PEREIRA, Maria Cristina. *As letras e as imagens. Iniciais ornamentadas em manuscritos do Ocidente medieval*. São Paulo: USP-Programa de Pós-Graduação em História Social: Intermeios, 2019.

PESAVENTO, Sandra. Cultura e Representações, uma trajetória. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p. 45-58, jan/dez, 2006.

POYATOS, Andrea Pagès. El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica . *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, n 5, p. 47-56, Março 2017.

RIQUER, Martin. *Los trovadores. Historia literária y textos*. Vol. I, II e III. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

STAFFORD, Pauline. Emma: the Powers of the Queen. In: DUGGAN, Anne J. (Ed.). *Queens and Queenship in Medieval Europe: Proceedings of a Conference Held at King's College*. London, April 1995. Boydell Press, 2008.

TODOROVIC, Jelena. Dante and the Dynamics of Textual Exchange: Authorship, Manuscript Culture and the making of the Vita Nova. Fordham: Fordham Univ Press, 2016.

WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WOLF, Lothar. “Autour de la notion de Midi” In : Récits d'Occitanie [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2005. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pup/6219>>. Acesso em 13 de Setembro de 2021.

ZINK, Michel. Les troubadours – une histoire poétique. Paris : Perrin, 2017.

Anexo I

[1] N'Iseuz de Capion si preget ma dompna Almue[i]s de Castelnou q'ela perdoneis a 'n gigo	[1] Dama Iseut de Chapieu pediu à Dama Almois de Châteuneuf que ela perdoasse ao Senhor Gui

de tornen q'era sos cavaliers et avia faich vas ella gran faillimen e non s'en pentia ni non demandava perdon. Dompna N'Almue[i]s, si.ous plages, Be.us volgra prejar d'aitan: Qe l'ira e.l mal talan Vos fezes fenir merces De lui, qe sospir' e plaing E muor languen e.s complaing E qier perdon humilmen; Qe.us fatz per lui sagramen, Si tot li voletz fenir, Q'el si gart meils de faillir. [2] E ma dompna N'Almue[i]s, la cals volia ben a 'N Gigo de Torna, si era mout dolenta, car el non demandava pergon del faillimen; e repondet a ma dompna N'Iseuz si com diç aqesta cobla: Dompna N'Iseuz, s'ieu saubes Q'el se pentis de l'engan Q'el a fait vas mi tan gran, Ben fora dreichz q'eu n'agues Merces; mas a mi no.s taing, Pos qe del tort no s'afraing Ni.s pentis del faillimen, Qe n'aia mais chausimen; Mas si vos faitz lui pentir, Leu podes mi convertir.	de Tournon, que era seu cavaleiro e havia cometido grande falta e não se arrependia nem pedia perdão: Dama Almois, se vos apraz, Bem vos queria pedir assim: Que à ira e ao mau sentimento Vós fizésseis perdoar com pena Dele, que suspira e geme E muito sofre e lamenta E quer perdão humildemente. Que eu vos faço por ele juramento Se tudo quereis terminar, Que ele se resguarde melhor de falhar. [2] E Madame Almois, que queria bem ao senhor Gui de Tournon, e estava muito doente, pois ele não pedia perdão pela falha, respondeu à Dama Iseut com o que diz esta <i>cobla</i>: Dona Iseut, se eu soubesse Que ele se arrepende do engano Que ele fez contra mim tão grande, Bem seria direito que eu tivesse Piedade, mas a mim não me convém, Pois que do mal não se dobra Nem se arrepende da falha. Que eu não tenha clemência. Mas se vós lhe fazeis se arrepender, Facilmente posso me converter.

"A primavera que se tem mantido mais firme": como a vida fora do contexto urbano influenciou o projeto estético e ecológico de Virginia Woolf

Emanuela Carla Siqueira³⁹⁴

(UFPR)

Mariana Cristina Pinto Marino³⁹⁵

(UFPR)

1. O algodão do dia a dia

É incomum que, pelo menos no meio acadêmico, há quem não tenha ouvido falar sobre Virginia Woolf, suas obras e sua influência na literatura do ocidente. Foi escritora, ensaísta, editora e crítica literária inglesa, comumente associada ao período modernista da literatura do século XX, aquele focado na produção entre Europa e Estados Unidos. Escreveu livros reconhecidos pelo cânone ocidental, tais como *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao Farol* (1927) e *Orlando* (1928), assim como ensaios importantes para discussões no amplo espectro da crítica literária feminista como *Um Teto Todo Seu* (1929), *Profissões para Mulheres* (1931), entre outros. Sua produção é bastante associada à prática de longas digressões, mudanças de perspectiva no olhar de personagens – sendo apresentados quase sempre de forma ambígua –, assim como o uso do discurso indireto livre que performa metamorfoses e opera meios de borrar noções realistas (cartesianas) de paisagem e seus componentes. Suas obras são lidas pelas chaves de diferentes abordagens e teorias, mas é atípico que se estabeleça uma leitura ecológica de seus trabalhos, por mais importante que as naturezas tenham sido para compor o que a pesquisadora de origem polonesa, Justyna Kostkowska³⁹⁶, denominou de projeto estético ecológico. Segundo a pesquisadora, não é necessário que, em uma obra literária, os universos não-humanos predominem para que o texto possa ser efetivamente ecológico. Pelo contrário, é geralmente quando elementos não-humanos são apresentados de forma gradual

³⁹⁴ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES-PROEX.

³⁹⁵ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná. Bolsista CAPES-PROEX.

³⁹⁶ KOSTKOWSKA, Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

aos contextos humanos que os escritos mobilizam, mais favoravelmente, as discussões ecológicas suscitadas (ou não) pelos textos³⁹⁷.

É, portanto, com esse intuito, que o trabalho de Kostkowska nos direciona o olhar, a partir da aproximação dos estudos entre Literaturas e Ecologias, de que forma as naturezas descritas e imaginadas no conto *Kew Gardens* (1919) e na peça-poema *As Ondas* (1931)³⁹⁸ constituíam, já no início do século XX, um projeto estético e ecológico alinhado à ideia de “naturezas interespecie”³⁹⁹. Isso se dá mais proficuamente a partir do momento em que Virginia Woolf começa a passar temporadas de verão fora do centro urbano de Londres, em Asheham, uma propriedade alugada perto de Lewes, em Sussex: é mantendo contato com espécies de insetos e plantas que o olhar de Woolf se atém às coisas microscópicas, detalhe esse importantíssimo para a escrita de obras depois de 1918, quando Virginia e o marido, Leonard Woolf, começam a passar férias, ainda em Lewes, mas em Monk, propriedade que seria a morada fixa do casal a partir de 1940 por conta do avanço da segunda grande guerra. É, de acordo com Kostkowska⁴⁰⁰, que as idas de Virginia Woolf a Kew Gardens se tornam mais frequentes enquanto veraneava em Asheham.

Assim, tanto *Kew Gardens* como *As Ondas* serão brevemente analisadas e alinhadas aos chamados Estudos Ecocríticos, que surgem como forma de abrir “espaço de reflexão e intervenção ética e estética para a teoria, para a crítica e para a história cultural”⁴⁰¹⁴⁰² nos estudos da literatura e das culturas. O campo, que tem um início de trabalhos mais sistematizado nos anos 1990 teve, no entanto, influência direta das décadas anteriores, a partir da década de 1960, com movimentos ambientalistas em todo o mundo, principalmente nos EUA, lugar de desenvolvimento dessa abordagem crítica. No entanto, é a partir dos anos

³⁹⁷ Ibid.

³⁹⁸ Os romances de Virginia Woolf citados neste trabalho foram traduzidos por Tomaz Tadeu e as entradas de diários antes de 1920, assim como o longo ensaio *Esboço do Passado*, são traduções de Ana Carolina Mesquita. Já as entradas de diário a partir de 1920 são da tradutora portuguesa Maria José Jorge. Todas as pessoas tradutoras estão devidamente sinalizadas nas referências. Aqui, é importante ressaltar os nomes das pessoas que traduziram pois refletem os alinhamentos de análise das pesquisadoras, já que é graças à essas traduções que surgiu a possibilidade dessa pesquisa em português-brasileiro sendo que muitas das pesquisas da área são escritas em inglês e em outras línguas hegemônicas.

³⁹⁹ TSING, Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Ilha, Florianópolis v. 17 n. 1, 2015; HARAWAY, O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante. (Trans)EcoQueer, 2013.

⁴⁰⁰ KOSTKOWSKA, Op. Cit 2013.

⁴⁰¹ HEFFES, Para una Ecocrítica Latinoamericana: Entre la postulación de un Ecocentrismo Crítico y la crítica a un Antropocentrismo Hegemónico. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima-Boston, n. 79, 2014, 11.

⁴⁰² Trechos em espanhol e inglês, que não apresentavam tradução prévia para o português, foram traduzidos livremente pelas autoras deste artigo.

2000, que uma maior “atenção à literatura de mulheres e a de comunidades nativas estadunidenses mudou a ênfase para um envolvimento mais comunitário com um mundo natural concebido como sempre entrelaçado com a existência humana”⁴⁰³ assumindo, portanto, um maior comprometimento à quebra do pensamento binário que separa contextos socioambientais humanos e não-humanos, uma ideia ainda bastante reiterada na primeira fase dos Estudos Ecocríticos, na década de 1990, em consequência da falta de diversidade no campo de estudos já que, à época, uma grande participação de homens brancos do norte global situou os primeiros trabalhos na retomada de um cânone igualmente branco e masculino. Trazendo à luz, portanto, trabalhos em prosa escritos por mulheres que, não necessariamente, têm suas obras lidas pela chave ecológica, a pesquisa de Justyna Kostkowska⁴⁰⁴ fundamenta a importância da expansão do olhar ecocrítico para contextos de vida e escrita diferentemente daqueles engendrados pelos chamados poetas da natureza.

1.1 Momentos de ser e de não ser

*Um Esboço do Passado*⁴⁰⁵ (1939) é um dos últimos textos de Virginia Woolf, assim como um dos esforços mais importantes para pensar o seu próprio projeto estético desenvolvido ao longo, principalmente, das últimas duas décadas de vida. Mas não apenas, no texto a autora tenta sistematizar o que acredita ser uma espécie de filosofia própria quando se trata de escrever sobre a vida de pessoas. Em 1935, a autora havia perdido um dos seus maiores amigos, o pintor e crítico de arte Roger Fry, e também havia prometido escrever uma biografia dele. Além de ser filha de um importante biógrafo, Leslie Stephen, era também leitora do gênero e o discutia entre os membros do grupo de Bloomsbury⁴⁰⁶, em Londres. Passando por uma crise na escrita da biografia de Fry, começa a rascunhar um *esboço* sobre

⁴⁰³ HEISE, The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. In: The Changing Profession, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 507-508.

⁴⁰⁴ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

⁴⁰⁵ Aqui usamos a edição brasileira, de 2020, pela editora Nós. Além de ser a primeira tradução do texto para o português brasileiro, a edição conta com notas e apresentação bastante elucidativas da tradutora e pesquisadora Ana Carolina Mesquita, como será possível perceber ao longo deste texto.

⁴⁰⁶ Conhecido como Grupo ou Círculo de Bloomsbury, era formado por artistas e intelectuais como Virginia Woolf, E. M. Forster, Clive e Vanessa Bell, Lytton Strachey, Roger Fry e Maynard Keynes. O grupo existiu desde os primeiros anos do século XX até o final da Segunda Guerra Mundial e foi nomeado por conta da região central de Londres, onde viviam as irmãs Vanessa e Virginia. No livro *Bloomsbury* (1968), Quentin Bell (filho de Vanessa e Clive) diz que formavam um grupo heterogêneo, com diferenças enormes de opinião, mas que conversavam de maneira afetuosa e franca. Discutiam crítica literária e de arte, promoviam exposições e reuniões, assim como também discutiam os modos de viver e pensar no novo século.

si mesma, em um esforço para entender o que se perde e o que deve ser contemplado na escrita. Ao mesmo tempo que revela vários sentimentos de momentos cruciais da sua própria vida, também teoriza práticas estéticas que colaboram na investigação proposta neste trabalho. Uma das questões mais salientes neste texto é que para Virginia Woolf escrever sobre a vida de alguém – ficcional ou não, sobre si ou outrem – exigia que se tivesse noção de outros tipos de consciências que envolvem a existência.

Na apresentação da edição brasileira, a tradutora Ana Carolina Mesquita diz que “Virginia aponta que o maior problema desse tipo de literatura era deixar de fora a pessoa de quem se fala, enfatizando apenas aquilo que lhe acontece”⁴⁰⁷. Ao incluir *a pessoa* o texto também passa a lidar com as sensações, sentimentos e reverberações em um mundo complexo e interligado. Não se trata mais do indivíduo cartesiano e solitário, às voltas com suas questões íntimas, mas de uma pessoa habitando uma espécie de sistema que é permeado pelo que Woolf vai chamar de *momentos de ser* e *momentos de não ser*. Sabendo organizar essas duas camadas de narrativa, a pessoa que escreve estaria dando conta de uma totalidade da existência de alguém.

Os *momentos de ser*, para Virginia Woolf, seriam responsáveis pela consciência que permitem a escrita. São esses momentos que abarcam as descrições mais palpáveis e mais próximas do que se chama de realidade. A questão é que a maior parte do cotidiano é vivida de forma inconsciente⁴⁰⁸ e de que isso sim corresponderia a totalidade das coisas, uma verdade transcendente como aponta Ana Carolina Mesquita:

Esse instante de verdade transcendente mostra, num lampejo, que o indivíduo faz parte de uma espécie de consciência impessoal, que o ultrapassa e se expressa em ritmos, imagens, símbolos, sonoridades. Não existe separação entre eu e o mundo; não existe, em última análise, individualidade. Virginia chama isso de "o padrão que existe por detrás do algodão do dia a dia"⁴⁰⁹.

Ao sistematizar na escrita do esboço os *momentos de não ser*, Virginia Woolf narra três momentos de sua vida em que sua memória é levada para sensações que só podem ser descritas se colocadas em um corpo que está intrinsecamente ligado a um ecossistema. Em um deles, diz que, ao observar uma planta, percebe que ela tem componentes ligados à terra e que também possui um *halo* que engloba a flor dessa planta, sendo ele a verdadeira flor. A

⁴⁰⁷ MESQUITA, Apresentação. In: WOOLF, Virginia. Um Esboço do Passado, São Paulo: Nós, 2020, 5.

⁴⁰⁸ WOOLF, Um Esboço do Passado. São Paulo: Nós, 2020.

⁴⁰⁹ MESQUITA, Op. Cit. 2020, 7.

existência e observação desse halo é o que colabora para que a planta seja mais do que a descrição simples dela mesma. Esse dispositivo aciona, por exemplo, a construção do sentimento que a memória da autora carrega relacionado à essa planta, fazendo com que ela não funcione apenas como alegoria ou paisagem, mas sim que faça parte da tal totalidade buscada pela escritora. Em *As Ondas*, citando caso parecido, a função do *halo* – ou no caso, do anel – também é de dispositivo que aciona as vozes de personagens que transitam por vários espaços temporais de suas vidas. Na narrativa da autora, corpos humanos e paisagens se misturam em uma existência interligada, mesmo que cada um tenha suas próprias lógicas temporais.

Os exemplos citados por Woolf, para descrever os *momentos de não ser*, dão conta do que Kostkowska⁴¹⁰ chama de “ambientes discursivos” que constituem modelos que estão mais na ordem simbiótica do que competitiva de coexistência na narrativa. O sentimento de luto por um suicídio, por exemplo, está intrinsecamente conectado com a imagem de uma macieira, de forma mais específica na observação dos sulcos verde-acinzentados da casca, que a dirigem para um transe de horror⁴¹¹. As amarrações estéticas para dar conta desses ambientes discursivos fazem jus a ideia da autora de que viveríamos em uma obra de arte escondida, como um padrão detrás do que, já mencionado, seja o *algodão do dia a dia*, mostrando que a vida das pessoas não está limitada ao seu corpo e sim na complexa relação dele com tudo que está dentro, assim como com o que também está fora:

Isso me remete ao que eu poderia chamar de filosofia; de todo modo, é uma ideia constante minha: de que por trás do algodão existe um padrão escondido; de que nós – quero dizer, todos os seres humanos – estamos conectados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que fazemos parte dessa obra de arte⁴¹².

Por fim, a prática desses *ambientes discursivos* encontram possibilidades no que a crítica hegemônica (e binária) chama de *experimental* – corriqueiras na escrita de Virginia Woolf, narrativas que ultrapassam os limites da lógica canônica. Nos dois textos aqui analisados, há o enfoque no projeto estético da autora que tenta dar conta dos dois níveis de *momentos* descritos por ela em *Esboços do Passado*. Tanto em *Kew Gardens* como em *As Ondas* há a prática de recorrer à imagens orgânicas e não humanas – muitas por meio do uso da *símile*, como será explorado adiante – para que a narrativa funcione mais como um

⁴¹⁰ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

⁴¹¹ WOOLF, Op. Cit. 2020.

⁴¹² Ibid, 2020, 27.

ecossistema vivo em todas as suas camadas. Tudo isso corresponde ao que Timothy Morton⁴¹³ diz sobre o texto ecológico e experimental criar uma ilusão e não uma descrição da natureza, gerando um colapso nas lógicas de fronteiras entre humano, animal, ambiente, objeto, além de encorajar a reflexão sobre questões que se tornam mais salientes nesse tipo de narrativa.

2. Como escrever

Ao ler os diários de Virginia Woolf – assim como o texto acima mencionado, não por acaso também em forma de entrada de diário – é inevitável notar, como já pontuado por Ana Carolina Mesquita⁴¹⁴, a ideia de que não existe separação individual do mundo. Essa visão preconizada por Woolf é também bastante marcada para além de suas reflexões transcritas para os diários: é possível identificar esse aspecto em seu projeto estético literário e ensaístico. Isso se dá, segundo Justyna Kostkowska⁴¹⁵ porque há uma constante preocupação e estudo crítico de Virginia Woolf com a linguagem e suas “infinitas possibilidades”, como pontua a autora ao relatar a sua experiência escrevendo *Kew Gardens*, um dos textos aqui analisados. Nesse sentido, o projeto ecológico de Woolf ultrapassa a superficialidade temática e pode ser lido como ecologicamente orientado por levar em consideração a tarefa de, ao nível do discurso, “eliminar velhos padrões hegemônicos e promover modos de expressão linguística que estimulem a conectividade em vez da separação, a igualdade em vez da hierarquia, a diversidade em vez da homogeneidade”⁴¹⁶.

Isto posto, é intenção deste breve trabalho discutir *Kew Gardens* e *As Ondas* a partir da premissa proposta por Justyna: a de que o trabalho estético de Virginia Woolf visa a não hierarquização dos seres humanos e não-humanos, ideia que está alinhada com a segunda onda dos estudos ecocríticos, que consideram o entrelaçamento intrínseco entre seres humanos e não-humanos⁴¹⁷. Em outras palavras, Woolf constrói um tipo de solidariedade com espécies distantes⁴¹⁸ como os insetos, por exemplo, um movimento bastante contrário ao encontrado em literaturas de língua inglesa até então, que costumam descrever mamíferos

⁴¹³ MORTON, 2007 *apud* KOSTKOWSKA, 2013, 6.

⁴¹⁴ MESQUITA, Op. Cit. 2020.

⁴¹⁵ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

⁴¹⁶ *Ibid*, p. 1.

⁴¹⁷ HEISE, *The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism*. In: *The Changing Profession*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, 503-516.

⁴¹⁸ SCOTT, Virginia Woolf, Ecofeminism, and Breaking Boundaries. In A. Burrells, S. Ellis, D. Parsons, & K. Simpson (eds.) *Woolfian Boundaries: Selected Papers from the Sixteenth Annual International Conference on Virginia Woolf* (Clemson, SC: Clemson University Press), 2007.

e aves, como pontua Greg Garrard⁴¹⁹. Como dito anteriormente, o interesse de Virginia Woolf pela dimensão quase microscópica da vida se acentua a partir do momento em que ela se afasta do centro urbano londrino e inicia longos períodos de estadia no interior da Inglaterra.

Ao se distanciar, portanto, de um projeto hegemônico de narrativa, que coloca o ser humano (especificamente o homem branco⁴²⁰) no centro do texto, *como* escrever torna-se fulcral para ler a obra de Woolf a partir das lentes da ecologia, principalmente uma articulada com as interações feministas, como o ecofeminismo, que problematiza, igualmente, as diversas violências preconizadas pelos discursos hegemônicos. Não à toa, o “pluralismo multicêntrico”, termo cunhado por Val Plumwood, ecofeminista australiana, é citado na pesquisa de Justyna Kostkowska, e utilizado para analisar os diferentes focos narrativos empregados por Virginia Woolf nas obras investigadas em “Ecocriticism and Women Writers”⁴²¹, como *Kew Gardens*, *O Quarto de Jacob*, *Mrs. Dalloway* e *As Ondas*.

A partir disso, entende-se que “a criação de uma visão ecológica de mundo está em apontar que não apenas o que escrevemos, mas *como* escrevemos serve como um local para valores ambientais”⁴²², noção que aproxima os estudos ecológicos críticos nas literaturas a pressupostos feministas.

3. *Kew Gardens*

Considerado um dos maiores e mais antigos jardins botânicos do mundo, Kew Gardens é, além de um parque, um importante centro de estudos de espécies vegetais. Tendo a sua construção iniciada ainda no século XVIII, sua expansão e manutenção ocorrem até os tempos hodiernos. Além de abrigar um dos maiores herbários do mundo, com cerca de 7 milhões de espécies, também é um importante repositório de sementes. É fato que o cenário de *Kew Gardens*, descrito por Virginia Woolf em seu conto, é um tanto diferente do que os

⁴¹⁹ GARRARD, Ecocrítica. Brasília: Editora UNB, 2006.

⁴²⁰ Sugere-se a leitura de “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1996 [1986]), de Ursula LeGuin e a entrevista de Toni Morrison cedida a Billy Moyers em 1990 para aprofundar a noção de “master narrative” ou “narrativa hegemônica”. A entrevista de Toni Morrison está disponível em: <https://billmoyers.com/content/toni-morrison-part-1/>. O ensaio de Le Guin foi recentemente traduzido para o português brasileiro e lançado pela editora n-1 no segundo semestre de 2021.

⁴²¹ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

⁴²² Ibid, 2013, 4.

nossos olhos podem observar no século XXI. No entanto, é interessante notar a dimensão que o parque já possuía à época da primeira edição do texto, datada de 1919.

Com a vivência em Asheham, como já citado anteriormente, Woolf acaba por visitar mais o jardim botânico já que, na casa alugada, a escritora lia muito e acabava por ter sua criatividade acentuada:

o mundo isolado e autocontido de Asheham retreinou sua visão para se tornar microscópica, para prestar atenção ao que ela pode não ter notado antes. Durante esse tempo, Woolf visita Kew Gardens com frequência e nunca deixa de registrar novas plantas ou pássaros⁴²³.

Muitas das idas da escritora a Kew Gardens estão documentadas em seus diários. Tendo sido traduzidos e publicados recentemente no Brasil, pela editora Nós, em 2021, é possível entrarmos em contato com o que Virginia Woolf nomeou “Diário de Asheham”. Em uma das entradas, do início de março de 1920, a escritora comenta:

Os narcisos estão em flor; o jardim está juncado de açafrões dourados; já quase não há campainhas brancas; as pereiras estão em botão; os pássaros, rompem em canções; dias que parecem de Junho com um assomo de sol – o céu não está apenas colorido mas quente. *Agora fomos a Kew*. Garanto-te, esta é, que me lembre, *a Primavera que chegou mais cedo, é a mais bonita e é a que se tem mantido mais firme*^{424, 425}.

A partir dessas informações iniciais, olharemos para o conto *Kew Gardens* no intuito de apontar como ocorrem, lado a lado, as ações humanas e as não-humanas, implicando, neste sentido, um afastamento da ideia de que a importância do ser humano prevalece em relação a de animais, plantas e outros seres orgânicos e inorgânicos. Essa relação, portanto, de igualdade, como Kostkowska⁴²⁶ sugere, será levada adiante por Virginia Woolf em obras posteriores a *Kew Gardens*; dessa forma, a busca por relações simétricas (seja entre pessoas, seja entre seres não humanos) é uma das características que compõe o projeto estético da escritora.

De enredo simples, a complexidade de *Kew Gardens* se dá pelo foco narrativo que muda de acordo com a passagem de várias duplas por um canteiro do jardim botânico: sendo elas compostas por casais, amigos ou familiares, a conversar sobre amenidades ou o passado,

⁴²³ Ibid, 2013, 13.

⁴²⁴ O trecho em destaque compõe o título deste trabalho, grifos nossos.

⁴²⁵ WOOLF, Diário- Primeiro Volume 1915-1926. Lisboa, Bertrand Editora. 1987, 197, grifos nossos.

⁴²⁶ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

o deslocamento dessas pessoas acompanha o movimento de outras espécies: num primeiro momento, borboletas; num segundo, um caracol:

As figuras desses homens e mulheres passavam, errantes, pelo lado do canteiro, num movimento curiosamente irregular, não muito diferente daquele das borboletas brancas e amarelas que, de canteiro em canteiro, atravessavam o gramado voando em zigue-zague⁴²⁷.

Assim, a movimentação humana, alinhada à de outros seres, ressalta a ideia de igualdade (ou simetria) preconizada na escrita woolfiana: a natureza aqui representada não é meramente passiva ou mecanicista, ou seja, não serve apenas como um pano de fundo para que as ações humanas se desenrolem. Ao afirmar não ser necessário que a presença não-humana predomine numa obra para que possamos considerá-la engajada com o pensamento ecológico, Kostkowska⁴²⁸ apresenta essa visada, que se afasta consideravelmente de um primeiro momento dos estudos ecocríticos, em que se retomam obras e se cria um cânone de poetas da natureza. No entanto, ao analisar a obra de Woolf, a pesquisadora de origem polonesa assegura que, no trabalho com a prosa, faz-se interessante a interação progressiva entre contextos humanos e não-humanos, fato esse que ocorre ao longo da narrativa de *Kew Gardens*, como aponta John Oackland⁴²⁹.

Essa integração pontuada por Oackland⁴³⁰ ocorre, igualmente, porque o foco narrativo acompanha os deslocamentos preconizados por pessoas e animais, não somente os descreve, algo que Val Plumwood denominou pluralismo multicêntrico, conceito esse retomado por Justyna Kostkowska⁴³¹. É também importante salientar que o olhar destinado às espécies não-humanas, em *Kew Gardens*, não busca antropomorfizá-las e, sim, equipará-las aos humanos. Isso se dá, esteticamente falando, pelo uso da símile (“homens e mulheres passavam (...) num movimento curiosamente irregular, não muito diferente daquele das borboletas brancas e amarelas (...)”), como apresentado anteriormente, recurso bastante utilizado por Virginia Woolf, segundo Kostkowska⁴³². Retomando a voz narrativa, que demonstra grande empatia com a figura do caracol que atravessa o canteiro, fazendo dela tão

⁴²⁷ WOOLF, A arte da brevidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

⁴²⁸ KOSTKOWSKA, Op. Cit., 2013.

⁴²⁹ OACKLAND, John. Virginia Woolf's *Kew Gardens*. Volume 68, issue 3, 1987.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ KOSTKOWSKA, Op. Cit., 2013.

⁴³² Ibid.

complexa e significativa quanto a dos seres humanos, é possível asseverar, novamente, a importância de as ações humanas e não- humanas em *Kew Gardens* correrem lado a lado para compor o projeto estético não hierárquico apresentado por Woolf. Isso acontece em mais um trecho do conto, com foco no caracol e em sua travessia:

No canteiro de flores oval, o caracol, cuja carapaça se tingira de vermelho, azul e amarelo pelo intervalo de mais ou menos dois minutos, parecia agora estar se movendo muito lentamente em sua concha(...) Ele parecia ter uma meta definida pela frente (...) *Antes de ter decidido se contornava a tenda arqueada de uma folha morta ou se a atacava de frente, começaram a passar pelo canteiro os pés de outros seres humanos* ⁴³³.

Com a escolha verbal de “parecer” (“parecia agora estar se movendo”; “parecia ter uma meta definida pela frente”), a voz narradora mostra-se numa posição de não conhecer a lógica do caracol em sua totalidade, apenas tece apontamentos a partir do que é observado de seu comportamento. A escolha verbal aqui, portanto, parece bem acertada no que tange ao projeto estético ecológico de Virginia Woolf que, neste trecho, manipula a voz narradora distanciada de uma visão antropocêntrica, que tudo sabe e vê. Esse distanciamento se dá porque a narração assume diferentes perspectivas, não tem especificamente um centro: os níveis de importância dos seres (humanos e não-humanos) e dos acontecimentos protagonizados por eles são distribuídos. Essa ideia, como sugere Kostkowska⁴³⁴, se assemelha à filosofia ecofeminista, responsável por cunhar o termo “conhecimento situado” ou, como Donna Haraway⁴³⁵ coloca, “saberes localizados, que

requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento “objetivo”.

O agenciamento, portanto, não somente de espécies animais e vegetais, como também de elementos clássicos, como o vento (ar), percorre a obra de Virginia Woolf e faz com que ocorra, como já pontuado anteriormente, uma posição de igualdade entre os seres. Essa relação não hierárquica também se relaciona com o que o antropólogo Tim Ingold denominou como “simetria”: “quando estamos falando de conhecimento, estamos, na

⁴³³ WOOLF, Op. Cit. 2017, 68, grifos nossos.

⁴³⁴ KOSTKOWSKA, Op. Cit. 2013.

⁴³⁵ HARAWAY, Op. Cit. 2009, 36.

verdade, falando de um processo criativo de incorporação de habilidades que partilhamos com outros organismos e seres que habitam o mesmo mundo que nós”⁴³⁶.

A partilha com outros seres, de que fala não somente Ingold, mas também Anna Tsing⁴³⁷ e Donna Haraway⁴³⁸, está presente, então, em *Kew Gardens*, e acontece, como pontuado anteriormente, de forma gradual. Ao final do conto, a fusão de contextos humanos e não-humanos é levada à radicalidade, já que a voz narrativa apresenta-nos uma dimensão ampliada, quase panorâmica, dessa integração: o jardim botânico, que abarca os canteiros, as libélula, as borboletas brancas e amarelas, o caracol e os passantes, está localizado em uma rua movimentada, num centro urbano barulhento, o que traz à percepção de quem lê, a partir do distanciamento das figuras humanas e não-humanas observadas anteriormente, a relação de dependência dos contextos do ambiente aqui apresentado. Essa dependência, no entanto, não reitera um pensamento mecanicista em relação a *Kew Gardens* e sua diversidade de espécies, mas nos convoca a enxergá-lo como um espaço que habita outro, o da cidade, o que imprime à narrativa mais um nível de complexidade ao não visualizar o jardim botânico como uma espécie de refúgio ou paraíso perdido, dissociado de uma realidade social de caráter urbano:

Vozes. Sim, vozes. Vozes sem palavras, de repente quebrando o silêncio com tal profundidade de contentamento, com tal paixão de desejo ou, nas vozes das crianças, com tal frescor de surpresa; quebrando o silêncio? Mas não havia silêncio nenhum; o tempo todo os ônibus a motor giravam suas rodas e passavam suas marchas; como um vasto encaixe de caixinhas chinesas, todas em aço forjado, girando sem parar uma dentro da outra, a cidade murmurava⁴³⁹.

A forma experimental e nova de lidar com a narrativa está intrinsecamente ligada à consciência ecológica de Virginia Woolf, que tem “o seu protótipo na jornada de um caracol através de um canteiro, e está baseada em sua observação minuciosa do multiverso entrelaçado do mundo natural”⁴⁴⁰. Isso se faz possível, como afirma Justyna Kostkowska⁴⁴¹

⁴³⁶ INGOLD, 2010 *apud* STEIL e CARVALHO, 2014, 174.

⁴³⁷ TSING, Op. Cit. 2015.

⁴³⁸ HARAWAY, Op. Cit. 2003.

⁴³⁹ WOOLF, Op. Cit. 2017, 72.

⁴⁴⁰ KOSTKOWSKA, Op. Cit 2013, 28.

⁴⁴¹ Ibid, 2013.

porque a obra rompe com a tradição do narrador masculino onisciente e o substitui por múltiplos observadores situados.

4. *As Ondas*

As Ondas (1931), junto com *O Quarto de Jacob* (1922), é considerado um dos experimentos estéticos mais radicais de Virginia Woolf. Primeiramente chamado de *The Moths* [As Mariposas], em seu diário a autora a nomeava de *a peça-poema* ou *poema dramático*, como ficou na tradução de Ana Carolina Mesquita em sua tese de doutorado⁴⁴². Em linhas gerais, o livro é dividido no formato de interlúdios e solilóquios e traz a história – da infância à velhice – de seis amigos enquanto a paisagem de uma praia segue a sua metamorfose cotidiana. Porém, qualquer definição do que seria o romance não dará conta de uma possível totalidade do que o texto é como experiência de leitura, motivo que o aproxima ainda mais dos estudos ecocríticos se considerarmos que é no ato de ler – na atenção e envolvimento que o projeto estético exige de quem lê – que mudanças de perspectivas podem acontecer.⁴⁴³

Levando em consideração que, para Virginia Woolf, o projeto estético é fundamental, em uma entrada do diário de 1927, a autora já se encontra às voltas com o projeto do livro:

Ora, as mariposas, eu imagino, irão preencher o esqueleto que rascunhei aqui: a ideia do poema dramático: a ideia de uma espécie de fluxo contínuo, não exclusivamente de pensamentos humanos, mas do navio, da noite & etc, tudo fluindo junto: entrecortado pela chegada das mariposas luminosas.⁴⁴⁴

Nesse trecho também fica acentuado o desejo de dar conta do que chamamos anteriormente de *ecossistema*, pois, para Virginia, é certo que não apenas o que é humano deve estar presente, mas o fluxo contínuo de coisas humanas e não humanas. Para Kostkowska⁴⁴⁵, em *As Ondas*, Woolf promove uma crítica ecofeminista da divisão entre corpo, mente, humano e não humano. Não apenas nos interlúdios a autora prioriza um ritmo

⁴⁴² Na tese intitulada “O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura” (2019), Ana Carolina Mesquita traduz e discute os diários do período de 1924-1939, além de elaborar algumas ideias sobre uma teoria literária woolfiana. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30042019-120825/pt-br.php>

⁴⁴³ KOSTKOWSKA, Op. Cit 2013.

⁴⁴⁴ WOOLF *apud* MESQUITA, 2019, 374.

⁴⁴⁵ KOSTKOWSKA, Op. Cit 2013.

próprio, abrindo um painel para que a paisagem exista *apesar* do ser humano; nos solilóquios as personagens vivem em uma complexa relação com a paisagem, seja no nível da memória – como já mencionado na argumentação dela em *Um Esboço do Passado* – assim como no nível de uma existência simbiótica que culminaria no que a escritora também chama de *combinação de pensamentos*. Em 1928, em outra entrada, ela vai além refletindo sobre o projeto do que já era chamado de *As Ondas*:

entregar o momento inteiro; inclua o que incluir. Digamos que o momento seja uma combinação de pensamento; *sensação; a voz do mar. O desperdício, a morte, vêm de incluir coisas que não pertencem ao momento*; aquele negócio terrível do realista: passar do almoço ao jantar: isso é falso, irreal, mera convenção.⁴⁴⁶

Duas atitudes no nível de uma *ambientalista*, como define Justyna Kostkowska, são, por exemplo, a preocupação da relação humana com o resto do que está no mundo e em vários níveis, assim como o gesto ecológico de retornar ao oral, deixando que as personagens falem por si mesmas, gritem e se narrem. Dessa forma, como comentado anteriormente sobre *Kew Gardens*, em *As Ondas* não há primazia de nenhum ponto de vista e nenhuma existência oblitera a outra, assim como é percebido nas observações que a autora fazia em seu próprio diário, principalmente no já citado anteriormente “Diário de Asheham”.

Sobre esse diário, é importante também levar em consideração que durante muito tempo ele foi considerado desinteressante na biografia da escritora – repetitivo na opinião de Anne Olivier Bell, a primeira a organizar os escritos –, sendo editado oficialmente apenas muito tempo depois. Porém, ao incorporá-lo lado a lado dos outros diários, é possível perceber a importância desses momentos descritivos de observação da natureza, principalmente quando levado em consideração as entradas feitas durante a primeira guerra mundial. Por exemplo, na entrada de 11 de setembro de 1917, Virginia descreve as observações da natureza ao redor, pareadas com a violência da guerra:

Fui até as colinas pela fazenda: vi duas cólias amarelas perto da coelheira, & outro par em direção a Bishopstone. *Ouvi tiros & vi dois aviões manobrando sobre o mar & e vale*. Encontrei orquídeas de outono & genciana do campo nos Downs. Dia muito quente mas frio à tardinha, portanto acendemos a lareira. Andorinhas praticamente abandonaram o campo. L. encontrou uma noqueira brotando & a plantou no jardim”.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ WOOLF *apud* MESQUITA, 2019, p.116, grifos nossos.

⁴⁴⁷ WOOLF, Virginia. Diário I: 1915-1918. São Paulo: Editora Nós, 2021, 77, grifos nossos.

A incorporação da natureza na descrição cotidiana é muito importante para o projeto estético de *As Ondas*, como veremos a seguir. A pesquisadora Katharina Donn⁴⁴⁸, por exemplo, acredita que nesse livro acontece uma *virada epistemológica* porque a natureza assume uma narrativa mais formal do que acontecia em projetos woolfianos anteriores. A paisagem e o inconsciente habitam o mesmo ecossistema, não apenas o texto em si – nas descrições de espaço e lugar de personagens – mas também nas ambientações ficcionais dos solilóquios, assim como no fluxo ritmado da natureza dos interlúdios.

Cada uma das nove partes de *As Ondas* é iniciada com um interlúdio do sol em alguma posição na paisagem de uma praia; a letra é grafada em itálico e a descrição é minuciosa, porém sempre acompanhada por construções que utilizam verbos de ação, adjetivos e etc. que são facilmente relacionados com práticas humanas. O mesmo acontece com os seis seres humanos que habitam a narrativa. O uso do verbo “habitar” aqui é proposital, pois é possível trabalhar com a ideia de humanos e seres microscópicos (de formigas e insetos à pedras, areia e água) que ocupam lugares da mesma maneira, *habitando o espaço narrativo* desierarquizado quanto da textualidade proposta.

Para Virginia Woolf, o esforço de criação de um modelo de mundo interconectado – e pouco dependente entre suas partes – é um projeto, antes de tudo, estético, pois exige um trabalho cuidadoso com o uso, por exemplo, de figuras de linguagem. Justyna Kostkowska observa que:

Woolf entrelaça a temática das ondas e a natureza não humana dos interlúdios ao longo do monólogos/solilóquios para mostrar os falantes humanos como se estivessem em unidade com os não-humanos. Ela desestabiliza de forma consistente a fronteira artificial entre humano e não humano através do seu uso particular da símile e da metáfora.⁴⁴⁹

O uso da símile e da metáfora em *As Ondas* é tão recorrente que confere contornos incorpóreos às vozes dos solilóquios, principalmente se pensados a partir de uma lógica cartesiana. Mesmo que essas vozes etéreas gritem e enxerguem a si mesmas como fisicalidades, muitas vezes elas estão em situação de metamorfose. Boa parte dos solilóquios se referem à construções de memória e para exercitar essa possibilidade de lembrança é preciso desestabilizar as lógicas narrativas. Lembrando da busca da autora pelas melhores formas de narrar os *momentos de ser* e os *momentos de não ser*, alguns dos momentos mais

⁴⁴⁸ DONN, Katharina. Beyond the Wasteland: An Ecocritical Reading of Modernist Trauma Literature. In: Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Berlin: Walter De Gruyter, 2016.

⁴⁴⁹ KOSTKOWSKA, Op. Cit 2013, 42.

interessantes dos solilóquios se referem às memórias de infância como o banho dado por uma cuidadora:

A srta. Constable, envolvida numa toalha de banho, pega sua esponja cor-de-limão e a mergulha na água; ela fica marrom-chocolate; ela goteja; e, segurando-a no alto, acima de mim, eu tremendo embaixo, ela a espreme. A água jorra pelo *córrego de minha espinha*. Radiantes setas de sensação disparam num lado e no outro. Estou *coberto por uma carne morna*. Minhas fissuras secas ficam úmidas; meu corpo frio se aquece; ele está molhado e cintilante. *A água desce e me envolve como uma enguia*. Agora toalhas quentes me envelopam e sua aspereza, quando esfrego minhas costas, *faz meu sangue ronronar*. Ricas e fortes sensações se formam no teto de minha mente; o dia despenca aos borbotões – e os bosques; e Elvedon; Susan e o pombo.⁴⁵⁰

Observa-se que não apenas a paisagem parte de um olhar nivelado em igualdade na narrativa, mas também a existência de outros seres e até mesmo a percepção do próprio corpo. A ideia, já mencionada, de partilha com outros seres está aqui conectada com a noção de *momento de não ser* como percepção cheia de atravessamentos entre sensações e situações factuais.

A desierarquização também está presente nos interlúdios: a natureza é que define a técnica narrativa, no caso o movimento das ondas e a metamorfose diária e contínua da costa de uma praia:

O sol *assentava lâminas* mais largas sobre a casa. A luz tocava alguma coisa verde no canto da janela e fazia dele uma bolota de esmeralda, uma caverna de puro verde, como uma *fruta sem caroço*. Aguçava as quinas das cadeiras e das mesas e *bordava as toalhas brancas com finos fios de ouro*. À medida que a luz aumentava, um botão aqui e outro ali explodia e desvelava flores, nervuradas de verde e vibrando, como se o esforço para se abrirem as tivesse feito tremular, e repicando um débil carrilhão ao baterem seu frágil badalo contra suas paredes brancas. *Tudo se tornava suavemente amorfo, como se a porcelana do prato fluísse e o aço da faca fosse líquido*. Entrementes, o ímpeto das ondas quebrando se abatia com ruídos surdos, feito toras caindo, sobre a praia.⁴⁵¹

Lembrando que os interlúdios abrem os capítulos, é justamente o movimento das ondas e do sol que confere o ritmo de metamorfose e desierarquização entre paisagem e seres humanos no livro todo. Mesmo que os últimos estejam ausentes nos interlúdios, sua presença é marcada pela existência de janelas, toalhas brancas, porcelanas e outros vestígios, incluindo a linguagem com seus verbos de ação e substantivos. Assim como já sinalizava

⁴⁵⁰ WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, 20, grifos nossos.

⁴⁵¹ Ibid, 2021, 22, grifos nossos.

também em obras como *Ao Farol*, a existência humana não se sobrepõe, nem mesmo em seus vestígios. Katharina Donn diz que Virginia Woolf escrevia no momento – que ainda se segue – de crise na narrativa e que a linguagem muda a natureza dessa prática. Talvez não só, ao tornar a narrativa mais fluida, orgânica e material⁴⁵², a autora também propõe mudanças de percepção da própria existência humana.

Em linhas gerais, *As Ondas* é um texto estruturado de forma complexa e que se situa em um lugar de ampliação de um projeto estético como de *Kew Gardens*, por exemplo. As mudanças de percepção não se dão apenas nas ideias de humano e natureza, mas também passam pela exploração elaborada dos limites que a textualidade pode proporcionar à escritora. Em um primeiro plano, é nessa exploração que reside o interesse de escrita de Virginia Woolf, porém – como já dito sobre as ideias de *momentos de ser* e *momentos de não ser* – a autora não vê as existências em caixas separadas. São justamente as conexões disponíveis no mundo como ecossistema que colocam a literatura como “uma forma de conhecimento da vida que é multidimensional e simbólica” (DONN, 2016, p. 566).

Por fim, é possível concordar com Justyna Kostkowska que o romance é uma tentativa de criar uma experiência de relação e unidade. Os protagonistas tentam encontrar seus lugares no mundo, enquanto procuram a harmonia com o restante da existência. O uso da linguagem poética – metáforas e símiles, por exemplo – facilitam para que não apenas a lógica narrativa seja subvertida, mas também as fronteiras humanas e não-humanas: um ecossistema textual é o resultado.

Referências

BELL, Quentin. Bloomsbury. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. Tradução de Suely Cavendish

DONN, Katharina. Beyond the Wasteland: An Ecocritical Reading of Modernist Trauma Literature. In: Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology. Berlin: Walter De Gruyter, 2016.

GARRARD, Greg. Ecocrítica. Brasília: Editora UNB, 2006. Tradução de Vera Ribeiro.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 26 ago. 2021.

⁴⁵² DONN, Op. Cit, 2016.

_____. Donna. O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante. (Trans)EcoQueer, 2013. Tradução de Sandra Michelli da Costa Gomes.

HEFFES, Gisela. Para una Ecocrítica Latinoamericana: Entre la postulación de un Ecocentrismo Crítico y la Crítica a un Antropocentrismo Hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Boston, n. 79, p. 11-34, 2014.

HEISE, Ursula. The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. In: *The Changing Profession*, New York, The Modern Language Association of America, 2006, p. 503-516.

KOSTKOWSKA, Justyna. Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeanette Winterson and Ali Smith. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

LE GUIN, Ursula. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold. *The Ecocriticism Reader*. Athens: University of Georgia Press, 1996. p. 149-154.

MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. O Diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH). Universidade de São Paulo, 2018.

OACKLAND, John. Virginia Woolf's *Kew Gardens*. Volume 68, issue 3, 1987.

SCOTT, B. Virginia Woolf, Ecofeminism, and Breaking Boundaries. In A. Burrells, S. Ellis, D. Parsons, & K. Simpson (eds.) *Woolfian Boundaries: Selected Papers from the Sixteenth Annual International Conference on Virginia Woolf* (Clemson, SC: Clemson University Press), 2007.

STEIL, Carlos; CARVALHO, Isabel. Epistemologias Ecológicas: Delimitando um Conceito. Rio de Janeiro, 163163-183, 2014.

TSING, Anna. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha, Florianópolis* v. 17 n. 1, 2015. Tradução de Pedro Castelo Branco Silveira.

WOOLF, Virginia. *Diário- Primeiro Volume 1915-1926*. Lisboa: Bertrand Editora, 1987. Tradução de Maria José Jorge.

_____. *Diário I: 1915-1918*. São Paulo: Editora Nós, 2021. Tradução de Ana Carolina Mesquita.

_____. *A arte da brevidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. Tradução de Tomaz Tadeu.

_____. *As Ondas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. Tradução de Tomaz Tadeu

Literatura, história e memória: reflexões sobre o luto em “Baratas”, de Scholastique Mukasonga

Fernanda Sampaio Gomes dos Santos
(USP)

*“So it is better to speak
remembering
we were never meant to survive”
(Audre Lorde)*

Introdução

Nas últimas décadas, as pesquisas feitas dentro do campo das ciências humanas a respeito do continente africano apresentaram uma grande expansão no Brasil. Com isso, as possibilidades de estudo das literaturas africanas aumentaram consideravelmente, assim como o interesse da crítica especializada. Algumas provas disso são o grande número de teses e dissertações que se debruçam sobre a formação das sociedades africanas, além da criação de centros de estudos dedicados ao debate em torno da questão em universidades brasileiras e outras instituições culturais. Nesse sentido, é possível observar um contraponto em relação ao relativo silêncio sobre o assunto em gerações anteriores.

A partir disso, as diversas presenças enraizadas no continente passaram a ganhar um destaque cada vez maior, ocupando uma posição central em reflexões feitas em lugares em que anteriormente a presença dos estudos africanos era praticamente nula. Dessa maneira, a atuação das mulheres africanas que tiveram alguma participação política também passou a ocupar uma posição de maior impacto, de modo que as suas narrativas de vida foram incorporadas à historiografia. Na esteira disso, este artigo tem como principal objetivo pensar o genocídio em Ruanda pelo ponto de vista de uma sobrevivente, a escritora franco-ruandesa Scholastique Mukasonga, tendo como foco principal o seu primeiro livro, *Inyenzi ou les Cafards* (2006), publicado no Brasil em 2018 com o título *Baratas*.⁴⁵³

Desse modo, pretende-se analisar como Mukasonga se vale do seu relato testemunhal para a construção de uma contranarrativa histórica, fazendo uso de sua experiência para mostrar como um discurso coletivo foi sendo gradativamente construído pelos meios institucionais do país por décadas, até culminar no genocídio do grupo étnico tutsi. No

⁴⁵³ Este capítulo consiste em uma versão estendida da comunicação apresentada no III Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas artes: entre práticas e representações, organizado pela Universidade Federal do Paraná.

entanto, sua escrita literária também busca reconstruir a perspectiva daqueles que foram mortos no massacre — afinal, era eminente a necessidade de escrever a respeito desse grande trauma histórico para que a memória dos que perderam suas vidas no genocídio não caísse em esquecimento.

Com isso, Mukasonga encontra na escrita literária uma forma de realizar um “rito de sepultamento”, analogia definida pelo historiador francês Michel de Certeau para a prática da historiografia.⁴⁵⁴ Portanto, este artigo se insere nos estudos interdisciplinares de literatura e história, propondo dessa maneira uma reflexão crítica acerca da narrativa de cunho autobiográfico como uma possibilidade de escrita da história para, a partir desse princípio, apontar direcionamentos para uma escrita da história que apresente uma perspectiva feminista, libertária e anticolonial.

I. Aspectos do colonialismo em Ruanda

Scholastique Mukasonga é uma escritora franco-ruandesa nascida em 1956 e sobrevivente do genocídio tutsi, ocorrido entre os meses de abril e julho de 1994, em Ruanda, país localizado na África Oriental. Em 1973, décadas antes de o genocídio de fato acontecer, a escritora imigrou sob a condição de refugiada para o país vizinho, Burundi, mudando-se para a França alguns anos após o exílio, onde vive até o atual momento.

Ao buscar refúgio no Burundi, a escritora estava prestes a completar dezoito anos e testemunhava uma tensão crescente sobre os tutsis, gerada após uma série de ataques diretos do novo governo de Ruanda, que foi instaurado por meio de um golpe de Estado naquele mesmo ano. Seus pais, Cosma e Stefania, viram na fuga da filha uma possibilidade mais concreta de perpetuar a memória familiar diante do risco iminente de um massacre assolar o país. Nos anos que seguiram o genocídio, Mukasonga sentiu a necessidade de reconstituir as suas memórias da infância e, a partir disso, deu início a sua trajetória na escrita literária.

O livro *Baratas* (originalmente, *Inyenzi ou les Cafards*), publicado na França em 2006, é o primeiro de uma série de livros que apresenta o objetivo deremontar parte da experiência pessoal de Mukasonga, trazendo à luz as diversas presenças que habitam o passado da autora — sobretudo, a presença dos pais e irmãos que foram brutalmente assassinados no genocídio e tiveram os seus corpos ocultados na ocasião.

⁴⁵⁴ CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.

Nesse primeiro livro, a narrativa feita sempre em primeira pessoa está concentrada nos anos iniciais de Mukasonga em Butare, na vila de Nyamata, para onde sua família foi deportada, e Gitagata; além da experiência escolar em Kigali e Butare, onde iniciou os estudos superiores para se tornar assistente social. Por fim, a fuga para a já mencionada experiência de exílio no Burundi. Após a notícia do assassinato de trinta e sete membros familiares, entre seus pais, irmãos e sobrinhos, a narrativa é direcionada para o retorno de Mukasonga ao país da infância, efetuando uma busca ativa pela compreensão da dimensão real que o genocídio assumiu. Além disso, o retorno ao país também apresenta um esforço para manter viva a história e a memória dos tutsis, contrariando a tentativa de aniquilamento imposta pelo genocídio: “Não, os assassinos não venceram. Meus dois filhos estão vivos. Eles viram a grande figueira que conserva a memória; como ela, eles se lembrarão.”⁴⁵⁵

Na introdução do romance, Mukasonga descreve a sua situação familiar da seguinte forma:

Nasci no sudoeste de Ruanda, na província de Gikongoro, na borda da floresta de Nyungwe, a grande floresta de altitude que dizem abrigar – mas quem foi que viu? – os últimos elefantes livres. O cercado dos meus pais ficava em Cyanika, à beira do rio Rukarara. Não tenho outras lembranças do meu lugar de nascença, a não ser por meio das nostalgias da minha mãe que, em nosso exílio em Nyamata, sentia falta do trigo que a altitude permitia cultivar, e com o qual ela preparava mingaus [...] meu pai não era um aristocrata, dono de grandes rebanhos de vacas, como alguns imaginam serem os tutsis. Mas sabia ler e escrever, e aprendeu o suaíli, língua usada pela administração colonial. Ele também trabalhava como contador junto ao subchefe Ruwebana. Mas, pau para toda obra, cuidava dos bens pessoais do seu patrão, e, quando necessário, ia para a prisão em seu lugar [...] sempre moramos numa choupana feita com uma argamassa de terra e palha, mas meu pai deu para construir, na concessão, uma casa de tijolos. Endividou-se por causa disso. Minha mãe esperava, apreensiva, a mudança para uma casa parecida, ou quase, com a dos brancos, um urutare, um “enorme rochedo”, como ela dizia. Ela sempre sentiu falta da intimidade calorosa da grande cabana de plantas trançadas artisticamente, que conheceu na infância.⁴⁵⁶

O genocídio de Ruanda foi protagonizado por dois grupos étnicos que ainda habitam o território do país: os hutus e os tutsis. Na ocasião do massacre, estima-se que quase um milhão de membros da etnia tutsi, além de alguns hutus dissidentes, foram brutalmente assassinados pela milícia comandada pelo grupo majoritário, os hutus. Para fins gerais, é importante deixar destacado que, além dos dois grupos étnicos que protagonizaram as

⁴⁵⁵ MUKASONGA, Scholastique. Baratas. Trad. Elisa Nazarian. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2018.

⁴⁵⁶ Ibid.

tensões políticas que resultaram no genocídio, também pertence ao território do país um grupo denominado como batwa. Os batwas, que são chamados erroneamente pelo nome de *pigmeus*, até os dias atuais encontram dificuldades para se integrar na vida pública de Ruanda devido ao modo de vida nômade que resultou em escassas condições econômicas de sobrevivência para os membros do grupo. Mukasonga lembra que, na infância, frequentemente as crianças eram proibidas de brincar próximas aos batwas:

Eu passava os dias perto dos oleiros que tinham instalado seu acampamento no bosque de eucaliptos em frente à nossa casa. Eram os batwas, grupo mantido à parte pelo restante da população ruandesa. Os primeiros europeus lhes atribuíram, de forma completamente errada, o nome de pigmeus. Boniface, o patriarca da “tribo”, acolhia-me como se eu fosse sua própria filha, e minha mãe, por sua vez, não encontrava nada a objetar ao fato de eu ir brincar com os filhos daqueles que a tradição considerava párias. Frequentemente, ela dava feijões e batatas-doces para as crianças e, em troca, os batwas lhe traziam seus vasilhames mais bonitos.⁴⁵⁷

No entanto, para compreender as tensões sociais que levaram o país ao genocídio, é necessário retroceder um pouco no tempo e olhar para os anos que antecederam a independência política de Ruanda, focalizando a atenção sobretudo na formação econômica dos dois grupos étnicos em questão e nas problemáticas que foram agravadas após a Conferência de Berlim em 1884, que foi responsável por realizar a partilha territorial do continente africano.

De acordo com Walter Rodney, os hutus eram agricultores e constituíam o grupo mais populoso do território. Os tutsis, por sua vez, eram pastores e possuíam criações de animais, portanto, eles mantinham alguns privilégios econômicos em relação aos hutus, além de constituírem um grupo com uma escala populacional um pouco menor.⁴⁵⁸ Com o tempo, a diferença categórica das tarefas que eram exercidas pelos dois grupos foi criando uma divisão de classes econômicas dentro da organização social local, sem que isso implicasse em um conflito generalizado, uma vez que o poder político de território não era algo em disputa.

Havia equilíbrio na convivência entre os tutsis e os hutus, de modo que os grupos mantinham uma relação permeada por afeto e constantemente realizavam casamentos entre si. Além disso, os dois grupos falavam a mesma língua e compartilhavam muitas similaridades culturais. Por isso, a divisão da sociedade ruandesa era fluída, ou seja, um hutu

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ RODNEY, Walter. Como a Europa subdesenvolveu a África. Trad. Edgar Valles. Lisboa: Seara Nova, 1975.

poderia se tornar um tutsi devido a um casamento ou alguma outra forma de aproximação familiar, sem que isso implicasse em uma mudança radical em seu modo de vida anterior.

A relação entre os dois grupos foi completamente alterada após a ocupação do território pelos europeus. A primeira ocupação foi alemã, mas foram os belgas que, anos mais tarde, perceberam a divisão de classes existente entre os dois grupos e forjaram uma divisão muito mais severa, manipulando ambos os grupos com a intenção de incentivar uma rivalidade entre eles. O primeiro passo em direção aos eventos que culminaram no genocídio foi um processo de racialização que teve início em 1931, quando as autoridades belgas definiram que todos os indivíduos ruandeses deveriam ter registrada as suas devidas etnias em seus documentos de identidade. Com isso, a identidade social da região deixou de ser fluída, passando a desempenhar uma função muito mais significativa dentro dos papéis socialmente estabelecidos.

Depois disso, as diferenças físicas existentes entre os dois grupos étnicos foram salientadas pelos europeus por meio de diversas falácias científicas. No geral, os tutsis possuíam narizes mais finos e eram mais altos, de modo que foram vistos como portadores de características físicas fenotipicamente mais próximas das europeias. Essas características foram exaltadas pelos belgas em detrimento dos hutus, que foram vistos como geneticamente inferiores por apresentarem um fenótipo muito mais próximo do que era compreendido como as características genuinamente africanas.

Posteriormente, a institucionalização política dessas mesmas características colaborou para o surgimento da hipótese da origem hamítica dos tutsis. Ao longo da década de 1950, essa hipótese foi instrumentalizada pela militância hutu, que criou um falso rumor de que os tutsis eram, na verdade, estrangeiros naquele território. Essa temática ganha um espaço central na obra de Mukasonga, sendo explorada sobretudo na obra *Notre-Dame du Nil* (2012).

A partir desse momento, as diferenças pré-existentes no território aumentaram, criando tensões entre os grupos. Por fim, as pessoas identificadas como tutsis passaram a subjugar os hutus a mando da administração colonial que, em troca, concedeu uma série de privilégios para uma pequena elite tutsi. Assim, os tutsis foram beneficiados com a facilitação do acesso aos postos de comando.

Além disso, as missões católicas desempenharam um papel importantíssimo, atuando ao lado da estrutura colonialista para a implantação e a manutenção desse sistema de exploração. De acordo com V. Y. Mudimbe, em toda África os missionários religiosos

visaram a destruição das antigas ordens sociais e a transformação dessas sociedades tendo como parâmetro o modelo europeu.⁴⁵⁹

Após a independência de Ruanda em 1962, os principais postos de comando político foram tomados por um grupo conhecido como Parmehutu, que consistia em um partido etnossupremacista que exaltava a identidade hutu, excluindo completamente os tutsis da vida pública de Ruanda e propondo a sua exterminação total do território e da história cultural da nação. Posteriormente, a sociedade ruandesa assistiu a ascensão de outro partido, Hutu Power, no contexto da Guerra Civil que assolou a década de 1990.

Após a subida dos hutus ao poder, as características que foram comumente associadas aos tutsis passaram a estar imbuídas por valores que representavam aspectos negativos dentro da sociedade ruandesa, sendo eles difundidos principalmente por meio de discursos ideológicos emitidos pela mídia oficial em conjunto com outros aparatos institucionais.

II. A escrita como rito de sepultamento em *Baratas*: elaborando o trauma histórico

Na primeira parte do livro *Baratas*, a narrativa de Scholastique Mukasonga reconstrói o cenário que foi presenciado pela autora ao longo da sua infância e do começo de sua juventude, antes da sua já mencionada fuga do país. A autora utiliza a escrita literária de cunho testemunhal como uma forma de demonstrar como o discurso etnossupremacista foi assimilado por parte da população de Ruanda, adquirindo forma na vida e nas práticas cotidianas.

Para isso, foram narradas diversas humilhações cotidianas que são frutos da política segregacionista organizada pelos líderes extremistas que compunham o grupo Poder Hutu, sendo elas amplamente aceitas e difundidas pela parcela da população a qual representavam. Em diversos momentos, a narrativa chama a atenção para a maneira como o cabelo de Mukasonga era tratado pelas jovens hutus com quem ela convivia no colégio, por exemplo. Geralmente, os hutus possuíam cabelos crespos, ao passo que os tutsis possuíam cabelos cacheados. Mukasonga relata que, na infância, costumava esconder ou disfarçar o seu cabelo por ele ser cacheado, procurando ocultar sua identidade étnica e evitar demonstrações de violência que poderia sofrer quando não estava em casa.

⁴⁵⁹ MUDIMBE, V. Y. A invenção da África. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Trad. Ana Medeiros. Luanda: Edições Pedagogo/Edições Mulemba, 2013.

Também foi descoberto que eu vinha de Nyamata. Eu não apenas era tutsi, mas uma inyenzi, uma dessas baratas lançadas para fora da Ruanda habitável, talvez para fora do gênero humano. Além disso, logo me senti diferente entre as minhas colegas. Ou melhor, eram elas que, cruelmente, me faziam sentir assim. Faziam-me ter vergonha da cor da minha pele, menos escura do que gostariam, do meu nariz, reto demais, segundo elas, dos meus cabelos, muito volumosos. Eram sobretudo os meus cabelos que me davam mais preocupação. Eram etíopes, ao que parece, irende, característica que elas atribuíam às inyenzis. Eu levava um tempo molhando esses cabelos de inyenzi, a fim de reduzi-los a uma pequena bola, apertada como uma esponja. Em geral, me conformava em raspá-los. Ficava com pena; apesar das gozações, eu gostava dos meus cabelos.⁴⁶⁰

Além disso, outro trecho de importante destaque da narrativa é o que recorda as imagens católicas da Virgem Maria que eram utilizadas para adornar o interior das igrejas de Ruanda, onde os tutsis costumavam se esconder ou buscar abrigo quando tinham suas casas saqueadas. Na ocasião do genocídio, os tutsis buscaram novamente refúgio no interior das igrejas, mas se viram em uma situação de desamparo uma vez que os padres, que eram europeus, deixaram o país após a eclosão dos conflitos. Por apresentarem características próximas as dos tutsis, essas imagens também foram destruídas nos meses do genocídio:

A igreja de Nyamata tornou-se, hoje, um memorial do genocídio. Os sobreviventes tiveram que brigar muito para que ela não fosse devolvida ao culto, como reclamava a hierarquia católica. Em uma cripta, um ossário apresenta os crânios bem enfileirados, e os ossos cuidadosamente amontoados. O teto de chapa está salpicado de pontos luminosos; são os impactos das balas e das granadas. Contra a parede de tijolos, à esquerda do altar, a Virgem de Lourdes, com o véu vermelho de sangue, vela sobre os bancos, agora vazios. Ela teve sorte, a Virgem de Nyamata. Também é uma sobrevivente. Em outros lugares, em várias igrejas, os assassinos quebraram as estátuas da Virgem. Eles achavam que elas tinham recebido o rosto de uma tutsi. Não suportavam seu narizinho muito reto.⁴⁶¹

A partir disso, é possível imaginar que o projeto criado pelo discurso etnossupremacista hutu não consistia somente em assassinar ou torturar um grande número de membros da etnia tutsi, mas também eliminar qualquer vestígio da sua existência que pudesse existir no interior do território de Ruanda. Desse modo, foi implementado um projeto político capaz de aniquilar ou inibir qualquer colaboração oriunda dos tutsis para a história política e cultural da nação.

⁴⁶⁰ MUKASONGA, op. cit.

⁴⁶¹ Ibid.

Em Ruanda, a influência colonialista se torna ainda mais exacerbada diante do fato de que historicamente ambos os grupos compartilham semelhanças culturais e linguísticas, como foi anteriormente mencionado, levantando o questionamento de quais seriam as reais motivações dos hutus em sua tentativa de exterminar os tutsis. A presença da administração colonial no território e a sua atuação política sobre ele mudou radicalmente as formas de vida, os modos de pensar e de agir, culminando em ataques de violência brutal contra um grupo de pessoas que não eram estranhas — pelo contrário, moravam na casa ao lado, falavam o mesmo idioma e compartilhavam as mesmas crenças, ou seja, dificilmente representariam um inimigo a ser exterminado caso não houvesse a interferência de forças estrangeiras no território, criando ou potencializando disputas internas. Além disso, os assassinatos eram cometidos, em sua maioria, por civis sem nenhum nível de participação nas forças armadas do país. Os registros do massacre também indicam que a maior parte das pessoas foram assassinadas por golpes de facões, desferidos em meio a uma luta corporal, o que aumenta ainda mais a brutalidade dos acontecimentos.

Mas nesse momento surgiu um bando aos gritos, portando facões, lanças, arcos, bastões, tochas. Correndo, nos escondemos no bananal. Então, os homens, sempre aos gritos, precipitaram-se para dentro da nossa casa, incendiaram a choupana coberta de palha, os estábulos cheios de bezerros. Esvaziaram os celeiros de feijões, de sorgo, investiram contra a casa de tijolos onde jamais moraríamos. Não pilhavam, só queriam destruir, apagar todos os traços, nos aniquilar.⁴⁶²

Por fim, a falta de identificação dos mortos e, conseqüentemente, a ausência de um velório digno para seus corpos, nega àquelas pessoas o direito de ter a própria identidade reconhecida e, com isso, acaba por encerrar quem elas foram em vida. Desse modo, os tutsis encontraram o apogeu do seu processo de desumanização, anunciado a partir da alcunha recebida por eles: *inyenzi*, ou seja, baratas.

Eu já sabia que jamais recuperaríamos seus corpos. Agora, tenho certeza disso. Teriam sido recolhidos pelos alunos das escolas que, durante as férias, recolhiam e ainda recolhem nas colinas e nos campos as ossadas para juntá-las na cripta cavada sob a igreja de Nyamata? Crânios e ossos eternamente sem nome nas vitrines do ossário. A menos que seus cadáveres tenham sido devorados e espalhados pelos bandos de cachorros que se tornaram ferozes e percorriam o Bugesera nos meses seguintes ao genocídio. Estariam eles, ainda, enterrados no fundo de uma dessas valas comuns que não param de ser descobertas? Onde estarão? Perderam-se na multidão anônima das vítimas do genocídio. Um milhão de vítimas que perderam a vida e o nome. De que serve contar e recontar nossos mortos;

⁴⁶² Ibid.

das mil colinas de Ruanda, um milhão de sombras respondem à minha chamada.⁴⁶³

As consequências catastróficas da divergência étnica longamente estimulada na sociedade ruandesa pela presença colonial no território desmontam o discurso inicialmente proposto pelos belgas de que existiria uma superioridade racial entre os tutsis. Portanto, é preciso olhar criticamente para a escrita da história, procurando repensar os aspectos que estão colocados sobretudo no que tange às narrativas biográficas de pessoas que sofreram processos de racialização ao longo do colonialismo — no sentido de retirar os indivíduos negros da chamada “zona de não-ser”, identificada por Frantz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas*.⁴⁶⁴

Nesse sentido, faz-se necessário olhar atentamente para as condições materiais causadas pelo colonialismo. Estamos, portanto, pensando em tensões que foram geradas a partir da luta entre classes e da formação de alianças políticas. A segregação racial fundada pelo colonialismo está intimamente ligada ao capitalismo, de modo que essa dimensão do colonialismo continua estando presente nas dinâmicas sociais, na medida em que existe a dificuldade em reconhecer os conhecimentos do *outro* enquanto legítimos, uma vez que ele é impossibilitado de ocupar a posição de sujeito histórico e político. De acordo com a antropóloga Maria Paula Meneses,

Como resultado, as mentes dos colonizados vão ser dominadas de tal modo que internalizam a ideologia da superioridade eurocêntrica, passando a desprezar as suas culturas e histórias, que assumem ser agora sinônimo de atraso. Por outro lado, na sequência do violento e desigual encontro colonial, os sujeitos africanos passaram a ser “traduzidos” a partir das referências coloniais eurocêntricas, estudados a partir de perspectivas exógenas, que os situam continuamente nas antípodas do progresso e do desenvolvimento, definidos a partir de critérios que, supostamente universais, são, de fato, eurocêtricos (Mudimbe, 1988). Esta é uma das dimensões fundamentais do colonialismo que continua menos trabalhada – a incapacidade de ouvir e (re)conhecer o outro como sujeito, com experiências, com saberes. Reaprender a conhecer e dialogar com o “outro” colonizador (para o descolonizar) foi um dos desafios centrais dos projetos emancipalistas africanos. Como denunciado por vários movimentos nacionalistas, é o Ocidente que cria a alteridade africana como um espaço vazio de saberes, um recipiente vazio, um corpo sem história e sem reflexão.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Ibid.

⁴⁶⁴ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008.

⁴⁶⁵ MENESES, Maria Paula. “Colonialismo como violência: a ‘missão civilizadora’ de Portugal em Moçambique”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 2018, pp. 115-140.

Tendo em visto a tradição da literatura de testemunho e de trauma histórico iniciada na segunda metade do século XX, empreendida principalmente pelos sobreviventes da Shoah, a tarefa que foi levada a cabo por Mukasonga em sua escrita literária, principalmente ao trazer a proposta de narrar eventos que estão imbricados por processos de violência, é a humanização do conflito étnico em Ruanda. De acordo com Antonio Candido no ensaio “Direito à literatura”, a literatura possui um papel indispensável para a humanização, afinal, “[...] talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”.⁴⁶⁶

Ao humanizar o conflito em questão, a escritora também confere um estado de visibilidade ao que aconteceu aos seus familiares e demais membros da etnia tutsi, rompendo com o imenso silêncio que predominava no contexto global nas décadas que antecederam o genocídio, que também é um resultado da extensa agenda imperialista. Nesse ponto, as memórias individuais e coletivas se fundem em uma só trama narrativa, possibilitando uma inserção maior da trajetória de Mukasonga e seus familiares em um *continuum* histórico.

Além disso, por apresentar a possibilidade de conferir visibilidade para as pessoas que perderam suas vidas no massacre e, de certo modo, para os responsáveis pela execução do genocídio, o exercício literário faz com que os sujeitos adquiram agência dentro da narrativa histórica do genocídio tutsi, colaborando para que todos eles deixem de ser um número dentro das estatísticas na medida em que passam a desempenhar uma função social ou afetiva dentro da vida da narradora. Com isso, a escrita literária novamente confere humanidade aos mortos no genocídio. No campo da escrita da história, o projeto levado adiante pela escrita testemunhal de Mukasonga garante o acesso a outras narrativas que não foram incorporadas ao discurso da história oficial, que é fundamentalmente pautado por uma perspectiva colonialista.

Em “Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes”, Márcio Seligmann-Silva demonstra como o testemunho dos sobreviventes do genocídio de 1994 foi utilizado como uma contraposição ao discurso oficial e aos instrumentos jurídicos implementados pelo governo da Frente Patriótica Ruandesa:

O Estado assumiu um discurso de unidade nacional, tentando conciliar os desejos dificilmente conjugáveis dos Hutus e dos Tutsis. Deste modo, o testemunho não pôde acontecer e estabelecer sua tentativa de criar pontes entre o sobrevivente e a

⁴⁶⁶ CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In: Vários escritos. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

realidade, entre ele e a sociedade. O discurso ficou estancado. Mesmo as tentativas de introduzir algo semelhante às Comissões de Verdade e Conciliação da África do Sul parecem não ter obtido o resultado esperado. A introdução da Gacaca, uma instituição jurídica tradicional de Ruanda, uma espécie de conselho popular, deveria ter permitido a confissão em massa dos culpados e o testemunho das vítimas. Como este ritual não previa sanções penais, ele acabou se transformando em um ritual de anistia disfarçado de boas intenções. Neste sentido a Gacaca foi instrumentalizada pelo projeto de reconciliação e unificação que previa o perdão como meio de cura dos traumas sociais. Já a própria ONU tampouco teve bemvinda sua iniciativa de criar um Tribunal Penal Internacional para Ruanda, uma vez que ela é vista como cúmplice por sua inação durante o genocídio.⁴⁶⁷

Isso nos leva à outra discussão levantada pelo romance: a condição específica da biografia de Mukasonga de ser uma *sobrevivente* de um trauma histórico, carregando na memória todas as marcas deixadas pelo evento em questão. Marcel Cohen, escritor judeu de origem turca, escreveu em seu livro *A cena interior: fatos* (2013) a respeito da problemática que reside na condição de ser um sobrevivente. Cohen sobreviveu ao Shoah, no entanto, aos cinco anos de idade testemunhou o momento em que seus pais, irmã, avós e tios eram presos e levados em um caminhão, que depois partiria em direção ao campo de concentração de Auschwitz, na Polônia.⁴⁶⁸ Em alguma medida, sua história é bastante parecida com a de Mukasonga, uma vez que eles puderam escapar da morte e, portanto, desconhecem o que seus familiares presenciaram momentos antes de morrer. No entanto, sendo ambos sobreviventes, eles tiveram toda a vida transpassada e radicalmente modificada por esses fatos históricos. Em entrevista, Cohen afirma:

Você evoca minha ausência biográfica, como eu mesmo evoquei frequentemente. É claro que tenho uma biografia como todo mundo. No entanto, essa biografia não me representa. Depois do Shoah, o fato de eu me tornar escritor, encanador ou delinquente não tinha qualquer importância para a realidade profunda da minha vida [...] Isso significaria pensar que, para mim, a Shoah era apenas um parêntese e que eu posso então fechá-lo a vontade para passar a outra coisa. É claro que tampouco posso falar da Shoah. Tudo o que sei aprendi nos livros. Estou, portanto, na situação de alguém que não pode calar nem falar.⁴⁶⁹

Há, portanto, um tensionamento que emerge entre o fato que é vivido por um indivíduo e o que é vivido por uma coletividade em que esse indivíduo se encontra enraizado. Em *Baratas*, essa mesma tensão emerge como um jogo de espelhos: a sobrevivência de um

⁴⁶⁷ SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

⁴⁶⁸ Cf. COHEN, Marcel. *Sur la scène intérieure*. Faits (col. “L’un et L’autre”). Paris: Gallimard, 2013.

⁴⁶⁹ GALÍNDEZ, V. “Entrevista com Marcel Cohen”. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 27, p. 95-100, 2014.

indivíduo, de certo modo, assegura a sobrevivência de todo o coletivo, conforme assume a narrativa de Mukasonga.

Nesse sentido, há diversos momentos da narrativa em que a narradora assume para o leitor que os seus pais insistiram muito para que algum filho escapasse de Ruanda para sobreviver e poder ser a testemunha que levaria adiante o que foi presenciado no cenário que estava sendo montado nas décadas que antecederam o genocídio. Dessa forma, Mukasonga faz um registro posterior do discurso que foi consecutivamente construído em detrimento dos tutsis, mas também elabora a sua versão pessoal desse mesmo discurso. Novamente, as memórias individuais e coletivas se misturam para que na versão dos fatos relatados pela narradora também possa residir a memória de todos aqueles que não tiveram a chance de sobreviver ao genocídio para narrar as suas próprias experiências, o que aumentou ainda mais o silêncio existente em torno do massacre.

Eu não estava entre os meus quando foram cortados a facção. Como é que pude continuar vivendo nos dias da morte deles? Sobreviver! Na verdade, essa era a missão que nossos pais tinham confiado a mim e a André. Deveríamos sobreviver, e no momento eu sabia o que significava essa dor. Era um peso enorme que recaía sobre os meus ombros [...] tinha a meu cargo a memória de todos esses mortos. Eles me acompanhariam até a minha própria morte. Em Nyamata, havia muito tínhamos aceitado que nossa libertação seria a morte. Vivíamos à sua espera, sempre à espreita da sua chegada, inventando e reinventando, apesar de tudo, meios de escapar até a próxima vez, quando ela estaria ainda mais próxima, levando vizinhos, colegas de classe, irmãos, um filho. E as mães tremiam de angústia ao trazer ao mundo um filho que se tornaria um inyenzi, que seria passível de humilhação, perseguição, de ser impunemente assassinado. Estávamos cansados e, às vezes, nos deixávamos entregar ao desejo de morrer. Sim, estávamos prontos para aceitar a morte, mas não aquela que nos foi dada. Éramos inyenzis, bastava pisar em nós como se fazia com baratas, de uma vez. Mas eles tinham prazer na nossa agonia. Ela era prolongada por suplícios insuportáveis, por prazer. Havia prazer em cortar as vítimas vivas, estripar as mulheres, arrancar o feto. E esse prazer me é impossível perdoar, está sempre perante mim como um escárnio imundo.⁴⁷⁰

Portanto, a narrativa de *Baratas* traz as vozes daqueles que foram mortos, rompendo com o silêncio de décadas. No contexto do colonialismo, isso também resulta na possibilidade de restabelecer uma verdade que por muito tempo foi negada. Logo na epígrafe, o livro deixa claro que é em nome de cada uma dessas vidas aniquiladas que a narrativa foi escrita, em um gesto que outra vez nomeia e singulariza o extenso número de vítimas:

⁴⁷⁰ MUKASONGA, op. cit.

A todos que pereceram no genocídio em Nyamata,
 a Cosma, meu pai,
 Stefania, minha mãe,
 Antoine, meu irmão e seus nove filhos,
 Alexia, minha irmã, seu marido, Pierre Ntereye,
 e seus filhos,
 Jeanne, minha irmã caçula e seus filhos,
 Judith e Julienne, minhas irmãs e seus filhos.
 A todos aqueles de Nyamata que são citados neste livro,
 e a todos aqueles, mais numerosos, que não o são.
 Aos raros sobreviventes que carregam a dor de sobreviver.⁴⁷¹

A vila de Nyamata, mencionada na epígrafe do romance, é uma localidade de maioria tutsi, sendo desse modo um dos locais mais afetados no passado pela violência do genocídio. Nesse local, Mukasonga passou os seus anos iniciais. A igreja de Nyamata, onde a população local procurou refúgio antes de ser exterminada por uma multidão de hutus, foi convertida em um memorial dedicado às vítimas do genocídio e serve hoje como um dos principais locais de memória do país. No memorial, estão sepultados de maneira anônima os crânios e demais restos mortais das vítimas que não puderam ser identificadas após o massacre. Provavelmente, os restos mortais dos familiares de Mukasonga também estão lá, de acordo com as informações presentes na narrativa:

Todas as noites meu sono é abalado pelo mesmo pesadelo. Sou perseguida, escuto uma espécie de zumbido que vem em minha direção, um barulho cada vez mais ameaçador. Não me viro. Não vale a pena. Sei quem me persegue... Sei que eles têm facões. Não sei como, sem me virar, sei que eles têm facões... Às vezes, também, aparecem minhas colegas de classe. Escuto seus gritos quando elas caem. Quando elas... Agora, estou correndo sozinha, sei que vou cair, que vão me pisotear, não quero sentir o frio da lâmina sobre o meu pescoço, eu... Acordo. Estou na França. A casa está em silêncio [...] Sobre a mesa também há uma foto, uma foto de casamento, o casamento de Jeanne, minha irmã caçula. Estão todos reunidos: a noiva em seu vestido branco, que eu mandei fazer em um alfaiate paquistanês em Bujumbura; Emanuel, o noivo, apertado em seu terno; meu pai, com a canga branca amarrada no ombro; minha mãe, muito frágil, envolta em sua roupa domingueira. Procuro Antoine, meu irmão mais velho, e seus nove filhos, minha irmã Alexia e seu marido, Pierre Ntereye, professor universitário, e Judith, a mais velha da família, que fez a comida das núpcias porque, em Kigali, ela aprendeu a preparar a cozinha “moderna”; e todos os sobrinhos, todas as sobrinhas, e todos de Nyamata, de Gitwe, de Gitagata. Eles vão morrer. Pode ser que já saibam disso. Onde estão eles hoje? Na cripta memorial da igreja de Nyamata, crânios anônimos entre tantas ossadas? Na brousse, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes

⁴⁷¹ Ibid.

um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. Não quero chorar, sinto as lágrimas escorrerem pelas minhas faces. Fecho os olhos, esta será mais uma noite sem sono. Tenho muitos mortos a velar.⁴⁷²

O trecho acima confirma o caráter tumular da escrita literária de Mukasonga: ao escrever o nome de cada um dos seus familiares mortos em seu caderno, ela foi capaz de realizar o rito de sepultamento tão fundamental para processar o luto que experimentava.

No entanto, o trecho também revela outras dimensões que preenchem a narrativa de Mukasonga. Em velórios ou ritos fúnebres, é comum que se lembre quem os mortos foram em vida. Algumas culturas resgatam nesses momentos, inclusive, objetos que foram dos mortos e, de algum modo, revelem a função que aquela pessoa desempenhava em seu meio familiar ou social. A ausência de corpos para velar impediu Mukasonga de vivenciar esse momento de recordação, de modo que ela recorre à escrita como um modo de elaboração dessas ausências.

A partir disso, a narradora se torna capaz de provar para o mundo a existência que seus familiares mortos tiveram em vida, ou seja, registrar as suas trajetórias e descrever os papéis singulares que são ocupados por eles em suas lembranças do passado. Stefania, assim como as outras pessoas que foram citadas, deixa de ser apenas um número a mais na contagem do total de vítimas do genocídio, uma vez que em *Baratas* ela é a mãe que está vestindo a roupa que usava sempre aos domingos na fotografia que registra o casamento de Jeanne, irmã mais nova da narradora. É justamente a roupa de domingo que serve como um objeto intermediário para narrar a história de Stefania: por meio do *corpete* que ela gostava de usar, temos acesso em diferentes momentos da narrativa ao modo como ao longo da vida ela agiu diante do mundo. Em 2008, Mukasonga publicou o seu segundo romance, *La femme aux pieds nus* (traduzido para o português em 2015 como *A mulher de pés descalços*), sendo ele inteiramente dedicado à memória de Stefania, sua mãe.

A partir da imagem do corpete, é possível saber, por exemplo, a importância que era dada pela mãe de Mukasonga aos encontros de domingo na igreja local, ocasião para qual a peça de roupa era reservada. Também é possível saber as condições materiais de existência da família de Mukasonga por meio desse mesmo vestido: a narrativa revela que, devido à escassez de recursos econômicos, a mãe assistia a missa no primeiro horário da manhã,

⁴⁷² Ibid.

retornando depressa para casa com o intuito de que a filha pudesse vestir a mesma peça de roupa para assistir à missa que aconteceria no horário seguinte.

Conforme é possível observar no trecho a seguir, esse pequeno gesto simbólico revela estratégias criadas no interior de redes de apoio organizadas desde o regime colonialista.

A missa de domingo na missão de Nyamata constituía o grande acontecimento da semana. Eram três. Para ir até lá, fazia-se um revezamento nas famílias, a fim de que sempre ficasse alguém em casa, espantando os macacos, sempre dispostos a pilhar nossas plantações. Meu pai assistia às três missas. Era seu grande dia. Guardávamos nossos trajes mais decentes para a missa. Se minha mãe, sempre matinal, assistia à primeira, era também para me emprestar o lindo corpete branco que Judith lhe trouxera de Kigali e que, em mim, transformava-se em um vestido branco, com o qual eu ia à missa solene toda orgulhosa.⁴⁷³

A partilha da peça de roupa também pode ser vista dentro do aspecto do que é chamado de *gift economy* ou economia da dádiva, um cenário bastante comum no momento de transição entre o colonialismo e o pós-colonialismo, sobretudo entre populações que estavam excluídas de uma conjuntura de economia de mercado. Nesse contexto, todos os objetos que um membro do grupo ganha deve ser ofertado aos demais. Há outras demonstrações desse movimento na narrativa. Por exemplo, Mukasonga menciona que sua mãe havia obtido tecido para costurar um vestido para que ela e Alexia, uma de suas irmãs, pudessem vestir na escola. Desse modo, as duas irmãs dividiam o vestido costurado pela mãe e, por não possuírem outro, revezavam entre si o dia em que iriam para a escola.

Alexia e eu dividíamos as tarefas. No início, também compartilhávamos a canga da minha mãe; era a única canga que possuímos em casa. Depois, minha mãe, que sabia costurar, fez um vestido para nós, mas eu e Alexia sempre tínhamos apenas um único vestido. Assim, um dia era Alexia quem ia à escola com o vestido, no dia seguinte era eu. Eu cedia de boa vontade a minha vez com o vestido para a minha irmã mais velha, e preferia bem mais ficar com a minha mãe. Durante esse tempo, meu pai tinha amarrado sua pequena canga branca e ia à missa. Ele ia todos os dias à missa. Para o almoço, minha mãe separava algumas batatas-doces e as envolvia em folhas de bananeira, e eu partia correndo.⁴⁷⁴

Em seu ensaio acerca da função social do narrador, Walter Benjamin também afirmou que o nosso tempo carece de experiências que sejam compartilháveis. Além disso, Benjamin lembra que, ao compartilhar experiências com uma coletividade, o narrador

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

sempre imprime nelas as suas próprias marcas, como se estivesse efetuando um processo de trabalho manual: “[...] seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”.⁴⁷⁵ Desse modo, as narrativas sobre a memória não podem ter um ponto de vista impessoal, distanciando e objetivo, seguindo o modelo do discurso oficial da história — uma vez que, para Benjamin, a narrativa é a forma literária que mais se encontra imersa no campo das experiências.

Nesse mesmo texto, Benjamin também enuncia o que ele chamou de “crise da experiência”, que dá a base para toda a sua teoria crítica acerca da modernidade. Entretanto, Benjamin não sobreviveu à Segunda Guerra Mundial, de modo que o seu pensamento não ultrapassou esse momento histórico. Portanto, a abordagem benjaminiana encontra alguns limites no que tange a noção de experiência na contemporaneidade, o que é importante destacar ao pensar em narrativas como a de Mukasonga.

Em paralelo, o historiador francês Pierre Nora no texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares” descreveu a história como sendo prosaica e dessacralizada, ao passo que a memória seria orgânica e estaria imersa em vida.⁴⁷⁶ Portanto, seguindo essa linha de raciocínio, é possível concluir que a história é contada na perspectiva dos que foram mortos por quem ainda vive, ao passo que a memória é contada por aqueles que sobreviveram para carregar as marcas dos acontecimentos do passado em si mesmos. Nesse sentido, a história está inteiramente imbricada pela memória, uma vez que, para ele, “tudo o que é chamado hoje de memória, não é, portanto, memória, mas já história”.⁴⁷⁷

Ainda assim, no discurso da história, o narrador produz o discurso de uma maneira em que ele se exime de estar ali presente. A escrita da história pode trazer um discurso que aparenta neutralidade, mas esse discurso não é abrangente, de modo que ele coloca o problema do registro da história na maior parte dos países do continente africano: os sujeitos históricos são constituídos como um *outro* que, por vezes, é construído por meio do discurso proferido pelo colonizador. Nesse fato, reside a necessidade de buscar por fontes que permitam pensar para além da presença colonial, tendo acesso a outras narrativas que possam apresentar o tensionamento dos conflitos sociais.

⁴⁷⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: ___. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

⁴⁷⁶ NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, N° 10, p. 12. 1993.

⁴⁷⁷ BENJAMIN, op. cit.

Na memória, existem técnicas narrativas que presentificam as marcas do narrador, uma vez que no registro da memória os traumas históricos aparecem como uma marca temporal vivida e experimentada. Pensando na perspectiva daqueles que carregam as marcas dos acontecimentos em si, não seria justo retirar a memória do discurso da história e não permitir que os sobreviventes se identifiquem com os acontecimentos históricos que constituem o seu próprio passado.

Pelo viés apresentado por esse contraste, é possível medir o alcance da literatura de cunho testemunhal produzida por Mukasonga, principalmente no que diz respeito ao acesso aos diferentes pontos de vista de uma mesma narrativa. Portanto, a partir desses termos é possível medir a importância da literatura de Mukasonga na medida em que ela apresenta uma perspectiva que pretende transformar a história em um local habitável, principalmente para aqueles que carregam de algum modo o peso de ter presenciado o trauma histórico do genocídio tutsi.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191..
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1982.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças”. *Estudos Feministas*, v. 2, n. 2, 1994.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- GALÍNDEZ, V. “Entrevista com Marcel Cohen”. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, [S. l.], n. 27, p. 95-100, 2014.

MENESES, Maria Paula. “Colonialismo como violência: a ‘missão civilizadora’ de Portugal em Moçambique”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Número especial, 2018, pp. 115-140.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Trad. Ana Medeiros. Luanda: Edições Pedago/Edições Mulemba, 2013.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Trad. Elisa Nazarian. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2018.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Trad. Edgar Valles. Lisboa: Seara Nova, 1975.

SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*. Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

Nísia Floresta e a recepção de Jane Austen em “opúsculo humanitário”

Larissa Karoline Campos Oliveira
(USP)⁴⁷⁸

Introdução

Nísia Floresta (1810-1885), em sua pouco conhecida, contudo densa tese *Opúsculo Humanitário* (1853) afirma que “*é uma verdade incontestável que a educação da mulher muita influência teve sempre sobre a moralidade dos povos e que o lugar que ela ocupa entre eles é o barômetro que indica os progressos de sua civilização.*”⁴⁷⁹ Correndo o risco imperdoável de tangenciar a falsa referência, atraí atenção ao olhar a semelhança com o “*it is an universally acknowledge truth...*”⁴⁸⁰ do mais conhecido livro da romancista inglesa Jane Austen, deixando em aberto a possibilidade de que ela tenha sido uma inspiração não tão absurda da filósofa brasileira em sua argumentação elaborada.

Talvez seja um descomedimento, uma vez que é conhecido que Austen escreveu esse mote como uma ironia às convenções casamenteiras da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX e que, ao contrário disso, Floresta em seus artigos discursa sem ironias e faz uma apologia à educação das mulheres no Brasil oitocentista. Além disso, essa poderia ser uma frase muito utilizada à época, dado a universalismos e tentativas de criar modelos científicos únicos para os comportamentos sociais. Então por que me arrisco nesse perigoso paralelo entre ambas as autoras? Porque, para além das semelhanças descompensadas, a proposta deste texto é compreender como Nísia fez a recepção de romancistas estrangeiras em sua obra e, apesar de parecer inverossímil, ponderar que talvez essa possa ter sido sua inspiração – uma vez que a própria Nísia afirma sua leitura e indica Jane Austen em seu *Opúsculo*, numa argumentação onde a Inglaterra é colocada como um país mais avançado nos direitos das mulheres principalmente devido ao seu avanço material.

Contudo, é curioso pensar que se essa mesma Inglaterra alguns anos anteriormente ainda estava fazendo uma crítica aos moldes de casamento e hereditariedade dentro de sua pequena nobreza, que tinha demandas bem diferenciadas do Brasil no século XIX, ainda há

⁴⁷⁸ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH-USP. larissa.karoline.oliveira@usp.br

⁴⁷⁹ FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989, p. 12.

⁴⁸⁰ “É uma verdade universalmente conhecida...” é a frase de abertura do famoso romance *Orgulho e Preconceito* (1813) da escritora inglesa Jane Austen.

a possibilidade de assim fazer paralelos com o Brasil de Nísia Floresta, que recepciona e indica Austen no tocante em que pretende tratar sobre a educação da mulher no Brasil, demonstrando como, em suas particularidades, diferentes abordagens e linguagens, esses mundos não estavam tão distantes entre si.

Nísia e os romances estrangeiros: a recepção de uma intelectual

Dionísia Gonçalves Pinto ou Dionísia Pinto Lisboa – dada a inconclusões do nome da autora –, conhecida como Nísia Floresta (1810-1885) foi uma educadora, filósofa e escritora oitocentista nascida em Papari (atual Nísia Floresta), Rio Grande do Norte, que se dedicou a promover o acesso à educação e ao incentivo de mulheres a ocupação do espaço público e de trabalho na sociedade imperial brasileira. Conhecida e influente no século XIX, apesar de invisibilizada pela História no século seguinte, Nísia teve o seu nome e importância resgatados com relativo destaque nos últimos 30 anos, com novas edições de suas obras e aprofundamento de pesquisa sobre seus livros. Mais conhecida pelos seus escritos sobre as mulheres, como a tradução livre do livro *Reivindicação dos Direitos das Mulheres*⁴⁸¹, de Mary Wollstonescraft – e um pouco menos por alguns contos e poemas indianistas e abolicionistas que também publicou a época –, seguiu tradições da época que a incluem dentro do escopo e atmosfera da intelectualidade liberal, ilustrada e romântica que criou oportunidade para que se pronunciasse sobre a educação da mulher no Brasil oitocentista.

Foi assim que se desenvolveu a escrita de *Opúsculo Humanitário* (1853), uma tese em defesa da educação da mulher, publicada primeiramente em folhetins – num meio termo entre a escrita doutrinária – nos jornais *Diário do Rio de Janeiro* e *O Liberal* entre os anos de 1852-1853, após a sua recente volta de uma temporada de três anos na Europa, tendo, posteriormente, seus artigos publicados em livro. A educação como meio de superação do problema da inferioridade feminina é o foco de maior relevância de *Opúsculo Humanitário*, com um projeto que objetivava a construção de uma cultura nacional que tivesse mulheres inscritas em seu meio.

Em sua tese, Nísia percorre um fio argumentativo que se inicia numa retrospectiva historiográfica sobre as mulheres no mundo ocidental desde a antiguidade, seguida pela comparação com a educação de mulheres europeias, uma reflexão sobre as mulheres

⁴⁸¹ A aventura desta “tradução livre” é mais explorada em PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.

brasileiras em suas diferentes classes e raças e, posteriormente, recomendações de mudança e reforma do país. Agindo como intelectual mediadora⁴⁸², Nísia circulava no campo intelectual e cultural, produzindo trabalhos que dialogavam tanto com os cientistas ilustrados, quanto com a produção cultural, da qual também fazia parte; além disso, se propôs a percorrer o campo educacional, produziu trabalhos sobre manifestações culturais e políticas e pouco se especializou em um único trabalho. Fez traduções e recepções de livros estrangeiros, no que a pesquisadora Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke (1996) chama de tradução cultural, para que de fato sua argumentação e projeto obtivessem um sucesso prático dentro da tradição de aplicabilidade de métodos ilustrados no Brasil em busca do progresso.

Maria Odila Dias (1986), em “A interiorização da metrópole” afirma que era naturalista a mentalidade da geração da independência, que tentou adaptar ao Brasil a cultura ilustrada europeia, o que influenciou todo o século XIX e teve reflexos nas manifestações dos brasileiros do Império durante o processo de formação nacional.

Aproveitados por uma política de Estado 'ilustrada', crentes no poder da razão, única e universal e na função pragmática da ciência a serviço do progresso material, procuraram os estudiosos brasileiros dos fins do século XVIII e inícios do XIX integrar o Brasil na cultura ocidental, traduzindo, aprendendo e, sobretudo, tentando aplicar.⁴⁸³

Nísia estava dentro dessa mentalidade geral do século XIX de romantismo e naturalismo e por isso tentava argumentar em suas obras com ideias da cultura ilustrada, indianista e romântica.

Em *Opúsculo Humanitário*, a filósofa se dedica a apresentar propostas para exemplificar as suas ideias da emancipação da sociedade. A autora faz comparações da situação do Brasil com países por ela considerados mais progressistas e exemplos culturais e sociais que em sua visão provariam o seu ponto. Nesse âmbito, parece aderir a arquétipos intelectuais e de outros ambientes sociais, como a formação cultural das mulheres nos países por ela exemplificados, incluindo manifestações literárias e romances escritos por mulheres e seu papel na construção desses ideais de sociedade⁴⁸⁴. Nesse cenário, o objetivo de Nísia seria recuperar aqueles excluídos socialmente – tendo as mulheres como centrais em sua

⁴⁸² GOMES & HANSEN, 2016

⁴⁸³ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A Interiorização da Metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2005, p. 78.

⁴⁸⁴ DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. UFRN: Editora Universitária, 1995.

argumentação – para afirmar sua importância e seu papel numa concepção universal de humanidade.

Dentro dessa agenda política de Nísia, é importante considerar a sua leitura sobre a categoria mulher utilizada em seus escritos e o porquê dessa categoria ser considerada nesta pesquisa. Seguindo a perspectiva metodológica de Scott (1998), a perspectiva das relações de gênero é abordada como uma categoria útil de leitura histórica. Ou seja, é possível utilizar o gênero como uma lente de leitura das relações históricas, sociais e culturais para fazer uma análise apropriada do passado.

A perspectiva das relações de gênero procura compreender a categoria mulher como diversa e extensa. Se nos anos 1980 a História das Mulheres⁴⁸⁵, que inaugurou uma leitura das mulheres na disciplina histórica, trabalhava com uma visão mais padronizada sobre as mulheres, a perspectiva de gênero em sua crítica posterior procura tratar das mulheres em suas múltiplas categorias – raça, classe, geração – para ter uma visão mais ampla das particularidades que se desenvolveram no processo histórico.

Por exemplo, apesar de uma grande produção intelectual e sua redescoberta no início da década de 1990 em meio a um vazio historiográfico sobre mulheres intelectuais no Brasil imperial, é importante frisar que Nísia não é uma exceção à regra: a autora não foi a única a criticar sua posição na época ou sugerir e criar alternativas imbricadas nas fissuras da sociedade imperial oitocentista. A excepcionalidade é uma problemática, pois é uma construção de memória e a personalidade é vista como fixa, sem criticidade, sendo que História é algo vivo que se constrói constantemente. Além disso, endossa o silenciamento de outras lógicas existentes.

Desse modo é possível traçar uma linha de interpretação e compreensão histórica do passado através das intenções e propósitos de intelectuais que advogavam em causas em que o gênero estava em pauta à época, mesmo que não fosse chamado desse modo – sendo o gênero um recorte de leitura contemporânea.

Em certo ponto de sua argumentação nas teses do Opúsculo, Floresta indica a leitura de alguns romances de escritoras estrangeiras – sendo elas dos Estados Unidos, França, e Inglaterra. O objetivo é analisar o propósito dessas indicações – seria apenas crítica literária?

⁴⁸⁵ PERROT, Michelle. “Escrever uma história das mulheres: relato de experiência”. In: *Cadernos Pagu* (4), 2008, p. 9 a 28.

Parte de alguma agenda política proposta pela autora no decorrer do livro? Ou seria um complemento à sua argumentação de que alguns países mais “avançados” nos direitos das mulheres também conseguiriam produzir escritoras de qualidade, ou vice-versa, mulheres escritoras e aceitas como cânone fazem uma sociedade avançar na educação e também moralmente? Através destes questionamentos procuro analisar aspectos do pensamento da filósofa na circulação internacional de ideias através dos romances que a autora indica. Trata-se de procurar estabelecer a concepção da autora acerca do papel da literatura na formação e reforma da sociedade, pela recuperação de seu papel ativo de leitora em seu contexto intelectual de leitura.

Literatura e História: diálogos possíveis

Na história da literatura o escritor e o leitor devem ser considerados como sujeitos do seu desenvolvimento. Não existe literatura sem aquele que a escreve e aquele que a interpreta, pois a literatura tem o objetivo público de ser alegoria, metáfora ou representar alguém ou alguma coisa. Desse modo, o intérprete se torna um sujeito e produtor daquela obra junto com o artista, mesmo que de modo diferente. As obras estão em movimento e são abertas a construção contínua e modificação constante, em que aquele que frui colabora para essa construção, dentro dos limites, dos campos de possibilidade, das chaves de leitura entregues pelo artista. E por isso se questiona se seria isso muito diferente da recepção. Tem como aquele que recebe interpretar sem construir?

*“Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.”*⁴⁸⁶ A fruição é uma questão de estética que os estudos de recepção também se preocupam em tentar reabilitar a historicidade do texto literário sem perder o valor estético de sua forma, concretizando diversas possibilidades de leituras, como demonstra Regina Zilberman em seus estudos de estética da recepção relacionada à História da literatura⁴⁸⁷. Desse modo, para além da tradução cultural que Burke propõe, a relação entre a literatura e autora de *Opúsculo Humanitário* ocorre de modo muito mais complexo do que se poderia imaginar sem as perspectivas dos estudos de recepção.

⁴⁸⁶ ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 40.

⁴⁸⁷ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

Recepção cultural é como são chamadas as interpretações e interações de alguém – no sentido individual ou coletivo - com certa obra. No caso da recepção literária, o foco se concentra mais nas interpretações e usos da obra de literatura pelo leitor do que na escrita e produção em si – considerando que a recepção é também um tipo de produção. A escrita e a produção do livro – abstrata e fisicamente – são elementos importantes para a obra, principalmente se forem relacionar conjunturas políticas e econômicas; contudo, especificamente no caso da recepção, pretende-se compreender sobre a circulação e as possíveis leituras que percorreram e atravessaram a obra. Em qualquer tipo de interpretação o leitor sempre permanece fora do texto, contudo não isento de construí-lo com a sua compreensão como um fruidor. Isso revela o potencial que as obras têm de se transformarem e transformarem os sujeitos que a produzem. Diz Scholes que *“ficamos sempre fora de qualquer texto particular que procuremos ler, por isso mesmo, a interpretação constitui um problema. No entanto, nunca estamos por completo de fora da trama de textualidade que constitui o sustentáculo do nosso ser cultural e onde cada texto desperta ecos e harmonias.”*⁴⁸⁸

Como disse anteriormente, no decorrer de sua tese em *Opúsculo Humanitário*, Nísia Floresta faz a recomendação e recepção de algumas romancistas estrangeiras. Nomes como as francesas Germaine de Stael e George Sand; a norte-americana Harriet Beecher-Stowe e as inglesas Jane Austen e Hannah More não são inesperados, inclusive por serem aparições constantes em bibliotecas da época. Essas escritoras indicadas por Nísia são todas dos países do Norte global que, neste caso, a escritora considera mais avançado. Os romances com temáticas sobre moralidade, costumes e comportamentos tangenciam a questão da situação da mulher em suas respectivas sociedades a partir do cotidiano das protagonistas ou do enredo em si.

Nísia Floresta recepciona Jane Austen

Esse texto irá tratar especificamente sobre o romance *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen, que além de ter uma ampla circulação à época no Brasil, revela em sua narrativa diversos pontos que interessavam Nísia em sua argumentação. Há neste trabalho perspectivas de gênero, classe, nacionalidade, moralidade e religião, escolhidos por serem

⁴⁸⁸ SCHOLLES, Robert. Protocolos de leitura. Lisboa: Edições 70, 1991(original: 1989), p. 22.

pontos importantes nas indicações de Nísia, e de acordo com a análise no decorrer do trabalho, critérios que a própria autora utilizou para fazer essas indicações. Essa investigação aponta caminhos para um melhor entendimento da obra de Nísia Floresta e de seu papel na história intelectual brasileira em seu tempo.

Parto do entendimento de que o romance foi o modo principal no qual se deu a circulação de ideias no século XIX, para além da imprensa. Lúkacs (2007) também afirma que o romance é a forma exponencial do pensamento burguês individualizado, moderno e industrial. O romance como a “*mais pública das formas literárias*”⁴⁸⁹ apenas se perpetuou, ao que diz Ian Watt (2010), após a invenção da imprensa, da mudança econômica e da perpetuação dos ideais individualistas se tornou o reflexo da sociedade burguesa moderna.

Em relação ao Brasil, Hélio Guimarães (2004) afirma que, no entanto, houve um paradoxo na formação da literatura e no gênero romântico no país. Romances originalmente tem caráter burguês e industrial; contudo, no Brasil, eles eram vendidos por negros escravizados ‘*com um balaio no braço*’, nada mais distante dos ideais de industrialização europeus. Apesar de circular entre os intelectuais “empíricos” um discurso de inserção industrial no país, novidade que suavizasse o jugo e o trabalho dos escravizados, este era mais relacionado a uma possível abolição ‘gradual’, ou seja, nada que prejudicasse os privilégios em voga; e o romance também fez parte desse contexto. No entanto, a escravidão colocava em xeque a universalidade da aplicabilidade à realidade local dos valores burgueses europeus do romance, o que curiosamente não impediu a leitura dos romances estrangeiros – mas atrapalhou a produção local. A sociedade agrária com ideal europeu do império brasileiro começa então, a partir de meados de 1850, a investir mais pesadamente nas premissas do estabelecimento de uma cultura nacional. Essa intelectualidade aposta na literatura e no romance burguês como um modo de promover os ideais da nação.

O que pode ajudar a compreender o porquê da escolha específica de um romance inglês em meio de tantos outros – escolha essa feita tanto por Nísia, quanto neste texto –, um romance não totalmente burguês, porque ainda revelava essa transição entre uma sociedade aristocrata em decadência que tentava se manter relevante e uma burguesia em ascensão é o fato de que a obra revela em si a construção desse sentimentalismo romântico, com foco no desenvolvimento individual das personagens ao passo em que trata de um realismo da vida

⁴⁸⁹ MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial Raça, travestismo e o culto da domesticidade. In: *Cadernos Pagu*, 20, 2003.

pública e privada de uma certa parte da população inglesa, o que alimentava a curiosidade dos leitores. Além disso, o século XIX no Brasil foi “*o século inglês por excelência*”⁴⁹⁰, pela exclusividade comercial advinda desde 1808 com a abertura dos portos e endossada em 1822 com o apoio dos ingleses à Independência do Brasil. O consumo da cultura inglesa cresceu exponencialmente durante os oitocentos, o que refletiu nas recepções e mentalidades do Brasil Reinado.

Nísia como leitora de filósofos e de romances assimila o seu papel cultural na sociedade em formação. O governo imperial em meio ao seu processo de formação nacional tinha uma alta taxa de analfabetos⁴⁹¹ e ainda pretendia deixar as mulheres fora do plano de educação e, por isso, em *Opúsculo Humanitário* a autora expressa sua preocupação e endossa a sua perspectiva da importância da educação das mulheres para o avanço da sociedade cultural e materialmente. Inclusive, advoga pela causa das mulheres indicando mulheres romancistas que contribuem para a cultura de seus países com seus escritos – e como esses mesmos escritos apenas são possíveis porque tais países são mais avançados e progressistas no trato às mulheres, adentrando a discussão sobre o ‘atraso’ do Brasil.

*“[...] se as mulheres portuguesas não puderam colher os louros literários que ornaram as mulheres do Norte, não é porque lhes falte capacidade intelectual, mas porque os prejuízos de sua pátria as restringem no acanhado círculo de errôneos preconceitos.”*⁴⁹²

A autora, diferente de muitos intelectuais da época, não relega à natureza os hábitos e a cultura de afastar as mulheres do espaço público e de se fazer um culto à domesticidade. O paralelo que faz com outros países e o diálogo de temporalidades faz uma análise crítica de como a presença exclusiva das mulheres no espaço doméstico é uma construção cultural, advindo de anos anteriores em que a mentalidade burguesa ascendente via apenas o homem como um ser público e político, principalmente influenciados pelo pensamento rousseauiano⁴⁹³.

Para Nísia, os ingleses tratam a educação da mulher de modo semelhante à sua liberdade política – baseada na moral da *razão*, além de estar associada à religião e boas

⁴⁹⁰ BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, VOL. 2. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil LTDA., 2003.

⁴⁹¹ DOLHNIKOFF, Miriam. *História do Brasil Império*. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

⁴⁹² FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989. p. 50.

⁴⁹³ PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.

práticas de virtude e bondade, que também são racionalizadas. O puritanismo anglicano que permitiu esse movimento foi muito influenciado pela razão protestante – principalmente calvinista – nos séculos anteriores.

A educação da mulher inglesa é, como a liberdade política dos ingleses, fundada em sua moral, e, assim como a verdadeira base de um governo é a liberdade política, conforme observa o ilustre autor do *Espírito das Leis*, assim também a religião deve ser a base da educação da mulher. [...] A mor parte de suas grandes escritoras tem feito sobressair em suas obras a moral dessa religião inoculada em sua alma. [...] **Miss Jane Austin (sic.), de uma intenção moral menos elevada talvez, porém mais eficaz que a de Miss Edgeworth: a profunda delicadeza de sentimentos dessa escritora é o predicado ordinário das mulheres.**⁴⁹⁴

Eduardo Leites (2012) mostra como a constância de sentimentos e a racionalidade foram elementos importantes na formação das mentalidades e dos sentimentos ingleses no decorrer dos séculos XVII e XVIII. Mas, além disso, a religião e a proposição do racionalismo foram essenciais para a construção da noção de gênero e a dualidade entre as performances dos homens e das mulheres. Não só a determinação da exclusividade do espaço doméstico, mas também a responsabilidade pela moralidade, educação e propagação da religião e virtudes ficaram sob o jugo das mulheres. Esse movimento foi percebido por alguns escritores e escritoras da época e isso se revela em suas obras.

Jane Austen foi uma escritora inglesa de grande relevância para o desenvolvimento do romance no século XIX. Proveniente de uma pequena nobreza agrária, a autora retratou em seus romances a realidade dessa classe que estava afastada dos centros urbanos de Londres e as suas interações e expectativas em relação à família, casamento, relações sociais e culturais por diferentes classes. *Orgulho e Preconceito* (1813), seu romance de maior sucesso, é atualmente usado em adaptações em diversas mídias, mote de várias discussões populares e amplamente presente em discussões do universo acadêmico.

Em um rápido resumo, o livro trata sobre uma família da nobreza agrária com cinco irmãos e as expectativas que os seus pais constroem em relação aos casamentos bem-sucedidos que possam vir a ter. Essa expectativa parte principalmente pelo fato de que por serem mulheres e não terem um herdeiro homem na família, todas as posses iriam passar para o parente mais próximo. Apesar das diversas personagens presentes no decorrer da trama, o livro se concentra mais nas interações das irmãs Jane e Elizabeth Bennett com os

⁴⁹⁴ FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989, p. 42. Grifo meu.

pretendentes Charles Bingley e Fitzwilliam Darcy. As pressões constantes relacionadas às interações entre diferentes classes sociais, dinheiro e amor romântico, para além de títulos da nobreza, revelam novos direcionamentos nas necessidades e demandas da sociedade do século XIX.

É interessante pensar que este foi um livro terminado no final do século XVIII e só publicado em 1813, dezessete anos depois. À época, a literatura escrita por mulheres era pouco valorizada, e os editores não concordavam em publicar por considerarem o pouco retorno em lucro e em relevância. Publicado anonimamente com apenas um “*Written by A Lady*”⁴⁹⁵, o livro obteve bastante sucesso a época e posteriormente, revelando como a sociedade recepcionava e reagia aos romances.

Neste ponto, é importante fazer uma ressalva: esta análise não parte de uma visão ou leitura de uma suposta ‘escrita feminina’ ao que Austen faz, pois essa visão pode reduzir e essencializar as mulheres escritoras em certas categorias que podem corresponder à realidade de todas. A literatura com a temática de mulheres, suas necessidades e demandas é mais abrangente do que concentrar o tipo de escrita a um só elemento textual.

O livro é escrito em terceira pessoa, o que revela um narrador onisciente que não só acompanha as suas personagens no decorrer da narrativa, como conhece a trama em todos os seus contextos, mesmo que não revele ao leitor. É interessante denotar em como esse narrador dialoga com o seu público, através do artifício da ironia e das personagens ao retratar as ansiedades em seus diálogos e interações, o que não é novidade nas obras de Austen. Apesar de falar de aspectos simples do cotidiano de uma parte específica da nobreza – a pobre e sem títulos – e ter sido muito criticada por escritores que vieram posteriormente, suas obras desvendam o realismo e o individualismo que o romance em formação procurava demonstrar.

Não que esta fosse a intenção da autora em si. As vozes das personagens na história revelam a mentalidade do lirismo da obra e não daquele que escreve. No entanto, partindo do pressuposto de que isso poderia revelar uma mínima parte da sociedade da época, isso mostra como o romance se concretiza como a motivação inconsciente, motivação verdadeira nas entrelinhas da vida.

⁴⁹⁵ Em inglês: “Escrito por uma Senhora”. Tradução livre.

Em *Orgulho e Preconceito*, as personagens femininas são protagonistas pouco habilidosas em práticas exigidas à época (piano, pintura, canto, etc., ou aspectos físicos de sua beleza), ou como o termo em inglês utilizado na época se refere *'accomplished'*⁴⁹⁶. Na maioria das vezes colocam os estudos, leituras e a educação à frente, o que pode ser visto como um dos aspectos que são incentivados dentro da ideia de moralidade racional oitocentista. O livro demonstra que apenas ser *'accomplished'*, como esperava o puritanismo inglês que colocava nas mulheres toda a responsabilidade da formação dos futuros cidadãos, não garante uma felicidade doméstica e o bom crescimento dos filhos – para a autora, isso dependia muito mais da racionalização dos sentimentos, tanto dos homens, quanto das mulheres.

É possível perceber que os sentimentos que são descritos de forma não tão constante – como a crítica ao papel das mulheres que deveriam ser habilidosas em todas as tarefas domésticas feita por Austen – são argumentos suficientes para que Nísia considerasse a autora menos elevada em sua moralidade. Contudo, ela a considera mais eficaz por alcançar uma população leitora de maior número, e por mostrar seus sentimentos delicados com a constância que a moralidade da época tanto valorizava – como a possibilidade de mudança de comportamento e perspectiva a partir de um conhecimento verdadeiro do caráter e uma atuação condizente com a moral defendida.

Floresta aqui revela a sua influência utilitarista. Apesar de Austen não ser o melhor dos exemplos de moralidade feminina – para Nísia e na perspectiva do que eram moralidade e feminino na época –, a sua obra ainda era sublime para tratar sobre o assunto, ao passo que traz reflexões sobre os caminhos percorridos por seus protagonistas. Ainda assim, Austen consegue uma grande circulação de sua obra por manter a sua conduta dentro das expectativas para o seu gênero da época, parcialmente confirmando sua ideia de que no Norte ocidental as mulheres tinham melhores oportunidades, só cabendo a elas seguir o comportamento esperado, ou seja, utilizar a educação como via para moralidade.

Isso denota que Nísia atribui importância para tanto sentimento, quanto a razão no aspecto da importância atribuída à educação feminina, também para que a mulher seja uma boa esposa e distinta nas tarefas domésticas. Não é uma novidade, uma vez que Nísia tenta argumentar com os leitores de seu Opúsculo o fato de que os ensinamentos morais e

⁴⁹⁶ Em inglês: habilidosa, talentosa, desenvolta. Tradução livre.

educacionais que as mulheres devem passar aos seus filhos serão mais efetivos se as mulheres forem educadas formalmente. Os objetivos continuam os mesmos. As tais tarefas domésticas relacionadas à mulher na época eram a maternidade, a administração do lar de modo racionalizado e os bons costumes religiosos. A felicidade doméstica e marital é um dos aspectos que mais aparecem nos romances ingleses da época e o que justamente Nísia tenta articular em sua argumentação.

Mas a filósofa não se restringe a apenas isso. Ao tratar sobre as classes sociais, Nísia aparenta considerar este um aspecto importante, mas que deve ser discutido separadamente da discussão de sentimentalismo. Esse é um tema tratado por Austen, mas de forma reduzida, já que fala das diferenças dentro de uma própria classe, diferente da realidade do Brasil, que ainda tinha a escravidão como principal sistema de trabalho e a divisão das classes era algo muito mais pungente e discrepante. Nesse âmbito, Nísia aparenta obliterar a perspectiva de classe ao considerar que os sentimentos são bons o suficiente para serem tratados nos romances apenas por serem atributos comuns às mulheres e por serem mais efetivos que a moral, pois alcançam maior público.

No entanto, apesar desses sentimentos de românticos e morais serem sucesso de público, Nísia considera a educação das autoras como uma forma necessária de alimentar e manter as virtudes contra as paixões. A educação é o meio com o qual a mulher tem contato com a razão e a moral para manter a solidez do espírito, ou seja, para não se submeter às paixões e aos desvarios causados pelos extremos. Para Floresta, o primeiro mérito da mulher é a moral alimentada pela educação e religião – essa também racionalizada, já que apresenta uma atitude anticlerical, mas não se afasta da religião, que deve ser proveniente de um movimento individual. A autora parece absorver bastante dos ideais ingleses da época, o que faz sentido, pensando que a relação política, econômica e social do Brasil com a Inglaterra ainda era muito forte.

Mas essa relação com o país europeu também revelou outro lado do Brasil – o quanto estava longe da industrialização inglesa e tinha como proeminentes as mentalidades da elite agrária que governavam o país. É interessante pontuar que, nesse âmbito, a filósofa parece dar destaque maior para os costumes rurais que as autoras descrevem e valorizam – a própria Austen concentra a maioria dos seus livros em regiões do interior da Inglaterra e poucas vezes Londres ou até a região litorânea Bath aparecem em seus escritos. Isso pode ser importante para Nísia porque ao pensar o romance e as suas influências literárias, estéticas

e morais adaptadas para o Brasil, também deveria fazer adaptações diferentes do mundo urbanizado e moderno da Europa oitocentista com o qual a maior parte da população letrada brasileira apenas tinha um contato indireto. Os sentimentos, mentalidades e anseios europeus poderiam até serem traduzidos culturalmente para os olhos brasileiros, mas seria de fato muito mais fácil se tivesse um paladar semelhante e isso Nísia compreendia bem.

Nísia Floresta circulou essas ideias e tentou dialogar e mediar tais questões com a parcela da elite intelectual que tinha contato com as literaturas e pretendiam fazer do Brasil um exemplo de liberalismo na América Latina. A autora compreendia que esse liberalismo em construção se pautava na exclusão das mulheres como cidadãs, ausentes do espaço público, principalmente com os entraves na educação. Mesmo não sendo proibidas de estudar, o seu acesso era muito menor, as oportunidades ínfimas e as matérias dadas se resumiam em ensinamentos domésticos, não políticos nem econômicos. Tendo em vista demandas e perspectivas do público leitor e exigências da educação imperial, a educadora tentou dialogar com essa parcela da população que considerava possível de mudanças nessa pobre perspectiva.

Desse modo, Floresta abraça um caráter moderado no estabelecimento da cultura nacional. Muito semelhante a alguns intelectuais à época, a autora não aposta em uma revolução, mas sim em uma reforma dos valores e cultura brasileira. O ideal iluminista da educação e da imprensa – seja pelos jornais ou pelos livros em formato de folhetim – são proeminentes em Nísia e seu projeto educacional. De fato, ela aposta no diálogo com uma parcela específica da população; os seus artigos no jornal em formato de folhetim poderiam abrir espaço para isso.

Isso demonstra como a autora perseguia tais ideais em caráter prático. Desde a construção do Colégio Augusto – uma escola para meninas que tinha matérias para além da “educação da agulha”, dedicado apenas aos afazeres domésticos – até a divulgação de seus escritos, Nísia Floresta fez o possível para dialogar com os ideais da época – mesmo que, em sua vida, não os seguisse a risca.

Conclusão

O questionamento inicial deste texto se limitava a procurar em Nísia Floresta as suas intenções e proposições literárias enquanto filósofa, educadora e escritora, que respondiam

ao espírito de sua época, ocupando-se com um projeto de mudança na sociedade através da educação. Posicionada ante uma atmosfera intelectual transatlântica, onde a circulação de livros e ideias ocorria de modo mais rápido no século XIX, a autora tratava de modo dinâmico sobre literaturas e debates da época.

Concluo, porém, que Nísia foca a sua argumentação nos campos da moral, religião e educação – os quais são relacionados à política e sociedade. A filósofa tem uma perspectiva nacionalista: ao comparar as diferenças geográficas e as proposições levantadas por Austen e pelo próprio Brasil que vive, de acordo com o que escreve e com a educação de seu país, considera como relevante o modo como cada nação se construiu não só politicamente, mas também culturalmente.

A autora parece considerar relevantes as temáticas que valorizam os costumes domésticos como essenciais ou aqueles que colocam a mulher com uma moralidade advinda da religião. Educação, religião e moral são os três pilares que sustentam a argumentação de Floresta e através deles ela faz uma rica curadoria e crítica do romance. Contudo, com o objetivo principal de propor um projeto de humanidade único, sem mudanças radicais nas estruturas da sociedade, atém-se ao que a educação feminina poderia promover - educação esta direcionada para, inclusive, auxiliar os homens no cumprimento de seus papéis sociais. Os costumes, desse modo, se tornam substanciais para mudanças nas sociedades.

Desse modo, aparenta que as propostas de romances especificamente de mulheres romancistas é justificada no fato delas não só corresponderem à categoria mulher, por serem educadoras e formadoras de opinião a partir da educação ao qual tiveram acesso em seus países, Como no caso de Austen que teve amplo acesso a livros e a esfera pública, graças ao seu pai que era pastor, mas também porque o conteúdo de seus livros trata sobre aspectos nos quais Nísia acreditava poderem acrescentar à sociedade que os lessem, costumes e modos mais parecidos com os que acreditava serem ‘civilizados’, como exemplos que ela gostaria de oferecer.

Referências Bibliográficas

AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BOTELHO, Tarcísio R. Censos e Construção Nacional no Brasil Imperial. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, pp. 321-341. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a13.pdf>>.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, VOL. 2. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil LTDA., 2003.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A Interiorização da Metrópole e outros estudos*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2005.

DOLHNIKOFF, Miriam. *História do Brasil Império*. 1ª. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. UFRN: Editora Universitária, 1995.

ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1968 (original: 1962).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLORESTA, Nísia. *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Ed. Cortez, 1989.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1ª. ed, 2016.

GUIMARÃES, Helio. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: EDUSP, 2004.

MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial Raça, travestismo e o culto da domesticidade. In: *Cadernos Pagu*, 20, 2003, pp. 79-80.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Hucitec, 1996.

PERROT, Michelle. “Escrever uma história das mulheres: relato de experiência”. In: *Cadernos Pagu* (4), 2008, p. 9 a 28.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. 1989. Tradução por Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991(original: 1989).

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (original: 1957).

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (original: 2008).

ZIBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

Um espelho alto, de Branca Maria de Paula: o duplo como representação da violência simbólica

Maisa Cristina Santos⁴⁹⁷
(UFMS)

Introdução

Desde a tenra idade, meninas de todos os lugares do mundo são apresentadas aos contos de fadas. São histórias fantásticas, envoltas em uma atmosfera de sonho e que vendem a promessa da felicidade sem fim. Mas não é para qualquer uma, apenas princesas. E quem são elas? De acordo com os filmes e livros ilustrados, são mulheres brancas, com olhos claros, muitas delas loiras e todas magras.

Almejando aproximar-se do mundo de faz de conta, a primeira fantasia da menina é assemelhar-se com o estereótipo sendo o espelho o grande inimigo para um mundo de faz de conta convincente. Então, entra em cena a vestimenta, ainda que não esteja de acordo com os padrões de beleza de uma princesa, a roupa faz a menina ser quem ela quiser. O traje é o artifício hábil para atribuir ao seu usuário a natureza performática necessária, capaz inseri-lo em um determinado grupo.

Mas a vida adulta vem, e quanto mais o tempo passa outros mitos da beleza ganham robustez. As roupas parecem ganhar transparência frente ao espelho, que insiste em mostrar as nuances de um corpo disforme aos padrões estéticos impostos pelo coletivo, enquanto as marcas no rosto parecem denunciar que o tempo passou. “Esse nosso erro de percepção deriva do fato de nossos olhos estarem treinados para ver o tempo no rosto das mulheres como um defeito enquanto no dos homens ele indica personalidade”⁴⁹⁸.

Como sucedâneo lógico, novos recursos ganham relevo e passam a ocupar o lugar dos acessórios, ou seja, as roupas não são mais suficientes, é preciso modificar o corpo. “Para que alguém se submeta a cirurgia estética, é preciso que se sinta, e que a sociedade concorde, que algumas partes do corpo não são dignas da vida, ainda que estejam vivas”⁴⁹⁹.

O conto Espelho Alto, de Branca Maria de Paula, retrata a história de Lídia, uma mulher que busca por si mesma frente ao espelho. Evocando a história de Branca de Neve,

⁴⁹⁷ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

⁴⁹⁸ WOLF, 1992, p. 122

⁴⁹⁹ WOLF, 1992, p. 355

a protagonista faz uso da frase: “espelho, espelho meu”, contudo, a pergunta “se existe mulher mais bela” não é realizada. Trata-se, portanto, de um diálogo, vez que há a interiorização quanto a existência de um paradigma de beleza inalcançável, para o qual não existem dúvidas.

O silêncio é a resposta. Ele representa a existência de um único sujeito: Lídia e suas inseguranças. O reverberar de sua voz no quarto vazio aumenta o burburinho interno da autodestruição, acionando o gatilho emocional da mudança corporal. O conto, em seus breves parágrafos, apresenta as várias cirurgias plásticas que protagonista se sujeita até finalmente ouvir o espelho declarar: “Ah, era bela, já nem lembro quando”⁵⁰⁰.

Espelho Alto é a metáfora da insatisfação da mulher com seu corpo e reforça o peso que as pressões estéticas exercem sobre o feminino, tanto física como psicologicamente. Com fulcro nas considerações explanadas, a problemática suscitada no presente trabalho consubstancia-se na seguinte questão: a violência simbólica deturpa a autoimagem feminina? A fim de responder à pergunta proposta, o presente trabalho tem como objetivo abordar a natureza metafórica constante no conto, bem como analisar o diálogo realizado com a história da Branca de Neve.

Para explorar as minúcias do tema, a metodologia utilizada foi o levantamento bibliográfico. A princípio foram escolhidos materiais que se correlacionavam com o assunto proposto, para que, após a leitura, os textos escolhidos fossem resumidos e fichados. Em posse dos materiais já organizados, foi realizada a reunião daqueles que possuíam alguma relação dialógica, para posteriormente sistematizá-los em conformidade com as subdivisões do presente artigo.

Na ordem proposta, o primeiro aspecto estudado foi a relação da personagem com o seu eu interior, mais especificamente, como ela torna-se inimiga de si mesma. Para tanto, o primeiro ponto foi abordar a relação da personagem com o estereotipo, sendo, O mito da beleza, de Virgínia Wolf, utilizado para elucidar o peso dos padrões estéticos sobre o psicológico. Avançando na análise, a inadequação com os padrões fez da personagem o próprio algoz, uma bruxa para si mesma, o termo foi estudado à luz da obra Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos, de Martha Robles. Por fim, as marcas no corpo e na psiquê foram abordadas mediante a obra Estigma, de Erving Goffman.

⁵⁰⁰ PAULA, 2019, p. 27

A posteriori, a atenção voltou-se a uma variedade de relações dúplices existentes no conto: a que existe dentro da diegese (relação da protagonista com o espelho e a teoria do duplo, de Clément Rosset), a que envolve a diegese (entre o conto e o conto de fadas da Branca de Neve, sob a ótica de Bruno Betelheim) e, por fim, a duplicidade advinda da estrutura do conto (história imersa e submersa, sob a ótica da Teoria do iceberg, de Hemingway).

Apresentadas referidas proposições, o último aspecto a ser abordado foi o da correlação entre a estrutura do conto, desenvolvido ao estilo de Tchekhov, e a violência simbólica, estudada com base na obra de Pierre Bourdieu. Foi possível perceber que a forma escolhida por Branca Maria de Paula permitiu a difusão da violência simbólica ao longo da estrutura do conto, evidenciando a natureza constante e perturbadora das pressões sociais sobre o feminino.

A convergência entre as premissas aventadas propiciaram não apenas uma resposta afirmativa ao problema suscitado, mas revelaram uma relação importante entre o conteúdo e o gênero; entre o amalgama das estruturas internas e o reverberar com o plano externo. Não por outro motivo, o trabalho que ora se apresenta contribui significativamente com o campo acadêmico-literário, porquanto não se restringe ao estudo do conto em apreço. Trata-se de proposta, cujo corpus subentende o quanto a relevância de determinadas mensagens, demandam estruturas textuais adaptadas a liquidez dos novos tempos.

1. As Brancas de Neve e a bruxa Lúdia

São várias as traduções do conto de fadas Branca de Neve, segundo as mais conhecidas, Branca de Neve perdeu sua mãe assim que nasceu, tendo sido criada por uma madrasta muito bonita, “mas orgulhosa e arrogante”, que não suportava que ninguém a superasse em beleza”⁵⁰¹. Dona de um espelho maravilhoso, perguntava a ele quem era a mais bela de todas e tinha como resposta: “tu, ó rainha, é a mais bela de todas”⁵⁰²

No conto de fadas, “como o ouvinte se identifica com Branca de Neve, enxerga os acontecimentos como ela os vê, e não como são vistos pela rainha”⁵⁰³, característica essa que torna Espelho alto tão relevante, vez que o conto consubstancia-se na perspectiva de

⁵⁰¹ HUNT, 2014, np, tradução da autora [...], but proud and haughty, and she could not bear that anyone else should surpass her in beauty.

⁵⁰² HUNT, 2014, np, tradução da autora "Thou, o queen, art the fairest of all."

⁵⁰³ BETTELHEIM, 1997, p. 29

uma rainha em tempos modernos. Indo mais além, a Branca de Neve não é uma mulher em particular, mas a representação metafórica dos vários estereótipos que assombram as mulheres ao se verem no espelho. Por não conseguir enxergar a própria beleza, são assombradas pelo reflexo das Brancas de Neve que o corpo coletivo diz que deveriam ser. Lídia é a bruxa de si mesma.

A acepção do termo “bruxa”, relaciona-se com o imaginário popular e histórico, segundo o qual as mulheres que não correspondiam aos padrões, sejam estéticos ou comportamentais, eram assim alcunhadas pejorativamente. É uma terminologia que caricaturiza a mulher de forma a penalizá-la pelos seus atos públicos, prejudicando o seu sentido de individualidade e tornando-se um paradigma de novos limites imposto às mulheres por toda a parte⁵⁰⁴. A palavra “bruxa”, assume, portanto, três acepções para o feminino: atributos físicos contrários ao estabelecido como belo, comportamentos incondizentes com os estratagemas engessados no tempo e (como consequência lógica) mulheres de má índole. Corroborando com o disposto, afirma Martha Robles:

Ao tipificar a perversidade na mulher madura, que traz às costas a experiência e, seguramente, civilização, muitas tristezas não resolvidas, os moralistas de nossa impingiram a elas o maior preconceito antifeminino. Mesmo em nossos dias, com ideias próprias e juízos críticos, as mulheres que desafiam o diferente ou o proscrito ainda são qualificadas de bruxas, especialmente quando manifestam condutas contrárias ao preestabelecido, embora se tente camuflar esse termo com o de "velhas terríveis", aplicado àquelas inconformistas que provocam medo por causa de seus atrevimentos ofensivos às pessoas de boa consciência.⁵⁰⁵

No conto, percebe-se que Lídia perpassa pelas três características: não se vê como uma mulher bela (oposição aos atributos físicos estatuídos); o não modificar do corpo acaba por representar um comportamento incondizente (se há meios se adequar, deve recorrer a eles); e, por fim, o sentimento de inadequação é uma constante. É possível perceber que a tríade é cíclica e progressiva, haja vista a infinitude de procedimentos que existem a ainda não de ser criados, pois nunca se é o suficiente.

Diferentemente do conto de fadas, o espelho da protagonista é um espelho como outro qualquer e o silêncio representa a conversa sem resposta que todas as mulheres realizam constantemente consigo mesmas, na busca pela aprovação de seu próprio corpo. A

⁵⁰⁴ WOLF, 1991, p. 23

⁵⁰⁵ ROBLES, 2019, p. 304.

autoestima não responde, pois há muito foi emudecida pela opinião alheia, o que se ouve são as duras críticas de não ser tal qual como deveria. Poderia se questionar, no entanto, que ao final da história o espelho responde, realçando a convergência com o conto de fadas, mas há duas interpretações possíveis.

Ao colar o seu corpo contra o espelho, Lídia o beija e “para o seu espanto, duas lágrimas rolam incertas, pela face polida”, momento em que o espelho “lúgubre, finalmente declara: ‘ah, era bela, já nem lembro’”⁵⁰⁶ (). Sob a vertente do real, as lágrimas podem ser da própria protagonista, ainda que ela as veja “espantada”, a surpresa adviria da própria reflexão sobre sua autoimagem. Partindo dessa premissa, a resposta ouvida pela personagem seria de si mesma (subconsciente), em um processo reflexivo no qual ressignifica a (des)necessidade das modificações corporais.

Sob a ótica ficcional-fantástica, ainda que o espelho realmente tenha verbalizado o quanto Lídia já fora bela, a linha interpretativa ora proposta, introduz um personagem, cuja finalidade de sua fala final é expor para Lídia como realmente era bonita antes das cirurgias. Qualquer que seja a vertente interpretativa adotada, a figura da Branca de Neve não se faz presente, até mesmo porque a ligação imediata com o conto de fadas advém da afirmação da bruxa: “Espelho, espelho meu”. Entretanto é preciso considerar que a Branca de Neve está presente implícita e metaforicamente, na figura dos estereótipos, enquanto Lídia é a retratação dos estigmas.

De acordo com o conto de fadas, Branca de Neve é uma ameaça a sua madrasta por ser a mais bela. Em nosso coletivo, as “mais belas” são alçadas ao patamar da perfeição e representam corpos ideais que devem servir de paradigma. A exposição dos mesmos é visível em qualquer *outdoor*, telenovela, filme ou capa de revista. Desde a tenra idade, meninas e mulheres não se veem representadas em suas pluralidades físicas, de modo que carregam consigo os estigmas da inadequação. Em atenção ao esposado, são as palavras de Erving Goffman:

Podem-se mencionar três tipos de estigma nitidamente diferentes: [...] há as abominações do corpo [...] as culpas de caráter individual [...] há os estigmas tribais [...]. As atitudes que nós, normais, temos com uma pessoa com um estigma, e os atos que empreendemos em relação a elas são bem conhecidos na medida em que são as respostas que a ação social benevolente tenta suavizar e melhorar. Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através dos quais

⁵⁰⁶ PAULA, 2019, p. 27

efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida.
507

A premissa apresentada por Goffman dialoga diretamente com a condição da protagonista que, ao ver-se desprovida das particularidades que estatuem o belo no coletivo, promove modificações a fim de aproximar-se de um ideal. O estabelecimento de “Brancas de Neve” coaduna com a composição um modo pensar pré-estabelecido sobre o outro que diferencia e segrega, compondo a mais cruel forma de violência contra a multiplicidade de corpos femininos.

2. As duplicidades em Espelho Alto

Uma análise mais acurada do conto em testilha demanda considerar a existência de três frentes: a duplicidade constante dentro da diegese, a que envolve a diegese e as duas histórias, ao estilo da Teoria do iceberg. A primeira frente, lastreia-se a existência do duplo, conformado na relação intersubjetiva que Lídia performa com a outra pessoa refletida no espelho. Diz-se outra, porquanto ao olhar para a sua imagem, a protagonista vê alguém diferente do que gostaria de ser.

A insatisfação pode ser notada quando da evocação do espelho, como se magicamente os padrões de beleza fossem se fazer visíveis. Contrariando o esperado, a imagem não muda, resultando em manifesta insatisfação: “Espelho, espelho meu...vou te quebrar em mil pedaços bastardo!”⁵⁰⁸. Nesse diapasão, o reflexo é tratado como um outro estigmatizado, cujas marcas materializam-se no vazio dos estereótipos estéticos não preenchidos:

A manipulação do estigma é uma ramificação de algo básico na sociedade, ou seja, a estereotipia ou o ‘perfil’ de nossas expectativas normativas em relação a conduta e ao caráter; [...] A área de manipulação do estigma, então, pode ser considerada como algo que pertence fundamentalmente a vida pública, ao contato entre estranhos ou simples conhecidos, colocando-se no extremo de um *continuum* cujo polo oposto é a intimidade.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ GOFFMAN, 1978, ?.

⁵⁰⁸ PAULA, 2019, p. 26

⁵⁰⁹GOFFMAN, 1978, p. 61-62.

O espelho, portanto, “é um enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não o eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”⁵¹⁰. Logo, não sendo a imagem vista por Lúdia a real, os estigmas vistos por ela também não o são, o que resta confirmado ao final do conto, quando o espelho declara: “ah, era bela, já nem lembro quando.”⁵¹¹.

Há, portanto, três imagens a saber: Lúdia, a imagem refletida (que ela tem como se outro sujeito fosse e eivado de estigmas) e aquela que se espera ver (estereótipos, ou como já mencionado, as Brancas de Neve). Como está última não se faz presente, ao enxergar em seu reflexo um outro distorcido do que realmente é, o fenômeno do duplo resta configurado, de modo que a solução encontrada pela personagem para desfazer-se dele é a troca de estigmas. Não se pode falar em supressão, vez que há, na verdade, uma substituição, na qual aquilo que ela imagina ver é trocado por aquilo que ela deseja ser.

Nesse ponto, cumpre explorar uma diferença crucial entre as histórias. No conto de fadas, a bruxa deseja ver a si mesma, ou seja, ela tem ciência de sua beleza e não deseja ter próximo a si alguém que seja melhor, uma outra pessoa. Isso porque “quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor – i.e., a beleza – repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado pelo auto-amor”⁵¹². Já em Espelho alto, Lúdia não tem a autoestima da bruxa do conto de fadas, de modo que esse inimigo fictício é quem a envenena paulatinamente.

A duplicidade que envolve a diegese, por sua vez, consubstancia-se na correlação entre o conto Espelho Alto e a história da Branca de Neve. Ambas são diametralmente opostas em vários aspectos, como o público para o qual são direcionadas, a existência (ou não) de um final esperado e a antiguidade. Conquanto os contrastes fiquem evidentes, as obras têm seus pontos de tangência na presença do objeto espelho, na existência da bruxa e da Branca de Neve (na figura dos estereótipos). Dados encontros e desencontros desnudam a correspondência de uma história com outra, por evidente, da mais recente pela mais antiga, ou seja, de um hipertexto :

Sob a ótica da transtextualidade, uma obra literária não é simplesmente produto do trabalho de escritura de um único autor, ele nasce de seu relacionamento com outros textos, que se entrelaçam e transmitem sentidos que podem, muitas vezes, divergir da intenção do autor. [...] Explorando de forma mais detalhada esse território, Genette utiliza-se do termo palimpsesto figurativamente para designar todas as obras derivadas de uma

⁵¹⁰ ROSSET, 2008, p. 90

⁵¹¹ PAULA, 2019, p. 26

⁵¹² BETTELHEIM, 1997, p. 28

obra anterior por transformação ou imitação, o que ele mesmo denomina hipertexto, no decorrer de seu estudo. Segundo Genette (2005, p.19) ‘esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual em que um metatexto fala de um texto, ou pode ser de uma outra ordem em que um texto B não fala nada de A, no entanto não poderia existir sem o mesmo’.⁵¹³

Sob a égide do constante no excerto, há um detalhe que merece maior atenção quando da confrontação entre as histórias: quem exerce o protagonismo. No conto de fadas, a personagem principal é aquela que dá nome a história, a Branca de Neve, cuja antagonista é a sua madrasta sem nome (o que universaliza o papel para quem quer que haja com tal crueldade na vida real, permitindo assim a apropriação da história).

Já o conto de Branca Maria de Paula, tem como protagonista Lídia, uma mulher que tenta dialogar com um outro refletido. O que dá nome ao conto é o espelho, que no caso teria um papel secundário (se personagem), mas imprescindível a configuração da história. O adjetivo “alto”, pode indicar tanto o reflexo, enquanto meta inalcançável, como, um elemento típico a um objeto personificado que se tem em alta conta, ou seja, consideração sobre a opinião que dele advém.

Inversamente à Branca de Neve, nesse caso, a bruxa tem nome, Lídia. Considerando-se a história submersa, o nome da personagem dá margem a associação com o verbo elidir, pois a protagonista elidia a si mesma, isto é, suprimia (senão tentava eliminar) a imagem real que tinha de si mesma. Não se pode afirmar que esse era o objetivo da autora, contudo a possibilidade interpretativa se faz possível.

De mais a mais, enquanto a bruxa em Branca de Neve não possuía nome, no caso de Espelho Alto, pode-se pressupor que a antagonista de Lídia são as Brancas de Neve da vida real, mais especificamente, ideais de beleza inominados. A presença da Branca de Neve no conto é implícita, tal qual os padrões estéticos socialmente impostos na vida de uma mulher. Nessa senda, a ausência do nome da antagonista de Lídia permite essa livre associação, assim como ocorre no conto de fadas.

A seleção do personagem de uma história para ser protagonista de uma narrativa individualizada, vai de encontro ao fenômeno conhecido como *spin off*, muito explorado nos cinemas nos dias atuais. Ainda que diga respeito a uma adaptação, em que há uma “transposição de substância”⁵¹⁴, ao apoderar-se do termo para a narrativa, estar-se-ia diante de uma especificação dentro do campo do hipertexto. Por não ser um metatexto, talvez o

⁵¹³ ARAÚJO, 2011, p. 16

⁵¹⁴ ARAÚJO, 2011, p. 21

mais adequado seria conceber a relação dialógica entre ambos como um *spin-off* hipertextual.

A importância de uma conceituação encontra seu lastro na demarcação de contornos aptos a possibilitar a exploração de suas peculiaridades. Não se trata apenas de uma história proveniente de outra, na qual há *links* que propiciam elos de conexão⁵¹⁵, mas de uma mudança de perspectiva calcada na modificação do protagonismo. Essa alteração de padrões em Espelho Alto, conjuntamente com a sua contextualização para os dias atuais, possibilitou a metaforização do mito da beleza abordado por Naomi Wolf em obra com o mesmo nome:

Se o mito se tornou uma religião é porque nós mulheres, sentimos falta de rituais que nos incluam; se se tornou num sistema econômico, é porque ainda recebemos salários injustos; se passou a ser sinônimo de sexualidade, é porque a sexualidade feminina é ainda um continente desconhecido; se se traduz numa guerra, é porque não nos são negados os meios de nos vermos como heroínas, intrépidas, estóicas e rebeldes; se corresponde a cultura das mulheres, é porque a cultura dos homens ainda nos oferece resistência. Quando reconhecermos que o mito se tornou poderoso porque se apossou de tudo o que havia de melhor na consciência feminina, podemos voltar-lhe as costas para observarmos com clareza tudo o quanto este têm vindo atentar substituir.⁵¹⁶

Por fim, a terceira frente sedimenta-se na existência de duas histórias, uma imersa e outra submersa, à forma da Teoria do iceberg, de Hemingway. A compreensão da primeira é clara por perpassar pelos elementos diegéticos lógicos e visíveis, típicos à narrativa. Noutro vértice, a segunda implica em tocar a película de água que divide os dois mundos, para que assim, seja possível imergir na camada abaixo da superfície. No caso do conto, é o espelho que liga as duas histórias, é por meio dele que se chega ao conto de fadas e se realiza a metáfora com o mito da beleza.

Não se trata apenas da história de uma mulher que faz cirurgias por uma insatisfação constante com seu corpo, o iceberg submerso está no porquê das modificações corporais. A justificativa encontra-se nos diálogos silenciosos que Lídia trava com o espelho, com aquela outra pessoa refletida, que nada tem a ver com os estereótipos coletivos (Branças de Neve).

Mas para se chegar a essa personagem (estereotipo) implícito, a tentativa de conversa com o espelho, em especial, o uso da frase: “espelho, espelho meu...”, permite ao leitor encontrar a luta de uma mulher consigo mesma e contra as Brancas de Neve que não podem

⁵¹⁵ XAVIER *apud*, SILVA, 2015, np

⁵¹⁶ WOLF, 1994, p.280

ser envenenadas com uma maçã. Para elucidar a forma por meio do qual se dá o processo de interpretação à luz da Teoria do iceberg, é preciso compreender a forma de processamento da informação :

‘Se compararmos os diferentes pontos de vista...constataremos que o caráter fundamental da percepção é o fato de ela resultar de um processo flutuante, que comporta trocas incessantes entre predisposição do sujeito e configurações possíveis do objeto, e que essas configurações do objeto são mais ou menos estáveis ou instáveis dentro de um sistema espaço-temporal mais ou menos isolado, característico do comportamental... a percepção pode ser expressa em termos de probabilidade de acordo com o que se vê na termodinâmica ou na teoria da informação’. De fato, o percebido apresentar-se-ia como configuração sensível, momentaneamente estabilizada, sob a qual se manifesta o reagrupamento mais ou menos redundante das informações úteis que o receptor extraiu do campo estimulante, no decorrer da operação perceptiva.⁵¹⁷

A percepção, para Umberto Eco, processa-se no campo do sensível, o que para Hemingway é o fundamento para a história submersa. Nas palavras do autor: “você poderia omitir qualquer coisa se soubesse que omitiu e a parte omitida fortaleceria a história e faria com que as pessoas sentissem mais do que entenderam”⁵¹⁸. Não se trata, portanto, apenas de “descobrir” uma história como quem desvenda um enigma, isto é, o submerso não é um fim em si mesmo, mas um processo transformador, de modo que o sentimento do que deu início à leitura não será o mesmo ao seu final.

3. Um conto ao estilo de Tchekhov

Um conto de fadas é uma história marcada por um começo, um meio e um final feliz. É justamente na cronologia dos fatos que o leitor pode conhecer e afeiçoar-se ao protagonista, vê-lo sofrer com a crueldade da bruxa má e vencer as intempéries da vida, sendo feliz para sempre. Trata-se de uma fórmula que se repete, na qual as princesas, príncipes e bruxas mudam de nome e aventura vivida.

Em confronto com o paradigma exposto, Espelho Alto inicia-se *in medias rés*: “Espelho, espelho meu – ela repete. Mas o insolente continua mudo”⁵¹⁹. A ideia de

⁵¹⁷ ECO, 1976, p. 145

⁵¹⁸ HEMINGWAY, 1959, np, *apud* JOHNSTON, 1984, p. 68, tradução da autora You could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.

⁵¹⁹ PAULA, 2019, p. 26

permanência advinda do verbo “continua”, aponta para uma ação que teve início anteriormente, isto é, a tentativa de conversa com o espelho já fora travada em outros momentos. Todos os elementos indicam que a história se inicia já no momento em que a “bruxa má”, mais especificamente, a própria Lídia, passa a rebelar-se de forma mais contundente contra o outro refletido no espelho.

A cadência dos acontecimentos que daí advém são gradativos-negativos e findam, não com um final feliz, tal qual se vê nos contos de fadas, mas com a perturbadora reflexão que a ordem natural seguida pela protagonista, com suas modificações corporais, é contrária ao que buscava, pois já era bela. Para compreender melhor ambas as estruturas e seus efeitos é preciso considerar que cada um dos contos se aproxima das proposições diegéticas seguidas por diferentes contistas: Espelho alto é escrito ao estilo de Tchekhov, enquanto a história da Branca de Neve aproxima-se do que é proposto por Edgar Allan Poe em seu ensaio *A filosofia da composição*.

A história da Branca de Neve, assim como os vários contos de fadas nos moldes atualmente conhecidos, é elaborada mediante uma estrutura temporal cronológica, pontuada por um instante de reviravolta e um final feliz. Comparativamente, no ensaio desenvolvido por Poe, é imprescindível esse “estado de ‘excitação ou de exaltação da alma’”⁵²⁰, para que *a posteriori*, o leitor seja surpreendido com um desfecho singular.

Poderia se aduzir, nesse ponto, que os contos de fadas são anteriores a sistemática desenvolvida por Poe, mas é preciso considerar que as adaptações feitas, visando especificamente o público infantil, vão ao encontro dos moldes aventados pelo autor. Partindo da história da Branca de Neve, tem-se uma princesa, cuja madrasta encomenda sua morte por ser mais bela, mas ao ter sua vida poupada pelo caçador, a protagonista passa a viver com os anões. Ao tomar ciência de que sua morte não ocorrera, a bruxa má resolve matá-la com uma maçã envenenada (momento de tensão), mas o feitiço é quebrado pela ação do príncipe, que a beija e a salva da maldição (deslinde feliz e esperado).

É possível perceber que a história abraçada pelo cinema não foge a oralidade da qual adveio, sendo a adaptação uma modificação de plataforma comunicacional que, por determinadas características próprias, resultam em um natural delinear dos contornos que lhe são peculiares. Mas ainda assim, as adaptações da Branca de Neve exploram um momento de tensão

⁵²⁰ GOTLIB, 2006, p. 32

consistente na “eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”⁵²¹.

Contrastando com o conto de enredo de Poe, Espelho Alto não se apoia em uma diegese linear, com um começo, meio e fim bem delimitados. Tem-se uma história que começa do meio, de um ponto em que várias outras coisas não sabidas já aconteceram, e não se pode pressupor o porvir. Essa característica coloca em destaque o viés fotográfico do conto, no qual o leitor tem o *flash* de um instante que está sendo vivenciado pelo personagem e nada mais.

Diversamente ao proposto na Filosofia da composição, o cortar das arestas e excessos, a fim de propor uma unidade de efeito, é substituído pelo que Tchekhov chama de impressão total, característica que se sobressai mediante a forma que a moldura é disposta ao redor do conto. Por consequência lógica, esse capturar de um instante não se familiariza com a construção de um momento ápice em um ponto específico, de modo que, coadunando com a ideia de impressão total, a tensão encontra-se difusa ao longo de todo o conto. O primeiro contato do leitor com a diegese é quando tudo já está acontecendo e, sem mais, o turbilhão tem seu fim.

Por esse motivo, para autores como Maugham, tentar contar uma história de Tchekhov era simplesmente não se ter nada para contar⁵²², porquanto a fuga do tradicional simbolizava um abalo as estruturas clássicas afeitas a uma linearidade cronológica-temporal. Criar uma história para Tchekhov, era transcender as estruturas do tempo e difundir-se nas psiquês em movimento; era o acompanhar de conclusões que não coadunam com as premissas éticas, sociais ou até mesmo lógicas, são pensamentos em construção, paradoxais, controversos e (ir)racionais.

Na mesma toada dos contos de Tchekhov, a fotografia de um instante, tirada por Branca Maria de Paula, não captura o antes e nem as promessas do futuro, mas enquadra um momento de insatisfação da vida de Lídia. Esse suspiro entre dois instantes, engendra-se de forma cronológica, mas a relevância do tempo nesse caso, não é o deslinde dos acontecimentos, mas o efeito de gradação negativa. Não por outro motivo, o fim da diegese é a manutenção de uma tensão difusa, cujo início se dá desde as primeiras linhas do conto, o que acaba por intensificar a impressão de uma história sem desfecho.

⁵²¹ CORTAZAR, 2013, p. 156

⁵²² MAUGHAM *apud* LIMA, 1952, p. 12

É meio a essa cadeia evolutiva de acontecimentos em que a violência simbólica encontra seu lugar. Segundo Bourdieu, o “poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”⁵²³. Essa despreocupação com as influências sociais é o que leva Lídia a voltar-se cegamente para a obtenção de um fim, de modo que entre a manifestação de insatisfação com o corpo e o procedimento cirúrgico há um interregno de vazio frente ao espelho.

O espaço de decisões irrefletidas não se constrói por uma violência imediata e contundente, mas por pressões estéticas que são paulatinamente arquitetadas e majoradas ao nível do insustentável. Consequentemente, a excelência do conto, lastreia-se na tangência entre o transcorrer do tempo e a gradação negativa da violência simbólica sobre o corpo, levando a protagonista a uma autodestruição forçada por fatores externos de dominação. Sobre referidos instrumentos, cumpre aduzir a conceituação dada por Bourdieu:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Werber para a domesticação dos dominados.⁵²⁴

Para que esse efeito de sentido possa ser percebido pelo leitor, o foco narrativo se dá mediante um narrador onisciente neutro, em que o autor se abstém de omitir opiniões, mas permite conhecer o íntimo dos personagens⁵²⁵. No processo de construção da diegese, o narrador alterna-se entre cenas e sumários, sendo as aquelas a forma de explorar a constatação do fim não alcançado pelas cirurgias, enquanto estas reforçam o caráter temporal-evolutivo de internalização do simbólico.

Explorando ambas classificações, nos sumários há a exposição generalizadas de uma “série de acontecimentos ocorridos de uma certa extensão”⁵²⁶, configurando no conto, os momentos em que se percebe o grau de apropriação dos valores estéticos. É o que se percebe quando Lídia resolve mudar seu corpo, após ter alterado o rosto: “Disposta ao desafio, ela

⁵²³ BOURDIEU, 1989, p. 08

⁵²⁴ BOURDIEU, 1989, p. 11.

⁵²⁵ CARVALHO, 1978, p. 67

⁵²⁶ CARVALHO, 1978, p. 65

desembolsa uma fortuna para que lhe cortem metade dos seios, o gordinho da barriga e parte das nádegas”⁵²⁷.

Os pontos de seu corpo que serão modificados estão em conformidade com os axiomas sociais do que é o esteticamente belo e a gradação sedimenta-se na intensidade das incursões. São cerca de quatro: a primeira é um retoque no contorno da maquiagem (ou seja, sem intervenção médica); a segunda é para que aparem o osso pontudo do queixo e refaçam o nariz de abas salientes (com intervenção médica); a terceira é para que cortem seios, o gordinho da barriga e parte das nádegas (cirurgia altamente invasiva) e, por fim, que lhe remodelem a boca (já não basta ser, é preciso deixar transparecer ares de sensualidade).

O elemento de intersecção entre uma intervenção cirúrgica e outra é a ponte entre a história imersa e submersa: o espelho. É ele quem nos leva ao porquê das operações, da intensificação dos procedimentos e ao silêncio nas tentativas de diálogo. Para que essas reflexões sejam possíveis, os sumários são deveras sucintos, motivo pela qual os momentos em que o espelho se faz presente compõem as cenas do conto. São cinco cenas no total, vez que o conto se inicia com a oração “espelho, espelho meu”, ou seja, tratava-se de um processo em andamento.

A cena *in medias res* que dá início ao conto, mais do que denotar uma moldura aposta pelo narrador, explora como o desejo pela modificação corporal pode ter um gatilho um tanto quanto sutil. Tudo começa com uma maquiagem. Entre a evocação do espelho e a expectativa de resposta reside o silêncio do não saber; a dúvida sobre quem se é, e quem a protagonista quer representar no seio social. Nesse intento, as cirurgias são a forma que Lídia encontra para manipular a impressão cultivada pelo coletivo acerca de si mesma:

A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. Ligado a esse princípio há um segundo, ou seja, de que um indivíduo que implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais deve de fato ser o que pretende que é.⁵²⁸

Lídia não acreditava estar em conformidade com os padrões, por esse motivo o silêncio é simbólico e carregado de significação. A cada cena da protagonista frente ao espelho, explorava-se a construção de um sujeito alienado de si mesmo, e buscando

⁵²⁷ PAULA, 2019, p. 26

⁵²⁸ GOFFMAN, 1985, p. 21

reencontra-se nas opiniões alheias⁵²⁹. De acordo com Pierre Macherey citado por Terry Eagleton, se a literatura é um espelho, seria ele quebrado, vez que apresenta suas imagens de forma fragmentada “expressando tanto conteúdo com aquilo que não reflete quanto com o que reflete”⁵³⁰. Espelho Alto cumpre magistralmente referido papel, pois traz a lume tanto o reflexo de uma mulher consumida por suas inseguranças, como o poder os padrões estéticos impostos têm para destruir a autoimagem feminina.

Considerações finais

Por maior que seja a quantidade de espelhos que tenhamos ao nosso alcance, nos vemos pelos olhos dos outros. É mediante a avaliação alheia que somos aprovados ou repelidos, copiados ou reprovados, adquirimos enfim, o rótulo invisível do pertencimento (ou não). Por mais tóxicas que as relações sociais sejam, somos seres gregários e nos sujeitamos a um estrato verticalizado e escalonado de classificações, pois acima de tudo queremos e desejamos o pertencimento.

Espelho Alto deixa claro o preço que pagamos, porventura sem perceber, para que a aceitação seja plena, quando na verdade nunca será. Sempre teremos novos padrões e paradigmas, além de diferentes estratégias de beleza e roupas da moda, logo, pertencer é acima de tudo um estado efêmero e vazio. E assim o tempo corre: rótulos caem, novos são criados, enquanto outros são recolocados. O instante entre o ser e o estar destoa da relação biológica do homem consigo mesmo: em existir tal qual se é.

A problemática suscitada no presente trabalho calçou-se na relação entre a força da violência simbólica e a destruição da autoimagem feminina, e mediante os materiais levantados, além da resposta positiva, temos que se trata de uma relação cíclica, cuja finitude demanda a reflexão sobre quem se é. No conto, a pausa as intervenções se deram apenas quando o espelho respondeu não o que ela queria ouvir, mas aquilo que se poderia supor que ela já sabia ou gostaria de ter ouvido antes mesmo de dar início aos procedimentos.

O recorte do conto, ao estilo tchekhoviano, não permite saber se a resposta foi satisfatória a ponto de a autodestruição ser compreendida como tal e, a partir de então, ter seu fim. Mas a impressão total do conto não tem objetivo que diegese tenha um deslinde

⁵²⁹ ECO, 1976, p. 232

⁵³⁰ EAGLETON, 2011, p. 91

esperado, e sim que a tensão difusa seja impactante e tire o leitor da sua zona de conforto, o que destaca a primazia com a qual foi elaborado.

Objetivando compreender como a autora cria esse impacto e propõe a reflexão, se fez necessário elucidar como a protagonista dá início a esse processo de tornar-se inimiga de si mesma e o porquê. Nesse ponto, à correlação criada entre o conto e a história da Branca de Neve é atribuído ao que foi intitulado como *spin-off* hipertextual, em que a autora cria uma nova vertente diegética da história da Branca de Neve, cuja protagonista seria a bruxa. Paralelamente ao proposto, a Branca de Neve assumiria novo papel, não individual, mas metafórico, pois não aparece explicitamente na história, mas se faz presente como representação dos estereótipos sobre o feminino.

Ao identificar a inversão dos papéis, restou claro que a protagonista enquanto bruxa não pode, tal qual nos contos de fadas, erradicar a Branca de Neve, até mesmo porque deseja-se o estereotipo, então Lídia passa a destruir a si própria a fim de aproximar-se do padrão de beleza da princesa. Para que isso seja possível, as cirurgias são os estigmas da autodestruição em busca de um corpo que não é seu, e inclusive de uma personalidade que não é a sua (os lábios são remodelados para parecer uma mulher mais sensual).

Avançando nas relações dúplices, estas passam a ser melhor estudadas no tópico subsequente, em que se passa a compreender a relação entre a protagonista e a teoria do duplo, os pontos de interseção entre a história da Branca de Neve e o conto, e não menos importante, as duas histórias, sob a ótica da Teoria do iceberg, de Hemingway.

Por fim, denota-se o quanto a forma do conto contribui para a construção de um efeito de sentido, capaz de incitar no leitor a reflexão. A comparação entre a estrutura do conto aos moldes dos contos de Tchekhov proporcionou perceber o efeito gradativo da violência simbólica sobre o corpo feminino, ratificando a resposta a problemática suscitada.

O resultado apresentado por meio da metodologia de levantamento bibliográfico, transcendeu a resposta à problemática suscitada e avançou rumo a uma reflexão social e filosófica sobre o tema. Social, tendo em mente que os padrões e rótulos são tóxicos, porém cultivados, e filosófica, porquanto a resposta obtida mediante o estudo proposto trouxe novas perguntas sobre as relações sociais a que estamos dispostos a cultuar. Ler o conto de Branca Maria de Paula é perquirir se a personagem, com a resposta do espelho, deu-se por satisfeita ou se fez ainda outras cirurgias, é questionar se reprovamos sua conduta ou se ela apenas exagerou. A literatura cumpre seu papel não mediante respostas, mas por meio dos questionamentos que precisamos responder individualmente.

Referências

ARAÚJO, Naiara Sales. Cinema e literatura: adaptação ou hipertextualização?. *Littera online*, Maranhão, v.2, n. 3, p. 06-23, 2011. Disponível em:

<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/449/272>.

Acessado em: 09 ago. 2021.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. Introdução crítica ao estudo do foco narrativo. *Mimesis*. São José do Rio Preto, n. 4, p. 57-94, 1978.

CORTAZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

DIAS, Bruno Vinícius Kutelak; CABREIRA, Regina Helena Urias. A imagem da bruxa: da representação histórica às representações fílmicas contemporâneas. *Ilha do desterro*, Santa Catarina, v. 72, n. 1, p. 175-197, 2019. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ides/a/Q8cJDfsgznTRCpnQdzwc5Jw/?lang=pt>. Acessado em: 04 ago. 2021.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: UNESP, 2011.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. The art of fiction n.º 21. [Entrevista concedida a] George Plimpton. *Paris Review*. Paris, v. 18, n. 21, 1958

HUNT, Margaret. Snow White. In: *Fairy Tales by the Grimm's Brothers*. Disponível em: <https://germanstories.vcu.edu/grimm/>. Acessado em: 03 ago. 2021.

JOHNSTON, Kenneth G. Hemingway and Freud: the tipo of Iceberg. *Mitchgan*, v. 14, n.1, 1984.

LIMA, Herman. Variações sobre o conto. Rio de Janeiro: MEC, 1952.

PAULA, Branca. Flor carnívora & algo mais. Belo Horizonte: Sangre editorial, 2019.

ROBLES, Martha. Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos. São Paulo: Goya, 2019.

ROSSET, Clément. O real e o seu duplo: um ensaio sobre a ilusão. 2 ed. Rio de Janeiro: 2008.

SILVA, Sílvio Porfírio da. O texto hipertextual: um novo formato de leitura?. Educação Pública, Rio de Janeiro, v.15, 12 ed, np, junho, 2015. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/15/12/o-texto-hipertextual-um-novo-formato-de-leitura>. Acessado em: 09 ago. 2021.

WOLF, NAOMI. O Mito da Beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Presciliana Duarte De Almeida: contribuições para a Seminal Literatura Infantil Brasileira

Ana Paula Serafim Marques da Silva
(UFPB)

José Hélder Pinheiro Alves
(UFCG/UFPB)

Introdução

Em nossos estudos, constatamos que a Literatura infantil de autoria feminina oitocentista ainda é pouco explorada. Há um certo apagamento de escritoras ou de suas obras, principalmente, na história do gênero poesia infantil brasileira. Antônio D'Ávila, por exemplo, em seu livro *Literatura Infanto-Juvenil* (1969), afirma que nossa biografia apresenta um considerável número de autores com poesias dedicadas à infância. O estudioso cita, como trindade da poética da literatura infantil brasileira, Zalina Rolim (1867-1961), Olavo Bilac (1865-1918) e Francisca Júlia (1871-1920). Ele menciona alguns autores, mas deixa de fora muitos outros, a exemplo de Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944).

Vale ressaltar que as obras de autorias femininas existem, mas mesmo as que aparecem só conseguem chegar a ser impressas e divulgadas porque passaram por um crivo de um editor homem ou por um crítico homem que validou a qualidade daquilo que elas escreveram. Era comum, nas obras assinadas por mulheres, as seções e os prefácios serem assinados por intelectuais do período, homens sobretudo. Os autores se preocupavam com a eficiência dos seus livros, por isso investiam fortemente nessa prática.

A exemplo, podemos citar o livro da educadora e poetisa paulista, Maria Zalina Rolim Xavier de Toledo, *Livro das crianças* (1897), que tem seu prefácio assinado por um intelectual ligado à área da educação, Gabriel Prestes, e projeto do livro realizado pelo Educador João Köpke (1852-1926), importante intelectual no campo da educação e poeta que influenciou vários escritores e escritoras da sua geração. Com a publicação da referida obra, Rolim se consagra pioneira no gênero, como afirma Agnelo Rodrigues de Melo:

O capítulo da poesia infantil lírica brasileira inicia-se indiscutivelmente com o nome de Zalina Rolim, ladeado pelo não menos ilustre de João Köpke. Depois, vencendo a indiferença dos intelectuais consagrados,

foram surgindo assinando poesias escolares ou infantis: Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Presciliana Duarte de Almeida, Freitas Guimarães, José Escobarr, René Barreto, Arnaldo Barreto, Benedito Otávio, Tomás Galhardo, J. Pinto e Silva, Alberto Pimentel, Francisco Lopes, Júlio César de Silva e Francisca Júlia. Izabel C. Serpa e Paiva e muitas e muitas outras estupendas liras que adormeceram, as mais das vezes, satisfeitas, na modesta e anônima aventura de terem feito sorrir e cantar um coração de criança...⁵³¹

Como vemos, o colunista cita apenas quatro mulheres ao lado de vários nomes masculinos.

O livro de leitura *Contos infantis* (1886), destinado às escolas primárias do Brasil, composto por contos escritos por Julia Lopes de Almeida (1862-1934), e por poemas de autoria de Adelina A. Lopes Vieira (1850-1923), como informa o índice da obra, tem no início do prólogo da primeira edição, assinado pelas autoras, a informação de que o exemplar foi autorizado por homens de renome da época, a saber: Barão de S. Felix, Barão de Paranapiacaba, Dr. Victorio da Costa, Dr. José Maria Velho da Silva. Da mesma forma, acontece em *Livro da infancia* (1899), da poetisa paulista Francisca Julia da Silva, o prefácio é realizado pelo seu irmão e poeta Julio Cesar da Silva (1872-1936). A presença desses nomes nos revela a necessidade de reconhecimento por parte de uma elite, masculina sobretudo, para validar um livro de autoria feminina.

De maneira diferente, em *Poesias infantis* (1904), de Olavo Bilac, escritor bastante reconhecido e aclamado no Oitocentos, não há prólogo ou seção de elogios de terceiros para a obra, e nem alusão a aprovação de alguma celebridade. O autor mesmo faz e assina a seção “Ao leitor” e o prefácio do compêndio.

Esses fatores revelam, ainda mais, a importância de estudar a participação dessas escritoras nos jornais, na educação e na literatura didática, apresentando sua grande importância na constituição da história da literatura infantil do país. Por isso, objetivamos, neste trabalho, apresentar a escritora mineira Presciliana Duarte de Almeida e suas contribuições para a literatura infantil do início do século XX.

Para tanto, além da introdução e das considerações finais, dividimos este artigo em duas seções principais. No primeiro tópico, apresentamos aspectos biográficos da vida de

⁵³¹ MELO, 1944, p. 5.

Almeida, sua atuação em jornais, suas produções destinadas ao público adulto etc. No segundo tópico, trazemos uma leitura da sua produção literária para infância: a obra *Paginas infantis* (1908) e a antologia que ela organizou *Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914). Ressaltamos que, quando possível, foi mantida a ortografia da época nas citações dos escritos de Presciliana Duarte de Almeida, incluído o nome das obras, bem como em textos importantes ao nosso estudo, com transcrição consultada nos livros e em periódicos disponíveis no repositório da hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional, e na coleção da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Presciliana Duarte de Almeida: breve apresentação

Nascida, em 12 de junho de 1867, em Pouso Alegre – interior de Minas Gerais –, Presciliana Duarte de Almeida foi uma escritora muito ativa, destacando-se devido à sua abundante produção como poetisa e como jornalista nos anos finais do século XIX e meados do XX. Considerada por Coelho⁵³² uma mulher de importante relevância no movimento cultural literário, tendo desenvolvido ações importantes na divulgação das novas ideias feministas e educacionais na época.

Na imprensa feminina do país, ramo em que começou sua carreira profissional, desde a adolescência, publicava em revistas e em jornais locais. Atividades que dividia com a sua prima e também poetisa Maria Clara da Cunha Santos (1866-1911), tendo produzido juntas um jornal manuscrito, *O Colibri*, de 1886 a 1890, que tinha como objetivo "[...] o engrandecimento moral e intelectual da mulher"⁵³³. Mais tarde, em 1897, funda e dirige, até 1900, a revista *A Mensageira*, conforme revela seu subtítulo trata-se de uma "revista literaria dedicada à mulher brasileira", considerada o primeiro periódico com teor feminista do Brasil. Também colaborou para outros tantos impressos como *Almanaque Brasileiro Garnier*, *A estação*, *Rua do Ouvidor*, *A Semana*, *A Família*, *Correio Paulistano*, *Correio de São Paulo*, *Diario de Noticias*, *A Gazeta*, *O quinze de novembro*, *Sciencias e Letras*, *Educação*, *Alvorada*, *Escrínio*, *Revista Feminina* etc.

No âmbito literário livresco, também desde cedo da vida, a pousoalegrense rascunhava poemas e declamava em saraus familiares. Porém, só estreou oficialmente na

⁵³² COELHO, 2002.

⁵³³ ALMEIDA, 1987, p. 6.

poesia, em 1890, com a publicação de *Rumorejos*. E continuou no gênero com os lançamentos de *Sombras*, em 1906 e *Vetiver*, em 1939. Consultando os arquivos da Hemeroteca Digital Nacional, em resenha publicada no jornal *Correio Paulistano*, na edição de número 27.069, em 15 julho de 1944, por ocasião de seu falecimento, verificamos que vários de seus poemas foram vertidos para o francês e para o alemão pelo Hipólito Pujol (1880-1952)⁵³⁴. Como percebe-se, a poesia de Almeida ultrapassou as barreiras nacionais.

Além de poetisa, diretora e colaboradora de periódicos, foi membro-fundadora da Academia Paulista de Letras, em 1909, ao lado do esposo, também poeta, professor e filólogo, Silvio Tibiriçá de Almeida (1867-1924). O fato dela ser a primeira mulher a entrar na Academia Paulista de Letras é a grande consolidação da sua carreira literária. Há muitas especulações sobre seu ingresso, alguns afirmam que ela só pôde participar porque estava acompanhada pelo marido.

A Academia Paulista de Letras foi fundada, em 27 de novembro de 1909, na cidade de São Paulo. Délio Freire dos Santos, em seu Livro *Recordando... Academia Paulista de Letras e seus fundadores* (2000), afirma que o prédio que serviu para as atividades da academia era do casal, onde também funcionava o instituto deles. Com a função de bibliotecária, ela ocupou a cadeira nº 8, escolhendo como patrona a poetisa Bárbara Heliodora (1759-1819), sua tia-trisavó.

Vemos sua atuação em meio a gêneros jornalísticos e literários, mas, ela não parou por aí, pois, ainda como poetisa, buscou outro público, dedicando-se também à produção para crianças. Nesse ramo, em 1908, inicia na poesia para a infância com *Paginas infantis*, e, em 1914, organiza a antologia o *Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso* – impressos destinados às crianças em fase escolar. Com essas publicações, ela tornou-se uma das precursoras da poesia infantil brasileira no início do século XX. Sabe-se, portanto, que a obra da poetisa, principalmente a destinada ao público infantil, ainda não recebeu a devida importância na historiografia literária oficial, a qual nos debruçamos na próxima seção.

A produção literária infantil de Presciliana Duarte de Almeida

⁵³⁴ A Reportagem do falecimento de Presciliana Duarte de Almeida pode ser consultada em: *Correio Paulistano*. São Paulo: 15 jul. 1944. Ano XC, n. 27.069, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22paginas%20infantis%22&pagfis=19184. Acesso em: 29 mar 2021.

Para a infância, Presciliana Duarte de Almeida publicou *Paginas infantis* (1908) e organizou *Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914). Não se tem registro de outros exemplares da autora dedicados a esse público.

Dedicando o volume à memória do seu pai, Presciliana Duarte de Almeida estreou na poesia infantil, como já dissemos, com a publicação de *Paginas infantis* em 1908. Destinada ao ensino das escolas primárias, a obra foi adotada pelo Conselho de Instrução de São Paulo, de Minas Gerais e do Distrito Federal – Rio de Janeiro na época –, é constituída, na sua 1^a⁵³⁵ e 2^a edição, por 32 poemas, 7 contos, 2 cartas, 15 enigmas (adivinhas) e pelas seções “Cartas honrosas”, Carta-Prefácio”, “Prólogo” e “Juízo da imprensa”.

Sabe-se da existência de cinco edições: a de 1908, 1^a edição – não localizada; a de 1910, 2^a edição editada pela Typographia Brazil, Rothschild & Co, disponível no acervo da biblioteca Monteiro Lobato, em São Paulo; a de 1914, 3^a edição, quando passou a ser editada pela Escolas Profissionais Salesianas, contida no Laboratório de Ensino e Material Didático da USP (Lemad)⁵³⁶; a 4 edição, de 1923, do acervo particular da pesquisadora Raissa Nunes Pinto; e a de 1934, 5^a edição, do nosso acervo particular e também no acervo da Academia Paulista de Letras e no AHECC biblioteca infantil, do Centro de referência em educação Mario Covas (CRE).

Há uma série de gravuras que ilustram os textos, feitas aparentemente por meio da técnica de xilogravuras. Segundo os estudos de Costella (2006, p. 45), foi em meados do período oitocentista que a xilografia, principalmente a de topo, passou a ser utilizada no Brasil “[...] para fins de ilustração de livros e periódicos, além da feitura de anúncios e impressos comerciais [...]”. Ademais,

[o]bedecendo a uma configuração típica da época, há na coletânea uma série de vinhetas, que, em alguns casos, extrapolam o papel decorativo e revelam ter relação explícita com os versos que acompanham, [...] elas cumprem uma função de pontuação, sinalizando o enlace final dos poemas.⁵³⁷

Como mencionamos, Presciliana Duarte de Almeida, apesar de usufruir de reconhecida projeção como poetisa, era mulher e precisava lançar mão de algumas

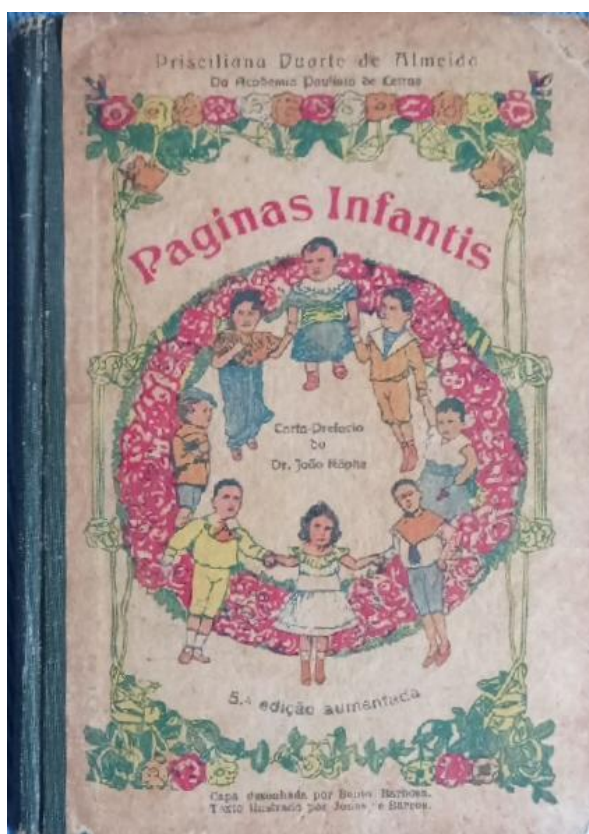
⁵³⁵ Até o momento, a 1^a edição não foi localizada, mas deduzimos, pelo intervalo de tempo, apenas dois anos de uma edição para outra, que a 2^a edição não teve grandes modificações.

⁵³⁶ Disponível em: <https://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/2019-01/paginas%20infantis%20XV%20milheiro.pdf>. Acesso em: 29 ago 2021.

⁵³⁷ FARIAS; SILVA; ALVES, 2020, p. 356.

estratégias para dar visibilidade a sua primeira obra destinada ao público infantil. Por isso, desde a capa (cf. Figura 1), vemos a necessidade de validação da obra. Logo abaixo do nome da autora, como complemento de sua apresentação, tem a informação “Da Academia Paulista de Letras”, algo que funciona como uma credencial ou crédito honorífico do autor. Bem ao centro dela, lemos “Carta-prefacio do Dr. João Köpke” e, no final, o nome dos ilustradores.

Figura 1 - Fotocópia da capa da edição de 1934 de *Páginas infantis* (1908).



Fonte: ALMEIDA ([1908]1934).

A capa colorida, algo inovador para época, foi desenhada por Bento Barbosa e os textos decorados por Jonas de Barros, reconhecidos artistas de seu tempo, com impressão realizada na Typografia Brazil de Rothschild & Co⁵³⁸. A informação sobre a autoria das imagens é de extrema relevância para as publicações da época, nas quais, em sua maioria, não é possível localizar a referência ao ilustrador ou ao capista. Ademais, com o intuito de dar mais credibilidade à obra, o Editor integra ao livro, no tópico intitulado “Juízo da

⁵³⁸ A partir de 1914, a obra foi editada pela Escolas Profissionais Salesianas.

Imprensa”⁵³⁹, notas que foram publicadas em diversos jornais no ano de lançamento da obra. Nelas, várias personalidades de renome de então, a maioria homens, dedicaram enaltecimento para a recente publicação da autora. Rufiro Tavares ([1908]1914), por exemplo, reitera que o exemplar atende ao gosto infantil, pois trata de assuntos simples e naturais:

E' o que se dá com os assumptos das *Paginas Infantis*, interessantes e magnificamente seleccionados; elles revelam uma encantadora naturalidade, alludem a coisas que podem e devem despertar nesses pequeninos cerebros um alvoroço bemfazejo, uma preocupação curiosa, o que a autora conseguiu plenamente, no seu esforço, para attingir o fim colimado.⁵⁴⁰

Segundo Coelho, os primeiros trabalhos que formaram a literatura infantil brasileira pertenciam simultaneamente a dois extremos de intenção: instruir e deleitar⁵⁴¹. Desse modo, a clara intenção utilitária se apresentava por meio do inculcamento de "[...] comportamentos e atitudes de passividade nas crianças, preconizava obediência aos pais e submissão aos mestres.”⁵⁴² *Paginas infantis* (1908) se diferencia dos livros de leituras publicados na época pela preocupação da escritora com a qualidade literária dele. Desse modo, apresentamos alguns poemas que expõem uma tendência diferenciada da época e revelam uma qualidade literária.

Já no poema de abertura da obra, “Livro bonito”, cuja temática é sobre as figuras que estampam os livros, a poetisa denota a preocupação com o viés decorativo que uma obra para crianças deve possuir. Ele é citado por Luís Camargo, no início da apresentação da obra *Ilustração do Livro infantil* (1995), para reforçar que o reconhecimento da importância da ilustração no livro infantil já vem de muito tempo. Vejamos o poema na íntegra:

Livro bonito

- Para mim, livro bonito

E' aquele que tem figuras,

Pra você não é, Carlito?

⁵³⁹ Para saber mais sobre a seção, consultar o artigo “O JUÍZO DA IMPRENSA EM *PAGINAS INFANTIS* (1908), DE PRESCILIANA DUARTE DE ALMEIDA”. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/297>>. Acesso em: 29 ago. 2021.

⁵⁴⁰ TAVARES, [1908] 1914, p. IX.

⁵⁴¹ COELHO, 2000, p. 46,

⁵⁴² LAJOLO 1993, p. 27.

- Pra mim é o que tem doçuras,
E nossas almas retrata
E da terra as formosuras!

Mas a mim também é grata
Uma gravura risonha,
Com vermelho, azul e prata...

Perto d'agua, uma cegonha,
E, nos verdores da mata, ·
Um passarinho que sonha...⁵⁴³

Dividindo-se em quatro tercetos, composto por versos de redondilhas maiores, o poema apresenta um diálogo entre crianças que revelam suas preferências sobre as cores e as temáticas que um livro bonito deve ter. Nele, por meio dessa metalinguagem, os leitores já são apresentados ao universo dos bichos voadores, cegonha e pássaro, tanto pelos versos, como pela ilustração que os acompanha. A próxima composição é mais um exemplo do fazer literário artístico de que a sua autora lançou mão para agradar o leitor, assim fugindo de temas edificantes:

Cricri

Cricri é um gato pintado
Muito cheio de valentia,
Que por cima do telhado
Costuma dormir de dia.

Ontem, de manhã cedinho,
Vi Cricri lavando o rosto
Com cuspe ... Fiquei quietinho
Para vê-lo bem a gosto.

⁵⁴³ ALMEIDA, [1908] 1934, p. 25.

Depois Cricri satisfeito
 Poz-se a miar muito alto,
 E foi parar no terreiro
 Por meio de um grande salto:

Era um ratinho imprudente,
 Que do buraco saíra,
 E em que meu gato valente
 Puzera de pronto a mira.⁵⁴⁴

Em relação ao arranjo estrutural, a composição poética é toda escrita em versos de sete sílabas (redondilhas maiores), respeitando o padrão presente em maior parte da coletânea, conservando quatro quadrinhas (quartetos). Percebemos que é um poema que foge dos valores propagados pela primeira República, de que devemos estudar, trabalhar, obedecer os pais, ser religioso etc. "Cricri" é sobre um gato, temática bastante aceita pelo universo infantil; começa descrevendo como era o gato e seus hábitos que acaba sendo incomodado por um rato. O poema é apenas para deleite, possui um caráter lúdico, não tem intenção pedagógica. Com ele, percebemos que a poetisa tinha uma preocupação com a fruição e a experiência literária do destinatário infantil.

Conforme Farias, Silva e Alves, "[d]esde os tempos remotos, a temática dos bichos está presente na literatura infantil, já que as crianças nutrem uma especial relação sentimental e se divertem muito mais com os animais que falam e agem como os homens, do que com os textos mais rebuscados."⁵⁴⁵ Em *Paginas infantis* (1908), é forte a presença da temática dos bichos, como já vimos nos poemas apresentados; também há a presença de animais em: "Brinquedo Novo", "A mostarda", "Tosquiado", "O beija-Flor", "O Sertanejo", "Hino às Aves"; as que também estão presentes no Livros das Aves: "Uma joia", "Na fonte", "O flamingo", "Desgosto", "A galinha d'Angola", "O João-de-Barros", "A longevidade das aves"; as trovas: "Chio!", "Mugido", "Trova"; e os Enigmas n. 1, 2, 5, 7,8, 10, 12 e 14⁵⁴⁶. Para analisar uma composição que se faz presente em todas as cinco edições, vejamos o "Enigma n. 2" na íntegra:

⁵⁴⁴ ALMEIDA, [1908]1934, p. 46.

⁵⁴⁵ FARIAS, SILVA, ALVES, 2020, p. 346.

⁵⁴⁶ Essa lista de poemas faz parte da 5ª edição, a mais completa.

Na exquiritice ninguém me abarba;
 Pois sou mulher e tenho barba;
 Mocinha , tenho cabelos brancos!
 Sou sem juízo, pulo em barrancos.
 Sôbre a cabeça tenho uma cousa
 Em que a defesa minha repousa.
 Se me fizeres teu jardineiro,
 Não fica ervinha num só canteiro.
 Quando me bates, salto e te empurro,
 Dou cabeçadas, não sei dar murro!
 Achando milho, não passo fome ...
 Agora dize, dize, o meu nome.⁵⁴⁷

Compondo um bloco de quinze que se faz presente ao longo de *Paginas infantis* (1908), o supracitado enigma (ou adivinha) é formado por apenas uma estrofe com doze versos eneassílabos (nove sílabas poéticas). Como se sabe, a adivinha é constituída pelo esquema perguntas e respostas. Desse modo, logo após a pergunta, o leitor localiza a resposta escrita numa fonte bem pequena e de cabeça para baixo. Ademais, na edição de 1914 e 1934, o leitor tem outro recurso para encontrar a resposta: pela vinheta final. Dessa forma, nesse caso, a vinheta não tem uma mera função de decorar ou finalizar o enigma, ela revela a charada, como se vê na figura 2.

Figura 2 - Fotocópia da Vinheta temática do Enigma n. 2.

⁵⁴⁷ ALMEIDA, [1908]1934, p. 38



Fonte: ALMEIDA (1914, p. 25)

Essas formas – enigmas –, advindas da literatura oral, desempenham um papel bastante importante na coletânea. Elas agregam mais valor literário ao compêndio, deixando-o mais lúdico devido também à ligação com brincadeiras e com jogos infantis.

Posteriormente, Presciliana Duarte de Almeida publica, em 1914, *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso*, uma coletânea que agrupa poemas, textos em prosa, notas publicadas em jornais de vários poetas e poetisas do Brasil, de França e de Portugal. A obra foi uma encomenda do então diretor geral da Instrução Pública de São Paulo e também instituidor da festa das Aves no estado, Oscar Thompson, e auxiliaria os professores na comemoração do dia das aves. Localizamos no *Correio Paulistano*, em edição de 16 de Março de 1914, uma nota, com o título "O LIVRO DAS AVES" POR D. PRESCILIANA DUARTE DE ALMEIDA, que o Editor faz para divulgação da obra no ano de sua publicação:

A distincta escriptora d. Presciliana Duarte de Almeida, que faz parte da Academia Paulista de Letras e gosa de geral estima no mundo intellectual, acaba de publicar uma bella chrestomathia em prosa e verso, que é verdadeiramente uma collecção de conhecimentos uteis, que se destina, com certeza, a franco successo, e a inilludivel acolhimento, sobretudo por parte dos educadores.

A festejada poetisa das *Sombras* e das *Paginas infantis*, obras que tantos applausos mereceram, sendo mesmo a segunda aprovada pelo Superior Conselho de Instrucção desta capital, de Minas e do Districto Federal, foi de um rigoroso escrupulo na escolha da materia que orna a presente collectanea. Assim é que, apenas nella encontramos trabalhos notaveis, moreas e instructivos, assignados pelos nossos melhores escriptores. São estudos interessantes e de valia, consagrados ás festas das aves e das

arvores, que se realizam annualmente nas escolas, em dois dias, à entrada festiva da primavera.

Além de innumeras composições originaes, transcriptas e traduzidas, ha ainda um sem numero de gravuras que ornam o trabalhado texto de mais de quatrocentas paginas.

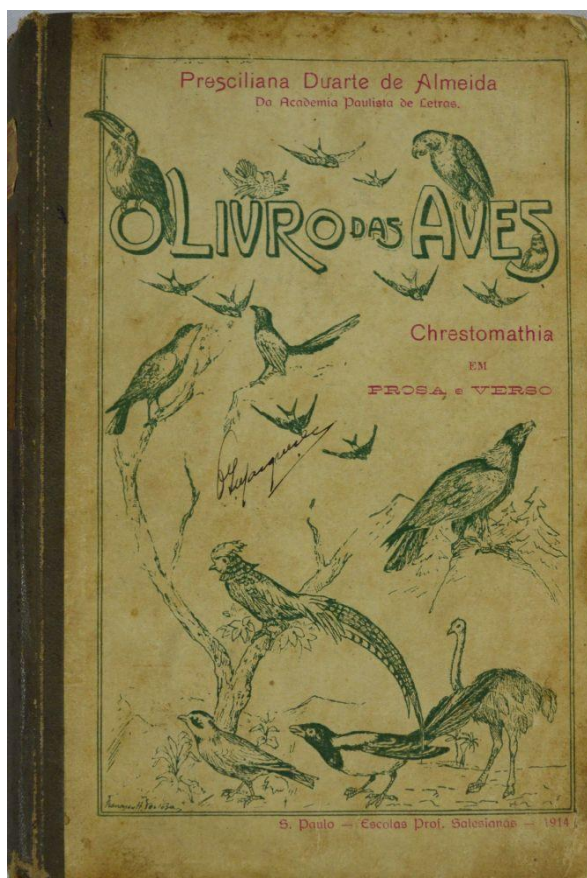
Accusando nestas palavras o volume que nos remetteu a gentilissima escriptora, testemunhamos-lhe os nossos agradecimentos, enviando-lhe sinceros parabens pela publicação de tão util trabalho.

A obra só pôde contar com essa estratégia de divulgação – em jornais –, pois não há seções de juízo de imprensa nem carta-prefácio assinadas por intelectuais de renome, como visto em *Paginas infantis* (1908). Existem, apenas, dois textos introdutórios, o primeiro, "Duas linhas", escrito pela própria organizadora da antologia e outro intitulado, "Dois dedos de prosa", assinado por Julia Lopes de Almeida. Esse último foi publicado inicialmente, em 16 de Abril de 1912, no periódico *O Paiz*.

Não há na capa (cf. Figura 3) ou na folha de rosto a informação de que uma escritora assinou um texto introdutório na obra, o leitor só tem conhecimento dessa informação ao folheá-la ou ao consultar o índice⁵⁴⁸. Era recorrente as escritoras da época fazerem dedicatória de textos, divulgação de seus trabalhos. Funcionava como uma rede de sustentação que era imprescindível ao êxito da carreira literária delas. Além de *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso*, sua obra *Rumorejos* foi prefaciada por uma figura feminina, a Adelina Amelia Lopes Vieira, em um período que era quase regra essas obras serem prefaciadas por homens. Ademais, ela dedica a obra: “A’ memoria da malograda amiga Maria Clara Da Cunha Santos (Mimosa) Tributo de viva saudade”.

⁵⁴⁸ CORREIO PAULISTANO, n. 18.194, 16 de mar. de 1914, p. 2. A disposição do índice se localiza ao final do livro, como costumava ser na época. Há um índice para os textos e outro para as gravuras.

Figura 3- Fotocópia da capa do *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914)

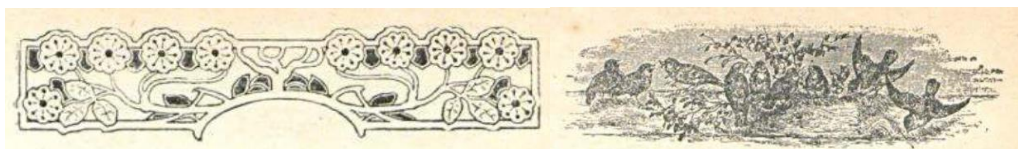


Fonte: Acervo da biblioteca brasileira de Literatura infantil e juvenil.

Não há informações sobre o capista ou o ilustrador do compêndio, o que se vê é a presença de uma assinatura no canto inferior esquerdo da capa. Quanto à editora, foi impressa pela Escolas Profissionais Salesianas. Em comunhão com o título da obra, há várias aves decorando a capa, em tons verde, e de vermelho, ao topo, como em *Paginas infantis* (1908), a informação de que a poetisa pertence à Academia Paulista de Letras. O miolo é decorado por algumas gravuras e vinhetas. A maioria das vinhetas são cabeção (cf. Figura 4), pois ocupam o alto da página, mas também tem as de remate, localizadas no final dos textos, muitas no estilo floral ou de aves⁵⁴⁹.

Figura 4- Vinhetas cabeção presente em *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914).

⁵⁴⁹ CAMARGO, 1995.



ALMEIDA (1914, p. 317; 423)

Parece-nos que, nessa segunda publicação para a infância, a autora já disponibilizava de um certo prestígio como escritora para esse público, o que, provavelmente, fez sua obra ser mais citada em jornais e livros do período, como podemos ver no trecho localizado no jornal *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã*: “[q]uanto a Presciliana Duarte, conheço-lhe apenas o ‘Livro das Aves’, seleta escolar, onde figuram muitas poesias suas, de Zalina Rolim, poetisas da época – sempre alusivas ao reino voador.”⁵⁵⁰ Já Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: Histórias e histórias* (2007) citam a autora, mas não a primeira obra dela, destacando apenas *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914), para falar das antologias folclóricas e temáticas utilizadas nas celebrações escolares.

Em artigo sobre a obra "O LIVRO DAS AVES: chrestomathia em prosa e verso (1914) de Presciliana Duarte de Almeida (1867 – 1944)", Raissa Nunes Pinto, expõe a relação extensa de autores (as) brasileiros e estrangeiros que integram o volume⁵⁵¹. Com a lista, Presciliana Duarte de Almeida apresenta ao leitor um panorama quase completo de escritores e de escritoras que atuavam na geração dela e em anteriores.

Ao que diz respeito aos poemas de autoria da poetisa aqui estudada, encontramos "Hymno às Aves", que é o poema de abertura, ele fica localizado entre os já citados textos introdutórios da antologia. De autoria de poetisa e musicado pelo Maestro Antonio Carlos, a referida composição foi lançada por ocasião da primeira festa das aves realizada em Abril de 1911, na cidade de São Paulo⁵⁵². Ademais, tem "A morte do canario", "Poesia", "A Arara", "Inveja", "D. Quixote e Sancho Pança", "P. Duponi", "Nostalgia", "As plumas", "Victoria-régia", "Brinquedo novo", "O avestruz", "Uma Joia", "Na fonte", "O flamingo",

⁵⁵⁰ CUNHA, 1954, p. 3.

⁵⁵¹ O artigo pode ser consultado em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/sciencult/article/view/4660/4683>. Acesso em: 10 set. 2021.

⁵⁵² Em *O ESTADO DE S. PAULO*, na página 4 da edição de 23 de abril de 1911, Ano XXXVII, n. 11817, localizamos a menção que o poema seria recitado por alunos da Escola e Grupo Escolar Barnabé de Santos (SP). Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19110423-11817-nac-0004-999-4-not/busca/Presciliana+Duarte>. Acesso: 10 set. 2021.

"A galinha d'Angola", "Actualidades", "Desgosto", "Livro bonito", "O João-de-Barros", "A Longevidades das aves", algumas variações de trovas populares e "A Lavandeira", que ela publicou sob o pseudônimo de Perpetua do Valle. Segundo Socorro Pacífico Barbosa (2007), utilizar-se de pseudônimos era uma grande tendência nos periódicos que circularam no século XIX.

As obras da poetisa mineira estão em constante diálogo, pois os poemas "A morte do canário"⁵⁵³ e "Inveja", por exemplo, foram publicados no seu segundo livro *Sombras* (1906) e o já citado "Livro bonito", em *Páginas infantis* (1908). E nas publicações futuras, ela insere poemas da sua crestomatia na sua última publicação, *Vetiver* (1939), é o caso de "A Arara", "Nostalgia" e "Victoria-régia" e, na 5 e última edição que se tem notícias de *Páginas infantis* (1908), também foram incluídos vários poemas do *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914). "O flamingo" é um deles.

Figura 5- Ilustração que acompanha "O flamingo".



Fonte: ALMEIDA (1914, p. 437)

Retratando um ambiente totalmente natural em que pode ser verificado alguns flamingos repousando na beira de um lago, a imagem configura um cenário favorável e

⁵⁵³ O poema "A morte do canário" foi publicado inicialmente em *A Estação : Jornal Ilustrado para a Família*.

coerente para existência de um animal protagonista do poema. Ao lermos os versos dele, percebemos que mais que uma simples ornamentação, a ilustração cumpre uma função representativa. Pois, como revela Camargo, essa função acontece "[...] quando imita a aparência do ser ao qual se refere"⁵⁵⁴. Vamos aos versos da composição para a constatação dessa representatividade mencionada por Camargo:

O flamingo

De metro e meio de altura
São as pernas do flamingo!
Se eu pilhasse as pernas delle
no domingo!

Se eu tivesse aquele porte
Para ver o carnaval,
Eu, que por ser tão pequeno,
Tudo posso ver tão mal!

E, para enchegar por cima,
Aquele pescoço enorme,
Que embaixo de uma das azas
Elle esconde quando dorme.

Se eu pudesse á beira d'água
Como os flamingos pescar:
Vão em linha enfileirados
Para os peixinhos pegar.

Suas azas são vermelhas,
Côr de chama,
Côr da luz do sol poente.

⁵⁵⁴ CAMARGO, 1999, p. 1.

Quando no mar se derrama.

Acho graça no flamingo

Que elle dorme num pé só

Essas coisas todas leio

Num livrinho de vovó!⁵⁵⁵

Quanto à métrica, a composição se constitui, em sua maioria, por versos de sete sílabas, conservando seis quadrinhas. No início do poema, o eu-lírico vai descrevendo a ave conforme vemos na imagem, bem como o seu desejo em ser tão alto como é o flamingo para aproveitar o domingo, curtir o carnaval e uma pescaria. E finaliza dizendo que aprendeu tudo que sabe sobre a ave lendo um livro da avó.

Outra forma lírica que deixa o livro mais encantador são as trovas populares de autoria da poetisa aqui em estudo. Ao longo da coletânea, existem várias Trovas. Essa forma se caracteriza por ser um poema monotrófico, composta por quatro versos. As trovas tinham uma penetração popular, ora voltada para uma observação da natureza, para revelação de sentimentos de amor, de afeto ou de situações diversas.

Sabe-se que *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914) só possuiu uma única edição. Como achado em *O Paiz*, na seção "O Paiz em Minas", em 15 de fevereiro de 1915, ANO XXX, n. 11.088, p. 5⁵⁵⁶, o livro não foi aprovado pelo Conselho Superior de Ensino Primário de Belo Horizonte:

Figura 6 - Fotocópia de trecho sobre *Livro das aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914) publicado no jornal *O Paiz*.

⁵⁵⁵ ALMEIDA, 1914, p. 437-8.

⁵⁵⁶ O Paiz em Minas. In: *O Paiz*. São Paulo: 15 de fevereiro de 1915, ANO XXX, n. 11.088, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&Pesq=%22presciliana%20duarte%22&pagfis=26528. Acesso: 14 set. 2021.

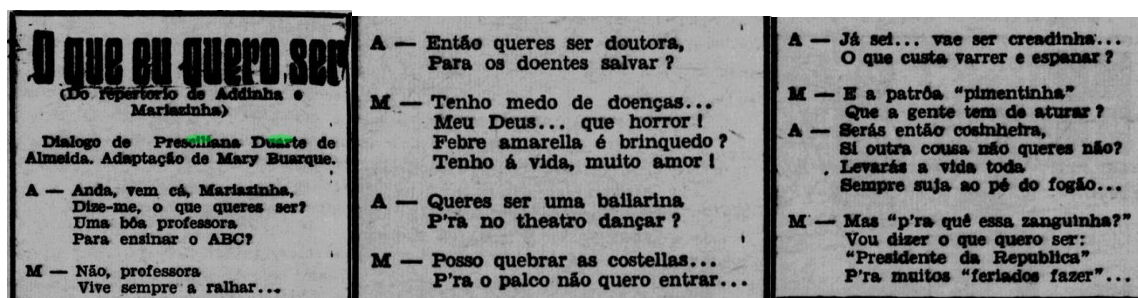
Conselho Superior de Ensino Primario — Esteve reunida no dia 12, esta corporação, tomando conhecimento das seguintes maerias:

I — Processo n. 57, de 1914 — “O Livro das Aves” (Chrestomathia em prosa e versos), da Sra. D. Presciliana Duarte de Almeida. O conselho, reconhecendo, embora, os meritos do livro, deixou, por unanimidade, de lhe dar approvação, por não estar de accordo com o espirito e moldes traçados pelos programmas de nossas escolas primarias.

Fonte: Hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Essas foram as contribuições de Presciliana Duarte de Almeida para a inicial literatura infantil brasileira. Todavia, em nossas pesquisas, consultando os arquivos da Hemeroteca Digital Nacional, localizamos que ela utiliza, também, o espaço do jornal como difusor da literatura infantil, como localizado em *A Gazeta*: edição infantil, de 19 de dezembro de 1935, ano III. n. 119, p. 12, como se vê na Figura 7.

Figura 7- Fotocópia de uma composição de Presciliana Duarte de Almeida publicada em *A Gazeta*: edição infantil.



Fonte: Hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional.

O QUE EU QUERO SER (Do repertório de Addinha e Mariazinha) Dialogo de Presciliana Duarte de Almeida. Adaptação de Mary Buarque. A- Anda, vem cá, Mariazinha, Dize-me, o que queres ser? Uma boa professora Para ensinar o ABC? M- Não, professora Viver sempre a ralar...	A- Então queres ser doutora, Para os doentes salvar ? M- Tenho medo de doenças... Meu Deus... que horror! Febre amarella é brinquedo? Tenho á vida, muito amor! A- Queres ser uma bailarina P'ra no theatro dançar? M- Posso quebrar as costellas... P'ra o palco não quero entrar...	A- Já sei... vae ser creadinha... O que custa varrer e espanar? M- E a patrôa "pimentinha" Que a gente tem de atura? A- Serás então cosinheiras, Si outra coisa não queres não? Levarás a vida toda Sempre suja ao pé do fogão M- Mas "p'ra quê essa zanguinha?" Vou dizer o que quero ser: "Presidente da República" P'ra muitos "feriados fazer"...

Pelas informações localizadas no jornal, "O que eu quero ser" é uma composição de Presciliana Duarte de Almeida, com adaptação da professora Mary Buarque, que fazia parte do repertório das artistas gêmeas de Pequenópolis, em São Paulo: Addinha e Mariazinha. Esse texto não foi localizado nos seus livros, o que nos faz acreditar que Almeida continuou produzindo para criança em jornais. Tal achado nos mostra a importância de pesquisar mais a fundo, principalmente, em jornais, a vida e a produção dessas poetisas oitocentistas.

Conclusão

Como expõe Arroyo ([1968]2011), os livros de leituras exerceram relevante papel, não só pelo espírito pedagógico, mas também por despertar o hábito da leitura entre as crianças. Nesse cenário, *Paginas infantis* (1908) e *Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914) fizeram parte de um momento de grande efervescência para o desenvolvimento de nossa literatura infantil. A produção literária infantil de Almeida revela algo que vai além da visão já construída pelos estudiosos da produção infantil da época, que apontam o conteúdo desses livros ser apenas moralizador, formativo e pedagógico,

deixando, dessa forma, de fora o fazer literário ligado ao lado mais artístico que os escritos da poetisa possuem.

Pelo recorte que fizemos, percebemos que as composições de *Paginas infantis* (1908) e do *Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso* (1914), além de validar seus propósitos utilitários, como era a literatura infantil da época, apresentam uma intencionalidade estética e lírica que agradava ao mesmo tempo em que instruía o leitor mirim. Mesmo após mais de 113 anos de sua primeira publicação para a infância, a obra de Almeida ainda pode nos proporcionar prazer, oportunizando uma leitura agradável e divertida. Tais fatores, além de despertar uma nova visão da obra, revelam-nos a importância de estudarmos uma obra literária histórica, pouco explorada e culturalmente distante.

Fontes Primárias:

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. O que eu quero ser. In: *A Gazeta*: edição infantil, 19 de dezembro de 1935, p. 12, edição 119. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=764507&pesq=%22presciliana%20duarte%22&pagfis=2822>. Acesso em: 08 set. 2021.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. (ed.). *A Mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira. Edição fac-similar. São Paulo, 1987. v. 1.

CUNHA, F. A poesia Esquecida de Julia Cortines. In: *Letras e Artes*: Suplemento de A Manhã. Ano 8. 13 de Abril de 1954. p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&PagFis=1966&Pesq=Livro%20das%20Aves%e2%80%99>. Acesso em 20 ags. 2021.

MELO, A. R. (PSEUDÔNIMO: Judas Isgorogota). “Zalina Rolim e a poesia infantil na Lírica Brasileira”. In: *O estado de São Paulo*, 28 de abril de 1944, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19440428-22891-nac-0005-999-5-not/tela/fullscreen>. Acesso em: 13 set.. 2021.

Referências

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. *Paginas Infantis*. São Paulo: Escolas profissionais do Liceu Coração de Jesus, 1934.

ALMEIDA, P. D. *Paginas Infantis*. São Paulo: Escolas profissionais Salesianas, 1914. Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/201901/paginas%20infantis%20XV%20milheiro.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2020.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. *O Livro das Aves: chrestomathia em prosa e verso*. São Paulo: Escolas Prof. Salesianas. 1914. 468 p.

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. 3 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Unesp, 2011.

BARBOSA, S. F. P. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.

CAMARGO, Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Palestra apresentada na Universidade de Karlstad, Suécia, em outubro de 1999. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>. Acesso em: 16 Ago 2021.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte, MG: Lê, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: arte literária ou pedagógica?* In: *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COSTELLA, A. F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2006.

D'ÁVILA, A. *Literatura Infanto-Juvenil (1969): de acordo com o programa das escolas normais*. 3. ed. rev. aum. São Paulo: Editora do Brasil, 1969.

FARIAS, Morgana de Medeiros; SILVA, Ana Paula Serafim Marques da; ALVES, José Hélder Pinheiro. BICHOS EM VERSOS E ILUSTRAÇÕES NA POESIA DE JOÃO KÖPKE E PRESCILIANA DUARTE DE ALMEIDA. In: *Anais do VI Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil Tradição, Revolução, e (Re) invenção: A Literatura do Século XXI*. Presidente Prudente: Universidade Estadual de São Paulo, 2020.

Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1RPuuL4Tvf4y4rQ1RWSb0Wop1Q4NGc0FE/view>.
 Acesso em: 10 set 2021.

LAJOLO, M. P. No mundo da leitura. In: *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, M. P; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: Histórias e histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

PINTO, Raissa Nunes. O LIVRO DAS AVES: crestomathia em prosa e verso (1914) de Presciliana Duarte de Almeida (1867 – 1944) In: *An. Sciencult*, Paranaíba, V.7, n.1, p. 371-387, 2017. Disponível em:
<https://anaisonline.uems.br/index.php/sciencult/article/view/4660/4683>. Acesso em: 10 set 2021.

SANTOS, Délio Freire de. *Recordando Academia Paulista de Letras e seus fundadores*. São Paulo: KMK , 2000.

SILVA, Ana Paula Serafim Marques da; ALVES, José Hélder Pinheiro. O Juízo Da Imprensa Em Paginas Infantis (1908), De Presciliana Duarte De Almeida. In: *Letras Em Revista*, [S.l.], v. 11, n. 2, abr. 2021. ISSN 2318-1788. Disponível em:
<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/297>. Acesso em: 29 ago. 2021.

TAVARES, R. Juízo da imprensa. In: ALMEIDA, P. D. de. *Paginas infantis*. São Paulo: Escolas profissionais Salesianas, 1914. Disponível em:
<http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/201901/paginas%20infantis%20XV%20milheiro.pdf>. Acesso em: 24 Abr. 2020.

Medeia Demonstrada: O Mito de Medeia retomado em Christa Wolf, Hélia Correia e Rachel Cusk

Joana Márkus Neves
Universidade Nova de Lisboa

“Lo cierto es que en esta segunda década del siglo XXI el asesinato es una rareza entre nosotros: algo que, como mucho, cometen hombres contra sus parejas o ex-parejas. Algo así como un mínimo técnico, insalvable. Por eso despiertan tanta curiosidad, tantos *clicks* y tanto *rating* ciertos asesinatos, los que no han cometido hombres contra sus parejas o exparejas, concretamente.”

Katixa Agirre, *Las Madres No*

As mães não. Os homens sim, as mulheres por vezes. Mas as mães não.

Neste texto, pretendo refletir sobre a apropriação e recontextualização da figura de Medeia por três autoras contemporâneas: Christa Wolf, no seu romance *Medeia: Vozes*, de 1996; Hélia Correia, na peça *Desmesura: Exercícios com Medeia*, de 2006; e Rachel Cusk, na sua versão da *Medeia* de Eurípides de 2015.

Medeia é sem dúvida uma das figuras mitológicas mais monstruosas do imaginário ocidental. É retratada nas fontes clássicas como uma feiticeira, de linhagem divina ou detentora de poderes sobrenaturais que, por notáveis que fossem os seus poderes, se via impotente para manter o amor do seu amado: “Dragons and maddened bulls, it seems, I could subdue; a man alone I could not; I, who could beat back fierce fire with wise drugs, have not the power to escape the flames of my own passion.”⁵⁵⁷

Fontes clássicas e modernas trabalharam elaboradamente o estado emocional de Medeia: a sua impotência, frustração e humilhação culminam numa sofreguidão por vingança que a deixa à beira da loucura (ou, dependendo das interpretações, na mais plena loucura). Esse estado serve de enquadramento àquele que é um dos mais transgressores atos de qualquer personagem feminina da tradição narrativa ocidental: o assassinato dos próprios filhos. Neste sentido, a figura de Medeia inaugura uma pergunta a que as suas diversas encarnações literárias tentam dar resposta: como foi possível? Como pode uma mãe matar os seus filhos? Porque os homens, sim. As mulheres, por vezes. Mas as mães não. E no cerne desta pergunta encontra-se menos uma inquirição forense pelas condições

⁵⁵⁷ *Heroides*, 165-68.

em que ocorre o ato tabu, e mais uma interrogação pelo próprio horizonte de possibilidade que o ato transgressor parece abrir. Se não é verdade que “uma mãe não”, então o que é que este significa para a própria natureza da maternidade – e, conseqüentemente, da condição feminina?

Tentarei encontrar, nestas três *Medeias* contemporâneas, de que forma as suas autoras afluíram estas interrogações que a figura de Medeia inaugura, e que outras interrogações esta figura lhes poderá ter inspirado.

Medeia Recontada

Farei aqui uma breve sinopse de cada uma destas obras, por divergirem consideravelmente da narrativa apresentada nas fontes clássicas.

Medeia: Vozes

Christa Wolf foi uma escritora comprometida politicamente que, ao mesmo tempo que albergava dúvidas profundas sobre o socialismo da RDA, sofreu consideravelmente com a dissolução dessa república e com o dito fracasso da ideologia marxista. Este conflito é evidente na sua *Medeia*, escrita em 1996. A narrativa é feita por vozes alternadas de diversas personagens e tem início, como outras versões canónicas da história, em Corinto, pouco antes da decisão de Jasão de abandonar Medeia. Mas esta é uma Medeia em todos os outros aspetos praticamente irreconhecível. A fuga de Cólquida com Jasão é uma questão de mera oportunidade: Jasão chega à corte de Aetes precisamente quando Medeia acaba de descobrir os rituais de sacrifício humano em que assenta o poder do seu reino, e de saber da morte do irmão Apsirto nesse mesmo ritual. Parte, realmente, em busca de uma sociedade mais justa, mas não parte só: traz consigo diversos colcos, incluindo outras sacerdotisas de Hécate. A viagem em busca de porto seguro é longa; só em Corinto encontram refúgio, e é como exilados que lá vivem. Se Jasão e os seus argonautas são recebidos como heróis, Medeia e os seus compatriotas de pele escura e cabelo crespo são recebidos como bárbaros, e existem essencialmente na periferia e na pobreza. Vivendo à sombra de uma glória passada que a cada dia se desvanece mais, ansioso pela estabilidade que a ascensão social lhe pode trazer, Jasão começa a perceber na sua ligação a Medeia um perigo crescente. A princesa estrangeira tem reputação de feiticeira e é uma figura

desestabilizadora, não só por não se adequar ao papel esperado de uma esposa e mãe grega, mas sobretudo pela descoberta que gradualmente vai fazendo de que a civilizada Corinto assenta nos mesmos rituais de sacrifício humano que a distante Cólquida. Akamas, astrónomo-mor, e verdadeiro assento de poder do reino, enceta uma subtil mas eficaz perseguição a Medeia, fazendo dela um conveniente bode expiatório para o terremoto e a peste que acometem o reino. Basta um gesto espontâneo mal calculado (salvar a vida a um homem da fúria de uma turba assassina) para Medeia ser absolutamente vilificada: é condenada ao exílio, sem os filhos, que permanecem sob a proteção de Creonte. Mas a fúria popular não é aplacada com o seu exílio, e os filhos de Medeia são assassinados por uma multidão furiosa que invade o templo de Artemisa. Medeia sabe-o apenas anos depois, quando a morte dos filhos às mãos do povo de Corinto já fora transformada na lenda da mulher abandonada que mata os filhos por despeito, e convertida em ritual religioso.

Desmesura: Exercícios com Medeia

Os *Exercícios* de Hélia Correia são a obra que menos diverge das versões canónicas de Medeia. A narrativa tem início pouco antes de Jasão anunciar o seu abandono, e assistimos ao desespero e ao incontrolável impulso de vingança de Medeia, sob a forma do vestido envenenado ofertado a Glauce e da morte dos filhos às suas mãos (que acontece fora de cena). Uma diferença assinalável é a ênfase que Hélia Correia coloca no culto de Medeia à deusa Hécate, uma divindade já de si algo estranha ao panteão grego e associada ao caos e à destruição. A sua Medeia é assumidamente uma feiticeira e os poderes de que é dotada, não sendo em si destrutivos, são por ela usados para esse fim. Toda a ação se passa na interioridade do espaço feminino, doméstico, na cozinha, onde é dado às mulheres falar. O poder da palavra é um dos temas que percorre a obra: é com a palavra (na sua língua nativa) que Medeia pratica os seus feitiços e se consola do exílio e do abandono. Mas a palavra não tem o dom de lhe restituir o amor de Jasão, nem de exprimir a enormidade da hecatombe final que é o assassinato dos filhos.

Medeia

A *Medeia* de Rachel Cusk é ao mesmo tempo uma alegoria da figura da mulher escritora e um ensaio sobre a capacidade destrutiva de uma separação. Tem lugar no

presente – a peça foi escrita em 2015, apenas um ano depois de Rachel Cusk ter publicado o seu mais inovador (e transgressivo) romance, *Outline*, ou seja, quando a autora estava em plena descoberta e experimentação com uma nova voz narrativa. Medeia é uma escritora recentemente divorciada do ator Jasão, que entretanto (ou antes) começou uma relação com Glauce (que nunca surge em palco nem é nomeada), uma *socialite* filha de Creonte, milionário dono de um império multimédia. A estrutura da peça é em muito semelhante à de Eurípides, em que explicitamente se inspira: os monólogos da Ama e do Tutor inauguram a peça, o Coro é uma presença quase constante e fundamental para o decorrer do enredo, e o final é anunciado pelo Mensageiro. Paradoxalmente, é o impasse de Jasão e Medeia, presos em constantes discussões (expressas em frases entrecortadas por interrupções) que faz avançar o enredo. O impasse é atribuído à relutância de Medeia em “deixar ir” Jasão, e ela é sujeita a uma pressão crescente que culmina com a ameaça de Creonte de pôr fim à sua carreira literária e impedi-la de voltar a publicar. É precisamente por essa via que Medeia exerce a sua vingança: escreve o guião de um filme popular que ridiculariza muito reconhecivelmente Jasão e Glauce. Sendo esta uma semi-celebridade, é vilificada na opinião pública e a relação com Jasão deteriora-se. Glauce acaba por ser atacada por um fã louco, que lhe desfigura o rosto com ácido (numa referência dolorosamente contemporânea ao vestido incendiado da história canónica). Antes de isto suceder, contudo, Medeia cometera já a sua forma de infanticídio: percebendo-se incapaz de escrever devido ao impasse com Jasão, toma a decisão de entregar os filhos ao pai e à nova noiva. A peça termina com Jasão a telefonar a Medeia para lhe dizer que os filhos estão no hospital, tendo tomado uma sobredose de calmantes do pai. Não sabemos se estão vivos – e Medeia, que não pergunta, também não.

Medeia, o Monstro

“Existe uma tendência muito difundida nos autores que trataram da etimologia da palavra ‘monstro’ em associá-la com *monstrare* e a traduzir este verbo por ‘mostrar’, até mesmo por ‘indicar com o olhar’. Etimologicamente, contudo, *monstrare* significa muito menos ‘mostrar’ um objecto do que ‘ensinar um determinado comportamento, prescrever uma via a seguir.’”⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Gil, 2006: 73

Se Medeia é uma figura monstruosa, é-o não só pelo horror das mortes que lhe são atribuídas, mas sobretudo pela função negativamente explicativa e exemplificativa do seu carácter e dos seus atos. Ainda antes dos assassinatos, Medeia é sucessivamente apontada, nas fontes clássicas, como o perfeito contrário de uma mulher exemplar, pelos padrões civilizacionais da cidade que a abriga. Em parte, esta falha é explicada pela sua condição de estrangeira e, portanto, bárbara, mas a suspeita subjacente de que essa falha seja inerente à sua natureza, de que a barbárie seja apenas o início de uma maior desmesura, nunca se extingue. O ato abominável que termina por cometer vem confirmar o que esta suspeita já apontava: que uma mulher que de tal forma se desvie dos padrões estabelecidos só poderá ter o mais fatal dos destinos, sendo culpada do pior dos atos.

Nas Medeias de que fazemos aqui leitura, o caso não é diferente. Estas autoras tratam, aliás, de conferir uma nova dimensão de exemplaridade à figura; se as fontes clássicas fazem das suas transgressões uma ocasião para confirmar e reestabelecer o papel de subordinação da mulher (“eis o que sucede à mulher que não cumpre o seu papel”), Wolf, Correia e Cusk revestem-na de uma dimensão de aspiração à liberdade que, sendo destinada à frustração, é ainda assim, (e talvez até por isso mesmo) imensamente louvável – “eis aquilo a que, mesmo nas mais opressivas condições, se pode ainda aspirar”.

Ainda na sua “Pequena Fenomenologia da Monstruosidade”, contudo, José Gil chama a atenção para outra faceta que não a meramente explicativa da figura monstruosa: “Um monstro é sempre um excesso de presença. (...) Por que razão a imagem monstruosa nos comunica um excesso de ser? Porque manifesta maior realidade do objecto, mais pormenores, mais conteúdo do que uma imagem vulgar.”⁵⁵⁹

O excesso de presença de Medeia, em Christa Wolf, parece ligado, por um lado, à discrepância entre o seu estatuto de princesa e de exilada: Corinto exige dela uma modéstia que não lhe surge espontaneamente e que também dificilmente consegue fabricar.

“I didn’t leave Colchis to come and cower here, that’s the kind of thing she says, and she refuses to bind up that wild bush of hair as married Corinthian women do, and further says, So what? (...) And runs through

⁵⁵⁹ Gil, 2006: 75-7.

the streets like bad weather and screams when she's angry, and laughs out loud when she's happy.”⁵⁶⁰

Por outro lado, temos nesta Medeia um excesso de diferença de figura: a pele escura, os trajes reveladores. Tudo nela, narram as restantes vozes, é demasia:

“Talking with her is always stimulating. But I can also understand how she could get on people's nerves. Creon, for example. (...) The woman was too cunning, in his opinion, and too impertinent. Above all, she gave him the creeps. She was—how shall I express this—too much of a female, it even colored her thinking.”⁵⁶¹

A exemplaridade de Medeia começa por ser, neste romance, quase literal: como princesa da Cólquida, permanece a líder informal, representante e protetora da sua comunidade de exilados. Contudo, visto que o fio que percorre o enredo é o de uma perseguição política, Medeia vem adquirindo, ao longo do romance, um tipo de exemplaridade mais perigoso: o do “bode emissário” no sentido que lhe confere René Girard. Reconhecendo a fragilidade do poder real e os riscos de uma população mal governada (que encontra nos exilados da Cólquida uma conveniente razão para os seus males sociais), Akamas, o astrónomo real, percebe quão perfeitamente Medeia servirá de vítima sacrificial, e quanto o seu sacrifício recomfortaria a inquieta população. O que torna Medeia particularmente desagradável à população de Corinto é o facto de questionar tudo aquilo em que a sociedade assenta: fá-lo, primeiramente, por ser estrangeira, bárbara, apresentando a eterna ameaça da alteridade. (Christa Wolf não resiste a um exemplo alegórico: na Cólquida, o ouro não tinha valor, por ser bastante comum. Em Corinto, o espanto de Medeia pela forma como os coríntios se vangloriam do seu ouro é considerado ofensivo.) Este questionar torna-se particularmente incómodo em momentos de crise ou incerteza, como Jasão exprime singelamente: “Yes, there was a time when a man knew why he was in the world, but those days are gone.”⁵⁶² O sacrifício de Medeia permitirá um regresso, ainda que figurativo, a esses tempos. A própria parece ter alguma consciência disso, ou pelo menos, de como já não controla a forma como é vista: ao ouvir as canções que os coríntios compuseram em honra de Jasão, comenta: “They've made what they need

⁵⁶⁰ Wolf, 1998: 46.

⁵⁶¹ Wolf, 1998: 77-8.

⁵⁶² Wolf, 1998: 42.

out of each of us. Out of you, the Hero, and out of me, the Wicked Witch. They've driven us apart like that.”⁵⁶³

Quando Medeia descobre que o poder real continua a assentar sobre sacrifícios humanos, rituais de sangue (levados a cabo em segredo, mas não menos essenciais para a manutenção da linha patrilinear do trono), torna-se realmente uma ameaça ao poder, e Akamas vê-se obrigado, quase contra sua vontade, a eliminá-la. A natureza sacrificial desta eliminação é exposta de uma forma que realmente evoca Girard (aliás, citado em epígrafe em um dos capítulos finais do romance), sobretudo na descrição do ritual no decorrer do qual começa a perseguição física de Medeia: “After a deadly silence, a howl that had been awaiting its opportunity for a long time burst out among the revelers. Then what had to happen happened. The crowd began searching for victims to slake their thirst for revenge.”⁵⁶⁴

Partindo do conceito do monstro como um excesso ontológico, na formulação de José Gil acima citada, poderemos talvez ver em Medeia a particular monstruosidade de combinar a falta (de modéstia, de vergonha, de deferência por quaisquer normas que não tenham sido sujeitas a um crivo de análise) e o excesso (de questionar, de submeter a esse crivo práticas e preceitos que se querem inabaláveis, e de confrontar outros com esse questionar).

A Medeia de Hélia Correia destaca-se também pelo excesso. Primeiro do amor:

“...não existe em mim nem mãe, nem esposa
Nem filha de seu pai. Existe apenas
O começo do belo e do terrível,
Do amor que a si próprio se sustenta
(...) Essa criança
A quem dais o nome de Eros nada é,
Não passa de um menino inofensivo
Se o compararmos com a monstruosa,
Com a tremenda vocação da carne,
O destinar-se uma mulher ao homem
Como eu fui destinada para Jasão
Ainda antes que o tempo começasse.
É com ele que eu respiro e me alimento,
Não com o ar, não com os frutos, não.
Tudo na minha vida é trajetória

⁵⁶³ Wolf, 1998: 40.

⁵⁶⁴ Wolf, 1998: 120.

Que converge para ele como uma seta.
Corre o meu sangue para o seu sangue, o riso
Para dentro do seu riso.”⁵⁶⁵

e depois da raiva:

“Abandonai-me agora, carne, sangue,
Já que ele me abandonou. Saí, morrei
No vômito da boca, sentimentos.
Tudo aquilo que encheu a minha vida
Se esvai neste suor. A terra, os vermes,
Os comedores de mortos nada fazem
Se o seu trabalho eu comparar com este
Trabalho do ciúme, este veneno
Que arde e destrói a minha humanidade.
(...)
Que eu deite as mãos por dentro da garganta
E exponha as minhas vísceras ao ar
Para nelas ler o meu destino.”⁵⁶⁶

É a Medeia sacerdotisa de Hécate, fazedora da hecatombe. Mesmo fora da sua relação com Jasão, para as escravas que compõem a sua casa é também um excesso de presença, tomando posse até da sua interioridade, controlando-as pela suposta capacidade mágica de ler ou adivinhar pensamentos, para além de obrigar Abar, a escrava Núbia a quem ensinou a falar colco, a servir de sua tábua de ressonância, mais do que interlocutora.

Na Medeia de Rachel Cusk destaca-se também, sem dúvida, a desmesura do luto. O Coro e a Ama testemunham por diversas vezes o excesso do pesar de Medeia pelo fim do amor de e por Jasão (é de destacar que não se trata aqui do luto por um abandono feito por uma mulher desprezada, mas do luto pelo fim do próprio amor). Este seu estado torna-a monstruosa também pela exemplaridade negativa que demonstra; é Medeia sinal do horror do desamor que a todos pode estar reservado, como vemos, entre outros, neste momento em que se dirige ao público:

“MEDEA
I know you. I know what you’re like. You think I should keep it to myself.
I know what you’re like, all warm in your soft, sick bed of compromise.

⁵⁶⁵ Correia, 2006: 37-8.

⁵⁶⁶ Correia, 2006: 50.

A bad thing happened to me. You think I should keep it to myself. You're scared that if I name it, it might happen to you too."⁵⁶⁷

Contudo, tratando-se de uma Medeia que dá corpo à figura da escritora – que, na verdade, passa toda a peça a simplesmente tentar escrever em paz – não deixa de ser apontado, pela Ama e por algumas outras personagens, que há algo de desmesurado e excessivo na sua própria escrita, sobretudo quando se contrapõe, como aqui acontece, o ato da escrita a outras atividades femininas mais consagradas pela tradição patriarcal:

“NURSE

I saw Charlotte Smith in town today. She was at school with you – do you remember? Charlotte Jones, I should call her now. She married the consultant up at the hospital. Three boys – lovely family. They were all just off skiing for half term. She asked after you. Said she'd once read something of yours; she couldn't remember the title. She said your writing was uncompromising. Or was it uncomfortable?

Pause.

Anyway, she said you must be very... clever. She gave up work, of course, when the children were born. She said it was amazing you found the time."⁵⁶⁸

É no conjunto destes excessos que surge a sua presença realmente monstruosa; tal como a Medeia de Wolf, também a de Cusk se vê condenada por um impulso para a verdade:

“Haven't you heard? Out of suffering comes truth. I'll put it another way for you: pain is reality; it can't be denied, unless you deform yourself hiding it, like you do. All that dissembling has made you ugly. You learned it at your mothers' breasts, how to powder your face, how to lie, even to yourselves, while truth stalks in the dark of your minds like an assassin. He'll find you eventually, hunt you down and show you to yourselves, with your bored husbands, your selfish children, your slack bodies and minds. Yes, all that dissembling takes its toll, fawning on men and property like the dogs you are. I'd rather be dead than unfree. I'd rather bare my neck to the assassin truth than run away from him any longer. Someone turned the lights on – now he can see me, but I can see him too."⁵⁶⁹

E, tal como a Medeia de Wolf, embora de forma menos literal e evidente, também esta cumpre o papel sacrificial de vítima emissária, no sentido girardiano. Combina-a,

⁵⁶⁷ Cusk, 2015: 16.

⁵⁶⁸ Cusk, 2015: 69.

⁵⁶⁹ Cusk, 2015: 16-7.

contudo, de forma particularmente interessante com o papel da mulher escritora, de uma forma que nos poderia levar a afirmar que a mulher escritora (que escreva enquanto tal) cumpre sempre, de certa forma, um papel sacrificial, precisamente por assumir e revelar aquilo que consensualmente se prefere escondido (no caso da Medeia de Cusk, a verdade e o ser reverso, a dor).

As Medeias de Wolf, Correia e Cusk têm ainda um elemento em comum que não deve ser subestimado, apesar da sua relativa evidência: a voz. Já a Medeia das fontes clássicas se destacava pelo uso eloquente da palavra (“Medea the ‘barbarian’ is also skilled in the use of language and persuasion in which Greeks – especially Athenians – took great pride.”,⁵⁷⁰). Este uso da palavra não é um ato sem consequências. No seu opúsculo *Women and Power: A Manifesto*, a classicista Mary Beard chama a atenção para a relação perigosa da mulher com as estruturas de poder e, especificamente, com o uso da palavra, ilustrando-a com os exemplos das histórias de Penélope, Filomela, Clitemnestra, Antígona, Medeia e Medusa, e dos castigos que advêm do seu recurso ao domínio masculino do discurso:

“There is at first sight an impressive array of powerful female characters in the repertoire of Greek myth and storytelling. In real life, ancient women had no formal political rights, and precious little economic or social independence; in some cities, such as Athens, ‘respectable’, elite married women were rarely seen outside the home. But Athenian drama in particular, and the Greek imagination more generally, has offered *our* imaginations a series of unforgettable women: Medea, Clytemnestra and Antigone, among many others. They are not, however, role models – far from it. For the most part, they are portrayed as abusers rather than users of power. They take it illegitimately, in a way that leads to chaos, to the fracture of the state, to death and destruction. They are monstrous hybrids, who are not, in the Greek sense, women at all. And the unflinching logic of their stories is that they must be disempowered and put back in their place.”⁵⁷¹

Retomando a história de Medeia, Wolf, Correia e Cusk dão um destaque particular à sua necessidade de expressão e à sua eloquência. A Medeia que debate política e ética com Akamas (e até Creonte), em Wolf; a Medeia que se recusa, em Correia, a repetir o discurso socialmente conveniente; e a Medeia escritora de Cusk, que faz da palavra o seu vestido incendiário e a faca com que exerce a vingança sobre Jasão. Em todas elas, a

⁵⁷⁰ Blondell, Gamel, Rabinowitz e Zweig, 2002: 162.

⁵⁷¹ Beard, 2017: 58-9.

monstruosidade de Medeia, o seu excesso, é também o de falar, de usar da voz; e o modo como *monstra*, como se torna, na apropriação destas escritoras, uma figura de certa forma exemplar, é precisamente por construir discurso, por tomar a fala – a fala que estas três escritoras lhe conferem, em atos que poderiam talvez ser apelidados de *écriture féminine*, como veremos adiante.

Medeia, a Exilada

“In a perverse and mythic way, Medea is an extreme embodiment of what marriage meant for a Greek girl. In a sense, every bride was a stranger in a strange land. And every married woman was dependent on her husband.”⁵⁷² Estranha numa terra estranha: ao situar em Corinto, em momentos próximos do abandono por Jasão, o início das suas narrativas, Wolf, Correia e Cusk enfatizam o exílio e o desamparo de Medeia. A princesa que se lançara ao mar com os argonautas e com eles navegara até Iolcos, até à ilha de Circe, e que finalmente encontrou refúgio em Corinto, está tão desancorada como se nunca tivesse aterrado em parte alguma.

A Medeia de Wolf é exilada da *polis*: ainda na Cólquida, mostra-se interessada pelo governo do seu povo e é inteiramente a figura de princesa, futura rainha (até porque Wolf explora bastante a questão do poder ser essencialmente matrilinear e só acidentalmente patriarcal: refere os “antigos costumes” que, tanto na Cólquida como em Corinto, definiam a coroa como propriedade da rainha, tomada de empréstimo pelo rei na sequência de um ritual sacrificial, central à manutenção do poder). Ao descobrir o preço de sangue em que assenta a forma de governo do seu reino, torna-se exilada da estrutura política que sempre conhecera, e começa então a sua demanda – física, devido à fuga com Jasão, mas também teórica, enquanto exercício intelectual – por uma forma justa de governo. A promessa de civilização em Corinto rapidamente a desilude, quando percebe a estanque hierarquia e a sede de poder do seu governo. Ao descobrir que também ali os antigos rituais sacrificiais são praticados, em segredo, rodeados de toda uma conspiração de silêncio (e de silenciamento das mulheres – uma das coisas mais interessantes que Wolf faz com a sua versão de Medeia é dar voz a Glauce, uma figura vitimizada, silenciada, mas ainda assim

⁵⁷² Blondell, Gamel, Rabinowitz e Zweig, 2002: 158.

combatente), a sua desilusão é completa. O romance termina com a demonização de Medeia, assumindo o papel figurativamente sacrificial, e com um literal exílio da *polis*. Na companhia de algumas mulheres colcas, vê-se forçada a sobreviver nas montanhas (Wolf destaca como o exílio, nestes casos, correspondia a uma quase sentença de morte, por a pessoa exilada se ver desprovida dos recursos necessários à sobrevivência). É a voz de uma Medeia quase feral e desprovida de qualquer esperança que encerra o romance.

Nos *exercícios* de Correia, o exílio de Medeia é o do *logos*; em Corinto, a sua única companhia são Jasão, as escravas gregas com quem vive e uns poucos outros coríntios, com que fala, claro está, em grego. A natureza dialógica da linguagem torna-se dolorosamente evidente: não se fala uma língua sozinho. A solidão de Medeia torna-se mais gritante por não poder falar a sua língua senão com uma escrava núbia, que de qualquer forma tenta desesperadamente fugir-lhe, ainda que em direção à morte; e com os filhos, embora não a falem em público. A sua relação com a palavra é de uma intensidade incontornável: é da sua língua que lhe advém o poder, pois é nela que faz os seus feitiços; é à palavra que vai buscar consolo e sentido. Quando, depois de perder Jasão, descreve o seu amor por ele, e a escrava lhe pergunta se se poderá chamar amor “a uma coisa tão medonha”, responde:

“Decerto não. Eu bem a procurei,
Essa palavra nova. Não existe.
Se houvesse uma palavra, eu poderia
Talvez achar conforto, convertê-la
Num sentimento que me consolasse.”⁵⁷³

A sua perda do poder da palavra – o seu exílio do *logos* – culmina no infanticídio, ato de tal forma impensável que está para além do próprio *logos* (e assim, poderia dizer-se no domínio do infernal, do caos, de Hécate):

“ O mundo assistirá
Àquilo que não tem nome, ao indizível.
Este será o dia em que o sol gela
E os cadáveres da terra se levantam
E o mar se eleva, se afundam as montanhas
E a hecatombe fertiliza os campos.
Hécate triunfal!”⁵⁷⁴

⁵⁷³ Correia, 2006: 38.

⁵⁷⁴ Correia, 2006: 51-2.

A Medeia que Rachel Cusk escreve encontra-se num isolamento dentro de um isolamento; forçada a abandonar a unidade que é o casal, vê fragmentar-se ao seu redor, isolando-a mais ainda, outras unidades e instituições. Ao abandonar a instituição do casamento, é-lhe alternadamente oferecida comiseração e imputada culpa pelo sucedido. Há uma indefinição em relação ao papel que é esperado dela; o Coro exprime em simultâneo empatia e desprezo, a Ama oferece sugestões do que ela poderia ter feito para “manter o marido”, mas nenhuma sobre o que fazer agora que “o perdeu”. Ao perder o papel de esposa, vê também os de mãe, escritora e mulher postos em causa. Esta indefinição de papéis sociais constitui aquilo a que poderíamos chamar um exílio do *nomos*, dos papéis institucionais consensualmente reconhecidos, fazendo de Medeia uma presença inconveniente que, como diz Creonte, representa um perigo por lhe faltar uma “nota de cedência”⁵⁷⁵.

Medeia, Mulher

“These assertive heroines are an obvious expression of male anxiety about any woman who transgresses her approved gender role. But the consequences may also be viewed as a critique of a system that allows women no other form of self-assertion, or even a critique of male values *per se*.”⁵⁷⁶

Uma leitura que pode ser entendida como anacrónica, mas que serve, ainda assim, para explicar o que terá levado escritoras tão diferentes como Wolf, Correia e Cusk a tomar em mãos o mito de Medeia.

Propomos, contudo, que para além desta posição crítica, de denúncia de um sistema que, aprisionando a mulher, corre o risco de gerar mulheres monstruosas, podemos encontrar, nestas três Medeias contemporâneas, algo ainda diferente. Atentemos na chamada de atenção que Blondell faz para a primeira frase dita por Medeia na versão de Eurípides – “Saí de dentro de casa”. O que inaugura a fala de Medeia, a sua fala pública, a sua tomada de palavra naquele lugar de julgamento que é o teatro, é a saída, o abandono da casa. Que casa é esta que Medeia abandona? Como vimos anteriormente, é a casa das expectativas sociais e de género, a casa das instituições (a *polis*, o *nomos* e o *logos*). O que

⁵⁷⁵ Cusk, 2015: 34.

⁵⁷⁶ Blondell, Gamel, Rabinowitz e Zweig, 2002: 165.

propomos, em acréscimo, é que a casa que Medeia abandona – ou que é retratada, nos avatares contemporâneos operados por estas três autoras, é também a casa da escrita; saída ou abandono esses que poderão corresponder a um gesto daquilo que Helene Cixous designou por «escrita feminina».

Falar da escrita feminina cixousiana é sempre complexo, quando não paradoxal. Trata-se de uma proposta ou um desafio, mais do que um conceito assente, fechado ou sólido. Os seus atributos ou definições são tudo menos consensuais, se é que sequer se admite que existam. Mas de que outra coisa se poderá tratar, quando consideramos o desabafo da Medeia de Wolf, que nos diz, pouco antes de morrer (ou, o que é o mesmo, regressar ao silêncio e à sua obscuridade): “It’s come to the point where there’s no more pattern for my way of being in the world, or maybe none has yet been made, who knows.”⁵⁷⁷? Uma mulher cujo *logos* – ou seja, cujos atos, cuja, vida, cujo pensamento, para além da palavra – quebram os padrões disponíveis, anseiam por padrões novos –, não será ela um modelo dessa mesma agente da escrita feminina?

No seu texto seminal acerca do tema, «O Riso da Medusa», Cixous toma uma posição de orientação para o futuro; este é um texto de inauguração e antecipação de uma escrita nova, que Cixous desafia as suas ouvintes e leitoras a empreender a partir do agora da leitura e da escuta. O que fazem as três autoras aqui consideradas é o oposto: dirigindo-se para o passado, para a penumbra de tempos habitados por mulheres silenciadas, vão resgatar uma: Medeia. É tentador caracterizar esta inversão de olhar, este ingresso pelo passado, como um voo, para usar uma outra expressão cixousina: «Flying is woman’s gesture – flying in language and making it fly»⁵⁷⁸. Jogando com o duplo sentido da palavra francesa «voler», que significa voar, mas também fugir, e ainda roubar, Cixous pondera as afinidades entre as mulheres, as aves e os ladrões, esses seres que trespassam fronteiras, desfazem estabilidade, desorientam ordens, alteram espaços. O que Wolf, Correia e Cusk fazem, sugerimos, é um voo de resgate de Medeia – que, resgatando-a, obrigada ainda os leitores a repensar toda uma série de fronteiras conceptuais de papéis de género, como vimos até aqui.

⁵⁷⁷ Wolf, 1998:106.

⁵⁷⁸ Cixous, 1976: 888.

Resgatando Medeia, estas autoras resgatam-se também a si mesmas; escrevendo-a, estão a seguir um dos imperativos com que Cixous inaugura este texto: «(She) must write her self. (...) the marvellous text of her self that she must urgently learn to speak.»⁵⁷⁹. Estão, portanto, também a escrever-se a si mesmas, enquanto escritoras, enquanto mulheres. Seria interessante fazer uma análise detalhada do papel que cada uma destas obras ocupa no desenvolvimento literário da identidade de cada uma das escritoras, o que constrações de espaço não permitem. Pelo exposto até aqui, contudo, podemos concordar que cada uma destas Medeias serve de alegoria para a própria figura da escritora, enquanto mulher que toma a palavra, dela se apropria, e com constrói mundos dotados de uma nova (des)ordem simbólica.

Pois é de notar que esta toma da palavra, esta posse da voz, não corresponde tanto a um *logos*, como àquilo a que Cixous chama «a arma do anti-*logos*»⁵⁸⁰ de que a escritora se precisa dotar. Não se trata aqui de subverter a ordem simbólica vigente, ou de constituir uma nova, mas de questionar os próprios conceitos de ordem e de simbólico: «If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the truth with laughter»⁵⁸¹. Para Cixous, é central, nesta exploração, o recurso àquilo a que chama «o caosmos do pessoal», que abre caminho ao ato de «despensar», ou seja, de pensar além do teórico, ou numa posição de anti-teoria, escapando aos constrangimentos histórico-filosóficos da regulamentação e da normatividade, para lá daquilo a que Cixous chama «a ortopedia conceptual»⁵⁸², numa linguagem que «não contém, mas transmite»⁵⁸³.

A arma do anti-*logos* não é apenas teórica: ela precisa de ser usada, e usada para matar. Quem será a sua vítima? «(T)he false woman who is preventing the live one from breathing»⁵⁸⁴. Quer seja aquela figura enlevada pela fantasia e pelo mito, como a mulher idealizada da fantasia do poeta, ou o seu reverso, a bruxa, a feiticeira, ela corresponde sempre a uma subjetividade subjugada, sombra ou serva do homem que detém o poder

⁵⁷⁹ Cixous, 1976: 880.

⁵⁸⁰ Cixous, 1976: 880.

⁵⁸¹ Cixous, 1976:888.

⁵⁸² Cixous, 1976: 883.

⁵⁸³ Cixous, 1976: 889.

⁵⁸⁴ Cixous, 1976: 880.

nesta ordem simbólica. A figura de Medeia, já nas fontes clássicas, representava por si só como que a morte desta «falsa mulher», no sentido em que dava corpo à possibilidade de não a ser. E são precisamente estas suas características por assim dizer letais (a presença pública, a recusa da sujeição, a toma da palavra) que Wolf, Correia e Cusk sublinham, desenhando uma Medeia que incarna o fim de uma feminilidade necessariamente subjugada. Ao fazê-lo, estas autoras são efetivamente «mulheres a confirmar mulheres num lugar que não aquele que lhes é reservado pelo simbólico, ou seja, num lugar que não o silêncio».⁵⁸⁵

E é precisamente o fantasma do silêncio de perpassa cada uma destas Medeias, e que é evocado nas palavras finais da Medeia de Wolf, são: “Where can I go. Is it possible to imagine a world, a time, where I would have a place. There’s no one I could ask. That’s the answer.”⁵⁸⁶

A história de Medeia, em qualquer das suas iterações, é uma história que abre uma pergunta que é como uma ferida: como foi possível? Como pôde esta mulher? As apropriações de Wolf, Correia e Cusk tentam responder a esta pergunta, assinalar esta ferida. Ou constituem, pelo menos, alguém a quem perguntar, a possibilidade de uma nova resposta a esta pergunta final lançada pela Medeia de Wolf.

Bibliografia

Agirre, Katixa, *Las Madres No*, Madrid: Transito, 2019

Beard, Mary, *Women and Power: A Manifesto*, Londres: Profile, 2017

Blondell, Ruby, Gamel, Mary-Kay, Rabinowitz, Nancy Sorkin e Zweig, Bella, *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, Nova Iorque: Routledge, 1999

Cixous, Helene, “The Laughter of the Medusa”, trad. Keith Cohen e Paula Cohen, in *Signs*, Vol. 1, N. 4, (Summer 1976), Chicago: University of Chicago Press, 1976

⁵⁸⁵ Cixous, 1976: 881

⁵⁸⁶ Wolf, 1998: 140

Correia, Hélia, *Desmesura: Exercícios com Medeia*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006

Cusk, Rachel, *Medea*, Londres: Oberon, 2015

Duras, Marguerite, “Sublime, Forcément Sublime Christine V.”, in *Libération*, Paris, 17 de julho de 1985.

Gil, José, *Monstros*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006

Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Paris: Pluriel, 2011

Ovídio, *Heroides . Amores*, trad. Grand showerman, Cambridge: Harvard University Press, 1977

Stuttard, David (ed.), *Looking at Medea*, Londres: Bloomsbury, 2014

Wolf, *Medea: A Modern Retelling*, Int. Margaret Atwood, Nova Iorque: Doubleday, 1998

Corpo, colonialismo e diáspora feminina nas obras *Úrsula*, de Maria Firmina Dos Reis e *Desmundo*, de Ana Miranda

Simião Mendes Júnior⁵⁸⁷

(UFG)

Considerações Iniciais

Publicado em meados do século XIX, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, foi o primeiro romance de temática abolicionista da literatura brasileira. Uma obra inovadora que, apesar da significativa circulação de sua autora na imprensa literária maranhense, só foi contar com uma reedição apenas em 1975, uma consequência injusta do caráter excludente do cânone literário brasileiro que o tempo cuidou de corrigir, tendo em vista que nos últimos anos tanto autora quanto obra têm recebido reconhecimento por parte da crítica e despertado o interesse do público leitor. Já na contemporaneidade, a autora cearense Ana Miranda relata com seu romance *Desmundo*, de 1996, o deslocamento de jovens portuguesas, as “órfãs da rainha”, para o novo mundo, com fins de matrimônio forçado, evitando a miscigenação do homem europeu com nativas e escravas.

O que essas obras têm em comum, levando em conta os cento e trinta e sete anos que as separam? Essa é a questão a qual o presente artigo visa refletir. Através de levantamento bibliográfico, do diálogo com outros artigos que refletem sobre o mesmo tema e da análise crítico-interpretativa, embasada em estudos da crítica da literatura, da história e da sociologia, além dos estudos feministas e de gênero, este trabalho tem como objetivo fazer uma abordagem de como se dá a representação feminina nas duas obras, com enfoque na questão da corporeidade, da performance, da misoginia, do patriarcalismo e do trato dispensado a essas mulheres em um cenário de Brasil colônia.

Sendo assim, o texto propõe uma análise comparativa da situação da mulher nas duas obras em destaque, interessando-nos pontuar as similaridades e diferenças entre essas representações, buscando entender o que as tornam, de acordo com a definição dada pela teórica Linda Hutcheon em *Poéticas do pós-modernismo* (1991), sujeitos ex-cêntricos ou o que a filósofa Judith Butler configura como “corpos que não pesam”⁵⁸⁸,

⁵⁸⁷ Doutorando em Estudos Literários pelo programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG) sob a orientação do professor Dr. Pedro Carlos Lousada Fonseca. E-mail: simiao.junior.ufg@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2660-821X>. Researcher id: <https://researchid.co/simiao.junior>

⁵⁸⁸ BUTLER, 2001.

trazendo também para a discussão as reflexões que a filósofa María Lugones faz sobre colonialidade e gênero⁵⁸⁹.

Além do deslocamento que Oribela, a personagem central da obra de Ana Miranda é obrigada a fazer com destino a uma terra, um marido e um destino desconhecidos, discutiremos também a diáspora negra, imigração forçada, por fins escravagistas mercantis que penduraram até o final do século XIX e que é apresentada na romance de Maria Firmina dos Reis, em uma narrativa que não poupa o leitor de todo o terror pelo qual os escravos passaram, tanto nos navios negreiros quanto em terra, principalmente as mulheres, que eram usadas como objeto de prazer, como se pode ver através dos relatos dos personagens da obra, que são dotados de voz e narram suas histórias, assim como a descrição que a protagonista do romance de Ana Miranda faz sobre todo o abuso e violência de ordem sexual e moral que as órfãs portuguesas sofreram em sua viagem até a chegada à terra prometida, fora o estigma demoníaco atribuído pela igreja a essas mulheres, o que também será retratado no texto.

Em suma, buscamos com o artigo identificar a representação de gênero e raça nas obras das duas autoras, além de refletir sobre as condições sociais e literárias da mulher na literatura e na história, tomando para si o seu lugar de fala através das narrativas, que devolvem a essas mulheres o direito de voz que lhes foi retirado por séculos.

Desmundo, romance de Ana Miranda publicado em 28 de junho de 1996 pela Companhia das Letras, narra a trajetória da protagonista Oribela e mais seis jovens órfãs portuguesas que foram enviadas para o Brasil no ano de 1555, pela rainha de Portugal a pedido de Padre Manoel da Nóbrega para se casarem com os portugueses cristãos que se estabeleceram na nova colônia portuguesa. Para a elaboração do romance, Miranda fez uma grande pesquisa, como se pode observar nas referências bibliográficas do livro.

Dividido em dez capítulos, o romance é narrado em primeira pessoa pela personagem Oribela que apresenta para o leitor sua visão sobre o “novo mundo”, e todas as desventuras que sua jornada lhe destinou, como um casamento forçado e a violência que sofre não só durante a viagem como também na chegada ao Brasil colonial. A narrativa proposta por Miranda é um olhar da minoria sobre o contexto histórico brasileiro

⁵⁸⁹ Lugones, 2008.

do século XVI, rompendo o modelo hegemônico da tradição canônica da literatura, que por séculos fez com que a narrativa fosse majoritariamente masculina.

Já *Úrsula* é considerada a primeira obra abolicionista brasileira, antes mesmo dos escritos de Castro Alves, pois foi publicada em 1859. De autoria feminina, a obra sofreu um processo de marginalização e invisibilização até 1962, quando foi descoberta em uma antiga livraria do Rio de Janeiro, tendo sua segunda edição publicada como já dito, em 1975, ganhando o grande público. Em *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis dá voz aos subalternos de maneira inédita tanto na literatura brasileira, quanto em seu contexto histórico, uma vez que a trama central do romance, que é a trajetória da personagem protagonista Úrsula e sua história de amor com um final trágico ficam em segundo plano, permitindo a análise da autora sobre a escravidão, através dos relatos e do olhar de suas personagens Túlio, Susana e Antero, escravos que passam a ter voz e a assumir a posição privilegiada de protagonismo, transgredindo do lugar de marginalizados para sujeitos dotados de um discurso denunciante de toda a violência e preconceito que sofrem.

Dentre as três personagens citadas, o relato se mostra mais enfático e dramático na fala da personagem Susana, mais precisamente no capítulo IX, intitulado “A preta Susana”, quando a personagem narra toda a violência com a qual foi tirada de sua terra natal e traficada para uma terra desconhecida, uma narrativa na qual Maria Firmina dos Reis, fazendo uso do termo cunhado pela linguista e escritora brasileira contemporânea Maria da Conceição Evaristo, apresenta uma “escrevivência”, escrita que nasce das lembranças, da experiência e do relato de um povo para denunciar a condição do afrodescendente no Brasil.

A Diáspora Feminina em *Úrsula E Desmundo*

No artigo *Representações da mulher negra nos romances Úrsula e Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*, Jéssica Catharine Barbosa de Carvalho e Alcione Corrêa Alves apresentam o trauma que as personagens Susana, do romance de Maria Firmina dos Reis e Tituba, da obra de Maryse Condé, sofrem na travessia e na condição de escravas. Susana quando jovem, já Tituba, ainda no ventre da mãe. Para fundamentar seu texto, as autoras citam o estudo do escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta francês Édouard Glissant em sua obra *Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005), na qual ele apresenta três tipos de migrantes que são responsáveis de forma direta ou indireta pelo povoamento ou repovoamento das colônias.

O primeiro deles é o migrante armado, aquele que assenta ou conquista algum território. Em seguida temos o migrante familiar, que é aquele que traz sua cultura e suas tradições para um determinado espaço, ocupando esse território. Por fim, Glissant apresenta o migrante nu, o que sofre o processo de migração à força, contra sua vontade, sendo arrancado de sua terra natal e de seu berço familiar, deixando para trás tudo que havia conquistado e que lhe pertence, sendo esse visto como um ser marginalizado, subalterno e como veremos, como um ex-cêntrico ou um corpo que não pesa, sem materialidade. É nesse último tipo de migrante que estão os sujeitos marcados pelo sistema escravocrata, como a personagem Susana de *Úrsula*, ou as órfãs portuguesas mandadas para o Brasil para se casarem com os portugueses que aqui já estavam, como Oribela, protagonista de *Desmundo*.

Aqui, cabe a distinção entre o migração, exílio e expatriação. O migrante é todo aquele que sai de sua terra natal. O exilado é aquele que está impedido de voltar à sua terra por motivos políticos ou ideológicos. Já os expatriados são aqueles que vivem em outros países por motivos pessoais ou sociais. Essa diferença pode ser mais bem entendida na obra *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2001), de Edward Wadie Said. Dentro dessa concepção de Said, o exílio se refere a indivíduos e não é uma questão de escolha, enquanto a diáspora é uma categoria distintiva de coletividades. Said acredita que o exílio nasceu antes que a diáspora como categoria analítica e como fenômeno social.

Tendo em mente essa distinção, partiremos para a análise das obras. Como podemos ver na comunicação *deslocamentos para o desmundo: colonialismo e diáspora no romance de Ana Miranda*, feita por Alexandre Veloso de Abreu em evento da Universidade Federal de Santa Catarina em 2010, temos na obra de Miranda a narrativa que acompanha nos primeiros capítulos um grupo de órfãs portuguesas que é enviado ao Brasil com a missão de catequisar a colônia e impedir a miscigenação e a mestiçagem, uma prática comum no contexto de século XVI, como fica evidente com a presença de um documento histórico presente no romance: a carta do padre Manoel de Nóbrega a D. João, datada do ano de 1552, onde o padre solicita o envio de mulheres portuguesas para se casarem com os portugueses que por aqui chegaram primeiro e que estavam se envolvendo tanto com as nativas quanto com as escravas. Esse procedimento partia de uma política da Igreja Católica de manter o acordo ideal entre o homem branco europeu com a mulher branca que exerceria seu papel de submissa em prol do processo de civilização da colônia portuguesa e de uma sociedade cristã ideal.

Muitas vezes, as mulheres que eram enviadas para as colônias nessas diásporas cristãs não eram voluntariadas, mas sim, obrigadas. Muitas delas sendo órfãs que viviam em conventos e que tinham como destino o hábito e uma vida voltada a cristo. Vale ressaltar que a migração para a colônia era muitas vezes uma forma de castigo e punição para aquelas pessoas que não eram bem-vindas em Lisboa. Sendo assim, para as colônias portuguesas eram enviados os sujeitos considerados subalternos e marginalizados, como as prostitutas, as órfãs, os mendigos e outros marginalizados.

Neste contexto, a órfã Oribela na obra de Miranda faz a diáspora forçada para o Brasil colônia. E é justamente por ser órfã, que foi escolhida junto a um grupo de outras garotas que assim como ela, não eram donas de seus destinos. Em uma das passagens, já a caminho da colônia, em meio a um destino incerto onde lhe aguarda um marido desconhecido, Oribela confessa se sentir “escrava” do mar:

Distante de onde fora eu arrancada com muita pena por serem meus pés quais umas abóboras nascidas no chão, minhas mãos uns galhos que se vão à terra e a agarram por baixo das pedras fundas. Aquele era o meu destino, não poder demandar de minha sorte, ser lançada [...] até o fim do mundo [...] a viagem infernal feita dos olhos das outras órfãs que me viam e descobriam, de meus enjôos, das náuseas alheias, da cor do mar e seu mistério maior que o mundo. [...] O mar nos deixa seus escravos, mar que não se pode tomar porto e se fica sendo dele inteiramente.⁵⁹⁰

Da mesma forma, mas em um contexto diferente, no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, o processo diaspórico dos negros africanos para o Brasil é descrito em uma digressão de forma dura e realista pela personagem Suzana, uma personagem que figura o tom de denúncia da narrativa da autora. Nesse sentido, a personagem representa em si todos os negros que sofreram com a violência da diáspora do período escravocrata, quando foram arrancados de sua terra natal e transportados em grandes embarcações com destino ao Brasil para aqui serem tratados de forma semelhante ou pior do que animais. Na narrativa de Susana habita um discurso carregado de sofrimento, revolta e denúncia, ao relatar toda a violência que presenciou no navio negreiro:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé para que

⁵⁹⁰ MIRANDA, 1996, p. 15.

não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas que se levam para recreio dos potentados da Europa.⁵⁹¹

A descrição minuciosa da escrava Susana que viu e vivenciou os maus-tratos por parte dos colonizadores nos navios negreiros e na senzala também tem o artifício e a estratégia de demonstrar toda a garra e vontade de sobrevivência e resistência criadas nos espaços destinados aos escravos, que não aceitavam passivamente a situação de subalternidade e se rebelavam contra seus ditos “senhores”. Tal prática subversiva e transgressora era prontamente respondida com violências físicas que deixaram fortes marcas na memória de Susana quando essa relata o tratamento que recebia:

Dava-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. [...] Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar morte aos cabeças do motim.⁵⁹²

A narrativa de Maria Firmina dos Reis em seu romance, nos capítulos e passagens destinadas aos três personagens escravos, consegue subverter a atenção do leitor da trama oficial, a saber, o drama de um amor proibido que acaba em desastre, comum nos folhetins romanescos, para a situação do negro no contexto oitocentista. Longe de qualquer anacronismo entre a personagem Susana e Oribela, que se encontra em um contexto histórico de século XVI, o que pretendemos mostrar aqui são as aproximações que essas duas mulheres tem dentro do processo diaspórico que as obrigaram a se deslocarem de seus países de origem para um destino onde a única certeza que tinham era a violência que sofreriam, que sempre era muito além do que se poderia imaginar, e da posição social que assumiriam, uma posição de minoria, de seres ex-cêntricos, termo que iremos explorar melhor a seguir.

Personagens ex-cêntricas, corpos que não pesam

Em sua obra *Poéticas do pós-modernismo* (1991), Linda Hutcheon cunha o termo “ex-cêntricos” para se referir aos sujeitos que estão à margem da sociedade, seja pela raça, seja pelo gênero, performando lugares e corpos considerados subalternos⁵⁹³. Nas obras analisadas no presente artigo, temos em cada uma delas, personagens que se

⁵⁹¹ REIS, 2009, p. 117.

⁵⁹² REIS, 2009, p. 83.

⁵⁹³ HUTCHEON, 1991.

enquadram no conceito de Hutcheon: a preta Susana, em *Úrsula* e Oribela, em *Desmundo*. Essas personagens ex-cêntricas levando em consideração o trato dispensado a elas, toda a violência e abuso físico e psicológico que sofrem, se enquadram também no que Judith Butler vai classificar em seu texto *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*, de 2001, como “corpos sem materialidade”, ou seja, “corpos que não pesam”, pois são corpos que não possuem liberdade de performance, nem autonomia de seres o que são. São corpos explorados, domesticados, escravizados e objetificados.

E em um contexto de colônia, tanto no século XVI ao qual se passa a obra *Desmundo*, quanto no século XIX, em *Úrsula*, a visão que se tinha sobre as mulheres era de que eram seres inferiores, submissos. Em *Desmundo*, por exemplo, já no início da viagem, as mulheres são descritas como mau agouro nos navios, pois são “baús cheios pedras muito grandes e pesados” e que “só sabem reclamar sem motivo algum, só pelo prazer, feito os demos.”⁵⁹⁴, fala que vai de encontro à ideia que se tinha de que as mulheres traziam o pecado ou algo de maligno na alma, no caso das mulheres brancas, ou nem mesmo a possuíam, no caso das nativas e das escravas.

Ainda em relação ao corpo, a idealização das mulheres na época oitocentista em que se passa o romance *Úrsula*, se dava de maneira diferente no caso das mulheres negras escravas, que estando em posição de posse de seus senhores, eram violentadas sexualmente pelos patrões ou usadas nos ritos de iniciação sexual dos jovens, onde além de violentadas eram espancadas de forma cruel e desumana.

Voltando dois séculos, no contexto da obra *Desmundo*, em relação ao casamento das órfãs com os portugueses que na colônia se estabeleceram, não era muito diferente da forma como as escravas eram tratadas pelo seu senhorio no século XIX, pois o casamento também era marcado pelo abuso e pela violência. No romance de Ana Miranda isso fica muito claro, quando na noite de núpcias a protagonista Oribela é estuprada pelo próprio marido, o português Francisco de Albuquerque:

Os homens se serviram de suas esposas. [...] Para deitar, um monte de feno, mas a mim foi segurando Francisco de Albuquerque e derrubando. É acaso a leoa mais mansa que o leão? E lhe dei uma bofetada no rosto no que fez ele sem pensar uns modos de como se fosse quebrar minha caveira, me fez tremer as carnes e o fervor dele, disto, era tão grande, em tal momento, que em muito breve espaço tudo meu estava como que em grilhões, entre suas forças, embaixo de seus pesos, a arrancar tudo que era seu e de Deus, cobrar sua repartição, seu quinhão que lhe valia

⁵⁹⁴ MIRANDA, 1996, p. 24.

por direito de esposo, como em mim havia de ser tudo seu, mas eu rogava que nada fosse tanto, entendendo de querer escapar de embaixo dele, de modo que se tinha dentes devia ser para cobrar as penas, quem deu foi pensando, assim foi Francisco de Albuquerque trabalhar sobre mim, recolher de minha boca o silêncio e a fechadura em sua boca.⁵⁹⁵

Ao fazer a comparação da forma como a figura feminina é tratada nos dois romances, seja no contexto do século XVI na figura da protagonista Oribela, seja no século XIX, na personagem preta Susana, fica evidente que a posição social da mulher na história sempre foi uma posição de submissão, onde seus corpos, sua liberdade, suas decisões sempre ficaram no encargo de seus maridos ou da figura masculina representada e legitimada pela igreja católica, pelo patriarcado ou pelo sistema escravocrata. Nesse contexto, cabe a reflexão sobre o processo de subalternidade do gênero feminino e como ele foi sendo construído e foi ganhando força com o passar dos séculos. Tal reflexão foi feita pela socióloga argentina María Lugones, que cunhou o termo “colonialidade de gênero” para se referir a esse processo de exploração dos gêneros, como veremos na próxima tópica.

A colonialidade de gênero

Segundo María Lugones (2008), em *Colonialidad y Género*, a colonialidade está presente em três bases principais: poder, saber e ser. A partir destas categorias, a autora começa a refletir sobre raça e gênero elaborando o que denomina “colonialidade de gênero”. As mulheres colonizadas são inferiorizadas, objetificadas e sofrem a violência do colonizador, do patriarcalismo e da heteronormatividade. Essa violência histórica parte de um pressuposto que as transgressões de minorias como negros, mulheres ou homossexuais deveriam ser punidas pelo sistema patriarcal ou pelos colonizadores.

Lugones investiga no texto a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade na tentativa de entender a indiferença dos homens em relação às violências que mulheres de cor sofrem. Essas mulheres são vítimas da colonialidade do poder e da colonialidade de gênero. A socióloga quer entender como esses homens que também são vítimas da dominação racial e da colonialidade de poder podem ser indiferentes à violência contra a mulher por parte do Estado e do patriarcado branco.

⁵⁹⁵ MIRANDA, 1996, p. 76.

A autora irá afirmar no texto que existem barreiras intransponíveis criadas pela indiferença em relação à violência sofrida pelas mulheres de cor e que apesar de hoje haver lutas de feministas de cor em torno da abordagem e revelação quanto às explorações violentas, elas não são suficientes para fazer com que os homens de cor, que também são vítimas, percebam que de certa forma acabam sendo cúmplices e/ou colaboradores na efetivação da dominação violenta das mulheres de cor.

Nesse sentido, a autora explica que o termo “mulheres” enquanto gênero, não é definido pela biologia. A associação colonial entre anatomia e gênero é parte da oposição binária e hierárquica. O surgimento de mulher como uma categoria reconhecível, definida anatomicamente e subordinada ao homem em todo tipo de situação, é resultado da imposição de um estado colonial patriarcal. E para essas mulheres, a colonização foi um processo duplo de inferiorização racial e subordinação de gênero. A autora afirma que uma das primeiras conquistas do estado colonial foi a criação de tal categoria, “mulheres”. Mesmo assim, as fêmeas “não-brancas” eram consideradas animais “sem-gênero”, sendo subordinadas e destituídas de poder

Las hembras excluidas por y en esa descripción no eran solamente sus subordinadas sino también eran vistas y tratadas como animales, en un sentido más profundo que el de la identificación de las mujeres blancas con la naturaleza, con los niños, y con los animales pequeños. Las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres «sin género»²³, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad.⁵⁹⁶

Segundo Lugones, as fêmeas racializadas como seres inferiores foram transformadas de animais a diferentes versões de mulher, “en tantas versiones de ‘mujer’ como fueron necesarias para los procesos del capitalismo eurocentrado global.”⁵⁹⁷ Ao ler o texto da autora e suas considerações sobre o olhar do colono em relação às mulheres negras, se evidencia que a violência de gênero, de raça e de orientação sexual partiu de um processo de colonização do ser, tido como marginalizado, como inferior e que permanece ainda nos dias atuais, pois ainda existe o discurso que segrega o que estamos chamando aqui, à luz de Hutcheon, de sujeitos ex-cêntricos, a saber, mulheres órfãs e negras. Os séculos se passaram, mas o preconceito e a violência permanecem muito presentes.

⁵⁹⁶ LUGONES, 2008, p.94.

⁵⁹⁷ LUGONES, 2008, p. 94.

Pela voz de Oribela, em *Desmundo*, é possível ter uma ideia de como a sociedade colonial via a mulher. Segundo a historiadora Mary del Priori em *História das mulheres: As vozes do silêncio* (2000), dentro desse contexto histórico, a mulher era domesticada no seio familiar, sendo privada de qualquer poder ou liberdade, tendo não só seus corpos regulados e domesticados, mas suas almas e seu intelecto. Essa domesticação vai de encontro ao que Lugones fala em seu texto ao se referir a colonialidade do poder, do ser, do saber e, por fim, de gênero.

O patriarcalismo sempre esteve presente na sociedade e na literatura, tratando a questão de gênero como uma questão de poder. Nesse ínterim, os estudos da história e da literatura tem um papel importante para questionar e problematizar os discursos higienizados e cristalizados não apenas do cânone literários, quanto dos registros históricos aos quais temos acesso e que quase sempre contam com uma versão unilateral dos fatos, inviabilizando o relato a partir da perspectiva feminina. Houve um processo longo e cruel onde muitas escritoras e historiadoras foram apagadas pelo processo de higienização ou subalternação, que só começa a perder força já na contemporaneidade, na literatura e nos estudos produzidos no final do século XX.

Os processos de apagamento e de imparcialidade nos estudos históricos e nas produções literárias levam a outra questão recorrente quando o que está em foco é a veracidade das narrativas, e que tem sido problematizado com muita recorrência nos últimos anos que é a questão do lugar de fala. De alguns anos para cá, muito tem se debatido em relação ao discurso e a legitimidade ou autorização das minorias para serem representadas por aqueles que de fato não conhecem o estigma que suas posições sociais lhes legaram com o passar dos séculos. Nos romances em tela, a questão da representatividade e do lugar de fala é muito marcante, uma vez que temos dois romances escritos por mulheres cujas personagens, também mulheres, ganham voz para denunciarem toda a violência física, verbal e epistemológica que sofrem, cada uma dentro de seu contexto histórico. Por ser uma questão de suma importância, discorreremos sobre ela com mais detalhes a seguir.

Lugar de fala das personagens Susana e Oribela

Maria Firmina do Reis em sua obra de maior destaque consegue um grande feito para sua época, além de ser a primeira autora a abordar a questão da escravidão em um romance. A autora renova a forma de narrar a história das mulheres negras ao dar

protagonismo a essas personagens, mesmo que não seja no todo do romance, mas em capítulos e trechos pontuais, dando-lhes lugar de fala para que tenham a possibilidade de reescreverem a história, apresentando o lado do oprimido ao leitor, desvelando os fatos ao tirar o véu utilizado na escrita dos autores canônicos com suas penas polidas. Essas personagens, mesmo que secundárias no romance, ganham protagonismo, podendo dizer o que sentem e o que pensam.

Nas falas da preta Susana, Maria Firmina dos Reis projeta as vozes de todos aqueles que foram vítimas do sistema escravocrata, que foram oprimidos, violentados e silenciados pela história. Nesse sentido, a personagem tem grande relevância, caracterizada no seu discurso denunciante, em uma perspectiva que não olha apenas para a própria dor, mas para a perspectiva coletiva, de sua raça, de sua etnia.

A autora permite que a mulher negra saia de seu lugar social de escrava e assuma o lugar de denunciante, de alguém que tem a possibilidade de narrar sua história, de ser ouvida, de deixar algum registro que apresente os fatos como eles realmente aconteceram, livres de véus ou de pudor. Apresenta assim a verdade nua e crua de todo sujeito escravizado por um sistema que durou séculos e séculos, vitimando muitas vidas.

Maria Firmina dos Reis reserva no romance um capítulo inteiro para que Susana relembre sua trajetória. Do seu lugar de origem, da liberdade no continente africano, da diáspora nos navios negreiros ao seu lugar de destino, à dura vida que ele lhe reservava. Apesar de ser um capítulo breve, o capítulo IX serve para que a autora insira no romance romântico questões que envolvem toda a atrocidade a qual os negros eram submetidos. Sendo Maria Firmina dos Reis negra, ela tinha um compromisso social em fazer tal denúncia, e o faz dando a sua personagem Susana, o papel de guardiã da memória do povo africano, apresentando de forma inédita na literatura brasileira, as sociedades africanas como povos dotados de humanidade, sendo descritos como uma sociedade que possui suas raízes culturais e suas relações sociais.

Como lembra Algemira Macêdo Mendes no artigo *O discurso antiescravagista em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*, (2001), a autora faz um relato sobre a escravidão a partir do ponto de vista dos escravos, dando-lhes uma oportunidade impossível e impensável em seu tempo, que era a de falar, e o lugar de fala que por séculos foi amordaçado, silenciado, finalmente lhes é permitido, para que pudessem relatar suas memórias não apenas da sua terra natal, como da diáspora até chegar ao Brasil e da

violência a qual eram submetidos em tal travessia. Em *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis dá ao negro uma posição que até então lhe tinha sido negada, a posição de ser humano “privilegiado, portador de sentimentos, memória e alma”.⁵⁹⁸

Já em *Desmundo*, Ana Miranda busca reescrever a história da colonização do Brasil com muita criatividade, ao utilizar uma linguagem elaborada e o recurso da metaficção historiográfica, partindo de um fato real histórico para a problematização e a reescrita da história, dando, assim como fez Maria Firmina dos Reis em seu romance romântico, voz e lugar de fala à mulher, silenciada por um sistema patriarcal e machista, que a lega a uma posição submissa, do qual a protagonista Oribela não aceita. Dessa forma, subverte tanto o padrão histórico, no qual o discurso narrativo é majoritariamente masculino quanto o padrão literário, onde também habita a figura masculina.

No registro oficial nos anais da história, a figura predominante é a do homem. O homem desbravador, conquistador, colonizador e líder, enquanto a participação das mulheres recebe quase que nenhum registro, quando não, uma posição de subalternidade e pouca importância. Basta pegarmos o exemplo da própria Maria Firmina dos Reis, autora negra que em pleno regime escravocrata conseguiu escrever um romance de fôlego e que tinha certo reconhecimento literário e circulação em seu tempo, mas que ainda hoje sofre com silenciamento nos materiais didáticos e nos estudos do romantismo brasileiro, período da historiografia literária onde se situa.

Mesmo com as tentativas de subalternidade e de apagamento da figura feminina na construção da história da sociedade e da literatura brasileira, sabemos que sua participação foi importante para o desenvolvimento da colônia e posteriormente, a república brasileira. Mesmo com a higienização que por séculos deu tom aos registros históricos e literários que compõem a nossa história, os estudos feministas e estudos de gênero têm ganhado força, e o futuro parece ser promissor no que se diz respeito às investigações em torno da representatividade feminina nos primeiros séculos da história do Brasil. Fica a esperança de que estudos como este artigo, que faz parte de um projeto de pesquisa de doutoramento em andamento, possa realmente vir a contribuir para que o lugar de fala seja um direito garantido a todos que passaram e passam pelo processo de silenciamento histórico, dando-lhes o direito de problematizar e contestar tanto a história quanto a literatura.

⁵⁹⁸ MENDES, 2011.

Considerações finais

Como vimos ao longo deste artigo, a questão da diáspora feminina nos romances de Maria Firmina dos Reis e Ana Miranda se dá de forma diferente, mas as personagens femininas das obras passam por processos de violência semelhantes, uma vez que o lugar social destinado a mulher não se diferencia do século XVI, contexto histórico em que se passa a metaficção historiográfica *Desmundo* para o século XIX, onde se insere o romance romântico *Úrsula*. Esse lugar social, de submissão e subalternidade, é o que nos permite fazer o uso, mesmo que correndo o risco de anacronismo, do termo ex-cêntrico, cunhado por Linda Hutcheon para se referir aos sujeitos que estão fora do centro, na margem do que uma sociedade totalizadora ou hegemônica espera.

Nesse sentido, mulheres órfãs e mulheres negras compõem o grupo minoritário e marginalizado ao qual Hutcheon se refere. Essas mulheres acabam passando por processos que deslegitimam suas alteridades, tirando-lhes a liberdade, o que para Judith Butler as tornam corpos imateriais, corpos sem substância e substrato, corpo que não pesam pois são isentos daquilo que é inerente a todo ser humano, que é sua subjetividade. Nesse sentido, essas mulheres acabam se tornando objetos de exploração física, epistêmica e sexual dos seus maridos, dos representantes da Santa Igreja ou dos colonizadores. Além de terem seus corpos deslegitimados, perdem também seus lugares de fala, sendo silenciadas e impossibilitadas de denunciarem a violência da qual são vítimas.

Esse processo de violência contra as minorias é histórico e está ligado ao que Lugones entende como colonialidade de gênero, onde as minorias são vistas como sujeitos subalternos ao padrão branco, patriarcal, heteronormativo e binário, que vê como ex-cêntricos esses sujeitos que transgridem o modelo pré-estabelecido pela sociedade através de seus costumes e crenças, independente do período histórico em tela, uma vez que passados séculos desde as inquisições da Santa Igreja na colônia até os dias atuais, a violência de gênero e raça ainda hoje é uma dura realidade que vitima mulheres e negros no Brasil.

Nesse sentido, existiu um processo de inferiorização e objetificação das minorias que sofreram a violência do colonizador e do patriarcado, processo esse que ainda se faz presente na sociedade atual. Ao falarmos de um romance escrito no século XIX, contemporaneamente à questão da escravidão no Brasil e de uma metaficção historiográfica escrita e publicada no século XX, mas que se passa no século XVI, não

nos preocupamos com erros cronológicos que tal relação possa causar, uma vez que, infelizmente quando se trata da forma como a mulher e o negro foram e são tratados no Brasil, seja ele ainda uma colônia portuguesa ou já como uma república federativa, pouca coisa mudou ou evoluiu nos seus seis séculos de história.

Com essa triste constatação em questão, fica evidente que só através da problematização do passado, das diásporas, da colonização e do colonialismo, seja ela feita pelo viés literário ou pelo viés histórico, é possível vislumbrar um futuro melhor para o que ainda hoje é tido como minoria, a saber, a mulher, o negro e o homossexual, mesmo depois de uma suposta evolução social e de conquistas de direitos.

A literatura tem um grande papel social, assim como os estudos históricos. Seja trabalhando com o factual, seja trabalhando com o real, ambas conseguem trazer à tona aquilo que grupos seletos tentaram apagar ou silenciar, e ainda tentam. É dever da literatura e da história combater tais processos de apagamento, para que os erros do passado fiquem no passado, não encobertos ou velados, mas expostos para que não sejam repetidos pelos séculos vindouros e pela sociedade que está em constata transformação.

Que o corpo, o lugar de fala e o livre exercício de ser e pensar seja de direito de todos, e que o preconceito e a violência de gênero, raça, etnia e orientação sexual fiquem no passado, assim como ficaram os navios negreiros, atracados em algum lugar do passado. E que lá permaneçam para todo sempre.

Referências bibliográficas

ALÓS, Anselmo Peres; SCHMIDT, Rita Terezinha. *Margens da poética/poéticas da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência*. *Organon*, v. 23, n. 47. Porto Alegre (UFRGS), 2009. (pp. 129-145). Disponível em: **Erro! A referência da hiperligação não é válida..** Acessado em 20 de agosto de 2021.

ABREU, Alexandre Veloso de Abreu. *Deslocamentos para o Desmundo: colonialismo e diáspora no romance de Ana Miranda*. Comunicação Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos. Universidade Federal de Santa Catarina, p. 01 - 04. 23 a 26 de agosto de 2010.

ALVES, Alcione Corrêa; CARVALHO, Jéssica Catherine Barbosa de. *Representações da mulher negra nos romances Úrsula e Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*. VERBO DE MINAS, Juiz de Fora, v. 15, n. 26. p. 16-30, ago./dez. 2014.

ANDRETA, Bárbara Loureiro. *A literatura afro-brasileira de autoria feminina: um estudo de Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Revista Ao pé da Letra – Volume 15.2 - 2013. p. 29-50.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 151-172.

CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de; ALVES, Alcione Corrêa. *Representações da mulher negra nos romances Úrsula e Eu, Tituba, feiticeira... negra de Salem*. VERBO DE MINAS, Juiz de Fora, v. 15, n. 26. p. 16-30, ago./dez. 2014 – ISSN 1984-6959.

DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro, RJ: José Olímpio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres: As vozes do silêncio*. In: FREITAS, Marcos César (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. 3 ed. São Paulo, SP: Contexto, 2000.

ELIAS, Ieda Maria Sorgi Pinhaz; MARSON, Cíntia Roberto. *Desmundo: uma experiência de exílio e (re)construção identitária*. Caderno Seminal Digital, nº 32, v. 32 (JAN-JUN/2018) – e-ISSN 1806-9142. p. 160-191.

FRANZ, Priscila Reis. *A viagem de Oribela em Desmundo*. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan/jun 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução à uma poética da diversidade*. Juiz de fora: Editora UFJF, 2005. 174 p.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUGONES, María. *Colonialidad y Género*. Tabula Rasa. Bogotá – Colombia, n.9, 73-101, julio-diciembre 2008.

MIRANDA, Ana de N. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENDES, Algemira Macêdo. *O discurso antiescravagista em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Cerrados, Brasília (UnB), v. 20, n. 31, 2011, pp. 75 - 92. Disponível em: <http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/article/view/200/170>. Acessado em 20 de agosto de 2021.

MENDES JÚNIOR, Simião. *A voz feminina no romance histórico Desmundo, de Ana Miranda*. Revista Estudos em Letras | v. 2, n. 1 | jan. - jun. 2021. p. 189-200.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A Escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUCMinas, 2009.

SAID, Edward (2001). “Reflexões sobre o exílio”. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p.46-60.

SILVA, Danielle de Luna e. *Diáspora, maternidade e afrodescendência em Úrsula e A escrava, de Maria Firmina dos Reis*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X. p. 01-07.

SILVA, Maria Valdenia da; RODRIGUES, Francisca Lisiani da Costa. *A voz feminina e negra na literatura brasileira oitocentista: a autora e as personagens de Úrsula*. Afluente, UFMA/Campus III, v.3, n. 8, p. 62-81, mai./ago. 2018 ISSN 2525-3441. p. 01-20.

ZORZO, Solange Salete Toccolini. *A voz ex-cêntrica da personagem Oribela em Desmundo*. Policromias. Dezembro/2017. Ano II, p. 111-12

Entre a violência e o afeto: considerações sobre a representação em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa

Raphaela Pestana
(UNESP/FCLAr - CAPES)

A observação da literatura brasileira das últimas décadas expõe como recorrente a temática da violência, muitas vezes atrelada à realidade histórica e social do país, o que transparece, ainda, nas produções midiáticas do país. Trata-se, assim, de uma tônica que atinge a cultura brasileira como um todo, de modo que se torna necessário estabelecer uma relação entre a literatura e o contexto em que ela está inserida. Isto é, a partir da observação da persistência da violência na literatura, buscaram-se os traços sócio-históricos que a instigam, sustentando a relação da ficção com o real.

O panorama violento do Brasil é extenso, desde a colonização e a escravidão, passando pelo Ditadura Militar e, já nos dias atuais, pela marginalização de minorias e dos mais pobres nas periferias das cidades e pela criminalidade. Desse modo, nota-se a predominância da violência não apenas enquanto temática ficcional, mas como elemento primordial à formação e à constituição da sociedade brasileira. No que concerne à ascendência da temática em meados da década de 1960, Tânia Pellegrini (2005, p. 137)⁵⁹⁹ aponta:

Não há como negar que a violência assume o papel de protagonista destacada da ficção brasileira urbana a partir dos anos 60 do século XX, principalmente durante a ditadura militar, com a introdução do país no circuito do capitalismo avançado. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida dos grandes centros, que incham e se deterioram, daí a ênfase em todos os problemas sociais e existenciais decorrentes, entre eles a violência ascendente.

Nesse sentido, é imprescindível apontar a relação de tal predomínio temático na literatura com o contexto em que ela se insere. Em se tratando do período de Ditadura Militar, momento em que a violência assume papel fundamental, a ficção assume um posicionamento crítico e delator transcendente em novas formas de representação.

Assim, houve duas tendências de representação da violência nesse período: o *neorrealismo jornalístico* e o *brutalismo* (SÜSSEKIND apud SCHOLLHAMMER, 2013,

⁵⁹⁹ PELLEGRINI, Tânia. *As vozes da violência na cultura brasileira. Crítica marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005.

p. 54)⁶⁰⁰. A primeira consiste no uso do romance documentário por profissionais da imprensa para retratar, por meio da ficção, fatos violentos reais como forma de denúncia. A segunda delinea a violência social presente em grandes centros urbanos, atrelada a sujeitos marginalizados – esse estilo foi introduzido por Rubem Fonseca em sua antologia de contos *Os prisioneiros* (1963) e denominado brutalista por Alfredo Bosi (1975) em seu prefácio à antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, sendo considerado como estética fundamental ainda nas produções do tempo presente, no que concerne à representação da violência.

A recorrência de tal temática na ficção das últimas décadas destaca a relação posta entre ela e o contexto social, histórico e cultural do qual parte, tornando, enfim, necessária a ponderação teórico-crítica do vínculo estabelecido entre a literatura e o real. À vista disso, compreende-se que a presença da violência na literatura é uma forma de assimilar um ambiente social opressor – ou ainda, como defende Tânia Pelegrini (2009), uma forma de *refração* da realidade. Segundo a pesquisadora,

A refração, portanto, reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa *entre* o objeto e aquilo a que é levado. Assim, trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural sempre como constitutivo das relações culturais. (PELEGRINI, 2009, p. 22, grifo da autora)⁶⁰¹

Isto é, aponta-se para uma relação entre literatura e realidade que já não é de imitação ou interpretação, mas que vai além. Sob essa perspectiva, a ficção não apenas incorpora o real, mas o media e modifica, incluindo uma perspectiva ideológica, política e crítica sobre ele. Sendo assim, a literatura está intimamente atrelada à cultura e ao mundo hostil que a originam sem, contudo, se limitar ao seu retrato.

Ao dialogar com o ambiente hostil do qual parte, a ficção incorporou a violência em seus temas e formas. A fim de aproximar-se dos episódios narrados, empregou fundamentalmente a linguagem coloquial, conforme o estilo brutalista, o qual desnuda a agressividade das personagens e expõe uma perspectiva crítica da realidade social representada, conforme iniciado por Rubem Fonseca. Para Tânia Pellegrini (2005, p. 138, grifo da autora), Fonseca

⁶⁰⁰ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

⁶⁰¹ PELEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Brasília, n. 14, p. 11-36, 2009.

[...] já apontava para a construção de um novo mundo urbano como objeto ficcional, pois, representando uma realidade inaceitável do ponto de vista ético ou político, permitia, de alguma maneira, a reflexão sobre ela e a emergência *mediada* de vozes abafadas culturalmente.

O olhar de Fonseca para a realidade citadina constitui uma nova maneira de representação da violência, a qual persiste ainda nas produções realistas contemporâneas, em autores como Patrícia Melo e Ana Paula Maia. Suas características, como a linguagem coloquial e o ritmo acelerado (SCHOLLHAMMER, 2013), são atualmente potencializadas pela mídia, visto que o choque almejado pela estética brutalista é também empregado pela indústria cinematográfica. Ligada ao crime e ao ambiente urbano, a violência passa a ser representada nessa estética em episódios como assaltos e assassinatos, intimamente ligados à forma empregada.

Tratam-se de narrativas que visam a aproximar-se da brutalidade narrada através da linguagem de modo a denunciá-la, o que se dá conforme escolha vocabular e construção rítmica e imagética específicas - trata-se, assim, de uma forma de “[...] imbuir a própria linguagem literária de uma nova vitalidade para poder superar o impasse do realismo tradicional diante da moderna realidade urbana” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 56).

Sendo assim, o *brutalismo* de Rubem Fonseca pode ser caracterizado pela incorporação da violência nos recursos linguísticos. Isto é, estabelece-se uma relação fundamental entre a brutalidade representada e a forma ficcional, uma vez que “a dicção que se faz no interior desse mundo [e dessa literatura] é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1975, p. 18)⁶⁰². A articulação de uma linguagem quase obscena e da perspectiva dos criminosos com episódios extremamente cruéis alcança, portanto, uma representação direta e objetiva da violência urbana, de modo que se concebe um vínculo fundamental entre o indivíduo e a cidade, na qual se centraliza a criminalidade representada (SCHOLLHAMMER, 2013).

Delimitado por Bosi, tal estilo é, assim, marcado pela incorporação da criminalidade urbana, tornando-a explícita a um olhar atento e crítico na busca de narrar – e denunciar – o inenarrável. À década de 1960, trata-se de uma perspectiva inédita na ficção sobre a violência, como aponta Schollhammer (2013, p. 58):

⁶⁰² BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

Percebemos a emergência de um novo tipo de bandido para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas.

É o caso, ainda, de autores como João Gilberto Noll e Caio Fernando Abreu, que desvendam o crime, já nos anos 1980, revelando a “[...] perspectiva enigmática do próprio caráter humano” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 57). Nota-se, enfim, que a representação brutalista transcende as produções de Fonseca, configurando-se como uma estética prevalente nas demais décadas seguintes, no que diz respeito à representação da violência, até a contemporaneidade.

Herdeira dessa “forma flagrante de expor a realidade” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 68) é a autora Patrícia Melo, que incorpora o *brutalismo* de Fonseca em seu segundo livro, *O matador* (1995), no qual conta a história de um jovem da periferia de São Paulo que se torna matador de aluguel. De acordo com a pesquisadora Cláudia Castanheira (2010, p. 243)⁶⁰³, Patrícia Melo lida com as temáticas da banalização da violência, da desvalorização da vida humana e do descaso político brasileiro com as comunidades marginalizadas.

Em *O matador*, a autora desenvolve a perspectiva de Máiquel, o assassino profissional. Desse modo, recorre a uma linguagem “opressiva, despida de entornos retóricos ou eufemismos, só atenuada por algum humor [...] corrosivo, apesar do jogo de imagens (belíssimas, aliás), que aparece aqui e ali como resultado das reflexões do fluxo de consciência do protagonista” (CASTANHEIRA, 2010, p. 242-243). Para Castanheira, conforme tal estética, Patrícia Melo conduz a narrativa de modo acelerado, com cortes e fusões de imagens, em diálogo com as linguagens televisiva e cinematográfica.

Embora autora predominantemente de obras da chamada *literatura urbana* (PELLEGRINI, 2005), Melo conta ainda com a violência de gênero como temática no romance *Mulheres Empilhadas* (2019). Nele, mescla trechos do que poderiam ser matérias de jornais (reais) sobre mulheres agredidas, violentadas e mortas por homens com a história ficcional de uma jovem advogada paulistana cercada pela violência contra a mulher. Sabe-se que sua mãe fora assassinada por seu pai quando ela criança, o que é determinante em sua vida adulta – sobretudo enquanto ela acompanha o julgamento de diversos casos de feminicídio, vivendo, ela própria, o que pode se tornar mais um: tem-

⁶⁰³ CASTANHEIRA, Cláudia. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 36, p. 241-250, julho-dezembro 2010.

se em cena um (ex-)namorado que agride, ameaça, manipula, expõe, persegue e tenta incansavelmente destruí-la. Ainda que se distancie da temática da criminalidade urbana, Melo emprega no romance o mesmo estilo linguístico e crítico:

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda semana no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. (MELO, 2019, p. 72)⁶⁰⁴.

Tal trabalho com a linguagem marca também as obras da escritora Ana Paula Maia, autora de livros como *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *Enterre seus mortos* (2018). Assim como Patrícia Melo, Ana Paula Maia escreve “uma versão mais moderna do *roman noir*, um tipo de romance policial em que os modelos mais rígidos desse gênero são substituídos por uma abordagem mais ampla e flexível, sobressaindo a violência bruta” (CASTANHEIRA, 2010, p. 241, grifos nossos).

Maia frequentemente tematiza a banalização da violência e a desumanização dos homens, expondo sua interioridade animalesca atrelada ao contexto social e econômico em que se inserem. Assim como os demais autores da estética brutalista, Ana Paula Maia recorre à linguagem violenta para a representação da criminalidade. Conforme aponta Soler (2017)⁶⁰⁵ a respeito da autora de *A guerra dos bastardos*, “a violência pode residir também na linguagem, naquilo que se verbaliza, no uso da palavra que não se deve dizer e na elipse. O recurso ao tabu, a nomear obscenamente aquilo que socialmente não deve ser nomeado, verbalizar o abjeto, é uma forma de violência” (SOLER, 2017, p. 147-148).

Há, contudo, na contramão desse estilo, uma obra como *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa⁶⁰⁶, publicada em 2001, na qual a mais bruta violência já não é narrada com um estilo também violento – coloquial e até agressivo, contendo palavras de baixo calão, por exemplo –, mas sim por meio de uma linguagem extremamente metafórica e poética. Entende-se que o romance em questão não emprega os procedimentos poéticos fundamentais à narrativa poética, não sendo, portanto, classificado como tal. À vista disso, considera-se essa uma prosa poética, à qual tange a poeticidade, o que se dá através

⁶⁰⁴ MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

⁶⁰⁵ SOLER, Elena Losada. Representações da violência em *A guerra dos bastardos*, de Ana Paula Maia. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, p.138-156, 2017.

⁶⁰⁶ LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

da construção de imagens, da articulação semântica e da configuração de repetições. Isto é, tem-se uma narrativa cuja poeticidade pode ser compreendida como ferramenta técnica para fins diversos, seja em drama, poesia ou narrativa, como é o caso (PIRES, 2006)⁶⁰⁷.

Além disso, nesse romance tem-se a violência no meio rural, em âmbito familiar, envolvendo as perspectivas das vítimas, e não do agressor, o que também se destaca do contexto ficcional das últimas décadas.

Em *Sinfonia em branco*, é exposto o estupro incestuoso de Afonso Olímpio cometido contra sua filha Clarice e testemunhado pela filha mais nova, Maria Inês. Dessarte, tem-se na narrativa a trajetória das irmãs que tentam incessantemente, até a vida adulta, livrar-se da memória do ocorrido. No tempo presente, já adulta e sem a presença opressora dos pais, Maria Inês retorna para a fazenda da família a fim de reencontrar Clarice, a quem não via há anos. Assim, o passado das personagens é narrado de modo intercalado ao seu presente, embaralhando-se a ele, de modo que a narrativa seja desenvolvida como se os fatos já ocorridos continuamente transpassassem as vidas das personagens, conforme a impossibilidade de desvencilharem-se deles.

Compondo a lógica da violência no romance, têm-se, além da cena do estupro, outros episódios que cercam Clarice e Maria Inês: o assassinato do pai, o estupro e assassinato de Lina, o linchamento da Fazenda dos Ipês e a tentativa de suicídio de Clarice. Para observar essa lógica no contexto de nossa análise, propõe-se uma divisão de sua presença na narrativa em dois estratos articulados entre si: i) construção, considerando-se a retomada dos episódios violentos pela memória, conforme a instauração das perspectivas das vítimas sobre os fatos narrados, o que se dá através da onisciência narrativa e da focalização interna⁶⁰⁸; e ii) simbolização⁶⁰⁹, no que diz respeito ao emprego da linguagem poética e à elaboração de imagens.

Ademais, em ambas as instâncias, notam-se a relação eu-outro e a influência espaço-temporal na constituição das personagens – sobretudo as femininas, afetadas, de alguma forma, por atos violentos que se propagam traumáticamente. Assim sendo, considera-se como fundamentais ao desdobramento traumático da violência o ambiente familiar opressor e patriarcal, repleto de hostilidade e silenciamento, bem como as figuras da casa e da estrada. A casa natal, comumente apontada como um ambiente associado à

⁶⁰⁷ PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

⁶⁰⁸ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 19--.

⁶⁰⁹ A esse respeito, Schollhammer (2013, p. 126) aponta: “a simbolização da violência significa que se forma um instrumentário discursivo para tratar dela” como forma de exprimir aquilo que não pode ser dito.

proteção, à ternura e ao refúgio (BACHELARD, 2000)⁶¹⁰, contrasta bruscamente com o espaço encontrado em *Sinfonia em branco*, cercado por proibidos e por medo – dos quais as personagens tentam incessantemente se desvencilhar: “O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade *e do qual nunca havia conseguido escapar*” (LISBOA, 2013, p. 37-38, grifos nossos).

Por outro lado, a imagem da estrada (BAKHTIN, 1998)⁶¹¹, interliga tempo e espaço em uma via dupla: é através dela que Clarice e Maria Inês são enviadas ao Rio de Janeiro pela mãe como forma de fugirem da violência presente na família; e que, posteriormente, Maria Inês retorna a Jabuticabais enfrentando o passado traumático e retomando os laços afetivos com Clarice. Seu trajeto é intercalado a fragmentos que revelam os episódios violentos que as assombram, como um reencontro com o passado do qual se tentou escapar. Nesse sentido, a trajetória final pela estrada simboliza a reconciliação e a libertação das irmãs que deixam, então, de silenciar a violência que as cerca, como é notado no momento em que a personagem regressa à casa da família:

Maria Inês disse que não [lera *Morte em Veneza*]. E ficou olhando ao redor, *mas os fantasmas não estavam mais ali. Tudo igual, tudo distinto*. A casa parecia-se com aquela sensação que ela própria, Maria Inês, experimentava depois de uma crise de enxaqueca: um alívio vazio, a ausência demasiada da dor. Uma sensação ruim que vai embora e arrasta consigo sensações boas e deixa um rombo em seu lugar.

Melhor assim, ela pensou. Antes assim. (LISBOA, 2013, p. 249-250, grifos nossos).

A ponderação espaço-temporal no romance é intensificada pela composição narrativa, a qual faz transpassar as perspectivas plurais que as vítimas têm da realidade. Tem-se um olhar oscilante entre a focalização interna e a onisciência narrativa, por meio do qual são elaboradas as perspectivas infantis das irmãs acerca dos eventos traumáticos. A construção da focalização é compreendida como um elemento central ao desenvolvimento tanto da narrativa quanto do trauma e da violência, uma que vez se torna um meio essencial ao modo de representação estabelecido. Dessa forma, a confluência entre tais instâncias faz perpassar a interioridade das personagens no ambiente em que se inserem, o que corrobora a representação subjetiva da violência, conforme sua visão dos episódios vivenciados – sem que um retrato descritivo e objetivo da realidade seja almejado.

⁶¹⁰ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁶¹¹ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: A teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

À vista disso, a focalização transparece na colocação espaço-temporal na narrativa, como forma de externar as perspectivas e as sensações das personagens para o espaço em que se encontram – o que potencializa o impacto da casa e da estrada, por exemplo, na vida das irmãs. A apresentação da casa de Maria Inês com João Miguel é também um exemplo significativo de sua tentativa incessante de escapar do passado traumático, conforme a indissociabilidade de tempo-espaço e personagem pela perspectiva narrativa empregada:

Na grande sala de estar de Maria Inês e João Miguel Azzopardi havia, porém, um *anestésico* denominado ar-condicionado-de-vinte-e-três-mil-BTUs. *O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos*, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome.

Uma decoradora sugerira *aquele branco todo*. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. *Ideias brancas e inverdades brancas*. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. *Um infinito mundo asséptico de fantasia*. (LISBOA, 2013, p. 29, grifos nossos).

Por meio da construção da onisciência e da focalização interna, tem-se o apartamento como um refúgio asséptico do passado, o qual, contudo, não passa de uma fantasia; a busca incansável do esquecimento. Entretanto, não é possível para Maria Inês abandonar suas lembranças e seguir em frente com João Miguel – afinal, o próprio casamento não é nada mais do que um anestésico.

Ademais, a ênfase na cor branca remete a uma inércia, uma ausência, como indica Kandinsky (2000, p. 95-96, grifos do autor)⁶¹²,

No fundo, o *branco* é muitas vezes considerado uma *não-cor*, [...] é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto possibilidades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. Um ‘nada’ repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um ‘nada’ antes de todo nascimento, antes de todo começo.

⁶¹² KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do espiritual na arte: E na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. P. 71-106.

O silêncio repleto de possibilidades vivas se faz presente, ainda, no título do romance, em referência à pintura *Sinfonia em Branco Nº 1: A Rapariga Branca* (1861-1862)⁶¹³, de Whistler, ao qual Tomás remete ao ver Maria Inês pela janela de seu apartamento. A suavidade e o poder da rapariga branca sobre o tapete de lobo – e cujos cabelos de fogo impõe uma força, uma profundidade e até uma rebeldia no espectador a quem ela se dirige – se repete na insubordinação de Maria Inês. Se, por um lado, o branco recorrente na pintura e no romance indica um silenciamento e uma pausa, um anestésico, por outro, antecede um nascimento e transborda possibilidades; é ele, aqui, o impulso para o enfrentamento do trauma, diante da noção clara de que esquecer não é possível, como revela a onisciência narrativa.

Compreende-se a elaboração de um romance que se dá entre a brutalidade dos fatos narrados e a poeticidade da linguagem. Isto é, nota-se um conflito decisivo entre a riqueza e a delicadeza linguísticas – intimamente atreladas às perspectivas das vítimas – com a hostilidade dos episódios violentos. Tal recurso não se trata, contudo, de uma “sensibilidade e simplicidade feminina” ou de um “bordado domesticado no limite da saturação e do exagero” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 136)⁶¹⁴, como pode-se erroneamente julgar a literatura produzida por mulheres, tal como o faz Schollhammer, mas de um trabalho minucioso e poético com a linguagem, o qual atua significativamente na representação da violência.

O olhar interior do narrador heterodiegético revela, por trás da elaboração poética da linguagem, uma sensibilidade para com o fato violento narrado, a fim de atingir uma forma de representação que fuja da banalização e que faça ressoar criticamente o detalhe, o silêncio, o não-dito e o afeto. Esse trabalho marca *Sinfonia em branco* enquanto uma obra de lugar peculiar entre as demais produções contemporâneas no que concerne à representação da violência, predominantemente adeptas do *brutalismo*.

A composição das perspectivas das irmãs através da linguagem poética destaca a relação que a narrativa estabelece com o real ao representar a violência sexual – problematizando, enfim, a consideração da realidade em si. O cerne de tal leitura está na associação que a temática tem com o contexto em que o romance se insere. Dessa forma, nota-se a reincidência de investigações que focalizem “[...] a temática, ao mesmo tempo arcaica e contemporânea, do incesto e da cultura do estupro no romance de Lisboa, visto

⁶¹³ WHISTLER, James Abbott McNeill. *Sinfonia em Branco Nº 1: A Rapariga Branca*. 1861-1862.

⁶¹⁴ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

que esses resquícios da cultura patriarcal persistem ainda hoje tanto nas sociedades mais tradicionais quanto nas mais contemporâneas” (ZUKOSKI, 2018, p. 101)⁶¹⁵, discussão extremamente pertinente à literatura, mas também, e sobretudo, ao mundo do qual ela parte e ao qual se destina.

A pesquisadora Helena Schoepf (2017)⁶¹⁶ considera a temática desenvolvida por Lisboa ao verificar a relação do silenciamento da mulher na sociedade com obras literárias de autoria feminina, retomando sua conexão com a realidade. Para tanto, analisa aspectos como a suavidade da linguagem, a simbologia do branco e a presença do silêncio ao traçar a tentativa de resistência das irmãs frente a um contexto opressor. Schoepf avalia, portanto, o próprio silêncio da violência simbólica sofrida pelas mulheres como instrumento capaz de expressar o trauma decorrente do estupro, notando, sobretudo, aspectos da sociedade patriarcal na narrativa:

Era ele, o silêncio, que imperava em todos os cantos, desde o “antes de tudo”, quando havia os proibidos, os segredos que envolviam os arredores e que se instalariam naquela família de forma definitiva. Os silêncios de Clarice, Maria Inês e Otacília teriam a mesma causa, porém seriam vivenciados de formas diferentes, de acordo com a posição que cada uma teria naquela história. (SCHOEPF, 2017, p. 56).

Nesse sentido, a representação do patriarcado mostra-se um aspecto essencial para a consideração do romance enquanto chave de leitura teórico-crítica. No que concerne à problemática da violência de gênero, bem como à temática da violência na literatura em geral, nota-se, enfim, a retomada de uma abordagem temática que toca o real. Isto é, verifica-se nessas produções a persistência de uma relação crítica com a realidade, que se dá sobretudo no eixo da violência, haja vista sua inerente associação com o contexto em que se insere. À vista disso, torna-se necessário (re)considerar a noção de representação que ressoa na ficção do tempo presente, o que, naturalmente, já não ocorre de forma mimética.

A persistência na ficção de perspectivas que estabelecem representações do real reverbera na contemporaneidade um conceito há muito considerado: o realismo. No caso das produções brasileiras das últimas décadas, destacam-se duas tendências

⁶¹⁵ ZUKOSKI, Ana Maria Soares. Violência, incesto e culpa no romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa. **Revista Ícone**. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Anápolis, v. 18, n. 2, p. 99-113, setembro 2018.

⁶¹⁶ SCHOEPF, Helena. **As vozes silenciadas em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa**. 2017. 88f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/177349>. Acesso em: 20 dez. 2018.

representativas, a de intuito documental do Brasil dos anos 1970 e a de cunho experimental estético, a qual também visa a denunciar determinados aspectos da sociedade brasileira (SCHOLLHAMMER, 2004)⁶¹⁷. Dessa forma, averiguar narrativas tão próximas de temáticas da realidade indica que a abordagem realista não pode ser compreendida apenas como estética literária circunscrita ao século XIX.

Como destaca Tânia Pellegrini, o realismo deve ser tomado

[...] para *significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira.* (PELLEGRINI, 2007, p. 149, grifos da autora)⁶¹⁸.

Nota-se, assim, a possível permanência de uma narrativa realista na ficção brasileira, cujo olhar sobre o real estaria além de um retrato ou de uma representação mimética, podendo ocorrer de diferentes modos, como as representações história e brutalista, ou, ainda, como a representação observada em *Sinfonia em branco*.

Compreende-se que a presença de diversas formas de representação, muitas vezes apontando a interioridade subjetiva de personagens por entre os episódios narrados, indica a impossibilidade de uma noção unívoca da realidade representada. Desse modo, tem-se como cenário o questionamento da verdade e do real, que se dá por meio da fragmentação do sujeito e da transposição deste nas percepções do mundo. A fim de depreender a construção da representação no tempo presente, parte-se, enfim, da revisão da noção de representação, então indispensável, uma vez que sua persistência já não pode ser sustentada pela *mimesis* clássica, conforme pontuado.

A representação vinculada à *mimesis*, isto é, “[...] como uma construção humana equivalente a algo prévio a ela, constituindo uma espécie de *maquette* do mundo externo, cuja reprodução, com a pretensão explícita ou tácita de seu domínio, era assim assegurada” (LIMA, 2014, p. 165)⁶¹⁹ é, portanto, mais uma vez questionada, mostrando-se necessária uma nova abordagem que comporte os desdobramentos do tempo presente no sujeito e na ficção em si.

⁶¹⁷ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; Gomes, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lucia Sollain de. **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Ideias & Letras, 2004. p. 219-229.

⁶¹⁸ PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.42, n. 4, p. 137-155, 2007.

⁶¹⁹ LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

Observar a representação para além sujeito implica, ainda, na concepção que se tem da *mimesis* em si, sendo ela mesma um modo de representação. Esta noção pode, então, ser desdobrada em

[...] um processo que alimenta diferentes discursos, ou práticas sociais, entre eles, a literatura, e se baseia em uma tensão entre os polos da semelhança e da diferença em relação àquilo que, em cada época, é considerado a “realidade”. O processo da *mimesis* garante que a literatura possui uma realidade própria, autônoma, que nunca é um espelho da realidade. (AGUIAR, 2018, s/p, grifos do autor)⁶²⁰.

Nesse sentido, compreende-se a *mimesis* um fenômeno *existentiativo*, não simples conceito, que articula os princípios da semelhança e da diferença e que relaciona diversos discursos da vida social, entre eles o da arte. No que concerne especificamente à representação, nota-se também sua extensão para além da uma imitação do mundo externo a partir de um sujeito central. Ou seja, tem-se a noção de algo que vai além do âmbito literário, configurando, enfim, suas diversas manifestações que não o Realismo Histórico.

Considerando que a literatura possui uma realidade própria, Luiz Costa Lima (2014) pontua a existência de uma representação outra que não a mimética. Para tanto, em uma reflexão que pressupõe a não imitação do real, Lima defende a concepção de representação como um efeito. Ela seria, então, “[...] aquela que *se engendra no sujeito*, à maneira de *resposta afetiva* ante fenômenos ou acontecimentos” (LIMA, 2014, p. 166, grifos nossos). Nesse sentido, a representação-efeito pressupõe a expressão da cena em alguém, relacionando, invariavelmente, os contextos de produção e recepção da obra, haja vista que “a ficção não *representa* a verdade mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade” (LIMA, 2014, p. 52, grifo do autor).

Ademais, Schollhammer (2004, p. 219, grifos do autor) aponta, “[...] a nova evocação de *realidade* se evidencia nas tendências expressivas da literatura e das artes que procuram criar *efeitos* de realidade na transgressão dos limites representativos do realismo histórico”. Por conseguinte, verifica-se que a convivência de diferentes modos de representação na literatura indica que ela não pode mais ser compreendida como absoluta, em uma aceção de se imitar o mundo exterior. Pelo contrário, parte-se da

⁶²⁰ AGUIAR, Cristhiano. Luiz Costa Lima e a insistência pela teoria. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 21 nov. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/2193-luiz-costa-lima-e-a-insist%C3%Aancia-pela-teoria.html>. Acesso em: 23 mai. 2021.

ciência de que não há uma percepção unívoca do real, o que implica a coexistência de diversas perspectivas e, ainda, representações e efeitos sobre um mesmo objeto.

É nesse cenário em que a literatura se encontra; já não é concebível um mundo completo e externo ao sujeito tal qual se possa imitar. Sua relação com o real se constitui além, envolvendo aspectos sociais e culturais na relação mútua entre produtor e receptor, conforme disposto pela *mimesis* e pela representação-efeito. Trata-se, portanto, de uma reflexão inevitável, uma vez que o sujeito passa a ser percebido nos entremeios da representação do real, através da presença das subjetividades nas diversas formas representacionais, como ocorre em *Sinfonia em branco*, mediante a instauração de uma representação subjetiva e afetiva da violência.

No romance em questão, pode-se observar tal fenômeno a partir da figura do narrador, que constrói perspectivas subjetivas sobre o fato representado – as das personagens violentadas. Potencializando essa forma representativa, tem-se a elaboração de figuras, as quais se aliam às perspectivas adotadas na composição da violência e do trauma. Dessarte, como referência aos momentos de crueldade, são elaboradas imagens poéticas atuantes na representação subjetiva do real. Desse modo, Lisboa desenvolve os impactos da violência praticada por Afonso Olímpio contra as filhas, da infância à vida adulta, que culmina em outras brutalidades, como o parricídio. É o que aponta a própria autora em e-mail enviado à pesquisadora Helena Schoepf:

Minha ideia, ao escrever o livro, foi abordar a responsabilidade que os adultos têm para com as crianças, e como o mais forte se usa de sua vantagem sobre o mais fraco, de várias formas. Como o poder se auto legitima, através de uma porção de expedientes, em situações inaceitáveis, que muitas vezes, como é o caso de Sinfonia, acarretam outras situações igualmente inaceitáveis a vingança, o olho por olho, neste caso. (LISBOA apud SCHOEPF, 2017, p. 30).

À vista disso, nota-se a frequente observação da linguagem empregada por Lisboa na construção da representação no romance. Enquanto Schoepf defende o silêncio como recurso para se dizer o indizível, Laís Vanin (2015)⁶²¹ aponta a fotografia como atuante na composição das imagens que completam a narração da violência pela memória. Vanin relaciona a busca das irmãs pela superação do trauma a um labirinto, enquanto caminho do conhecimento pessoal – recurso auxiliado pela estrutura fragmentada da narrativa,

⁶²¹ VANIN, Laís Lara Oliveira Santos. *Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa*: do labirinto à casa afetiva. 2015. 37 f. Monografia (Graduação) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15267/1/2015_LaisLaraOliveiraSantosVanin_tcc.pdf. Acesso em: 20 dez. 2018.

construída com *flashbacks*. A respeito da “delicadeza de estilo”, Vanin assinala, ao retomar a tese de Luciene Azevedo:

[...] escrever com delicadeza é uma *decisão política*, um *caminho estético* no qual Adriana Lisboa se posiciona “pelo anti-pop, pela negação de uma forte vertente neonaturalista na literatura contemporânea” e, por isso, “pretende *reverter os paradigmas* de uma estética que a autora considera bem aceita pela mídia” (AZEVEDO apud VANIN, 2015, p. 29, grifos nossos).

Outrossim, Vanin ressalta na delicadeza instaurada por Lisboa a valorização do detalhe, da elaboração de imagens e da sinestesia, conforme a poeticidade empregada na prosa. Tais artifícios são atrelados às perspectivas subjetivas das vítimas sobre os episódios hostis, constituindo, assim, uma potente expressividade poética e crítica a respeito da violência representada:

Enquanto a performance hiperbólico-desmedida da literatura do entrave arrisca-se perigosamente nos limites da convivência com a banalização, a literatura da delicadeza quer evitar o risco dessa dubiedade sem, no entanto, adotar a tática do confronto direto. Uma quer devorar o presente, a outra prefere “deixar os fatos se depositarem na memória, examinar pacientemente os detalhes, *pensar em linguagem imagística*”. (CALVINO apud AZEVEDO, 2004, p. 31, grifos nossos)⁶²².

Nesse sentido, pode-se apontar a atenção ao detalhe e a construção de um olhar imagético como características dessa literatura, detentora de uma forte expressividade. Considerada delicada, tal forma de representação não se configura, então, como menor. Pelo contrário, constitui uma poeticidade contrastante com a violência narrada, através da qual, no caso de *Sinfonia em branco*, tem-se uma potente forma de representação que foge à banalização, instaurando, enfim, um outro contato afetivo e crítico com o leitor.

De acordo com Luciene Azevedo (2004), trata-se da *literatura da delicadeza*, à qual identifica as obras de Adriana Lisboa, Michel Laub e Juan José Becerra (estabelecendo uma relação entre produções brasileiras e argentinas). Como características desse estilo, Azevedo pontua a atenção aos detalhes e o ritmo desacelerado. Segundo ela, “a opção pela sutileza de recuperar detalhes de uma memória afetiva alicerça a possibilidade de manter uma trama que se esmera em alinhar um segredo-(quase)não segredo” (AZEVEDO, 2004, p. 33) – o que se dá, portanto, através da linguagem

⁶²² AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente**: a performance, o segredo e a memória. 2004. 207f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Instituto de Letras da UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.gelbc.com/luciene-azevedo>. Acesso em: 19 abr. 2020.

imagística. Dessa forma, a linguagem própria da *literatura da delicadeza* atrela-se a uma representação subjetiva dos fatos narrados, haja vista a aproximação estabelecida entre memória e trauma.

Em *Sinfonia em branco*, enquanto prosa poética, verifica-se um trabalho minucioso com a linguagem que marca o efeito expressivo obtido. Isto é, tem-se no romance um trabalho ainda mais acurado com a poeticidade a ser construída, palavra a palavra, o que se dá por meio da elaboração de metáforas e imagens ou até mesmo da construção sintática, da escolha vocabular e da instauração de repetições – de modo a diferir a obra artística dos usos corriqueiros da linguagem, presente no estilo brutalista, por exemplo.

Dessarte, de acordo com Márcio Thamos (2014)⁶²³,

[...] as palavras [na poesia], ultrapassando os limites desse uso convencional, não deixam de representar algo, mas são percebidas, ao mesmo tempo, como um outro algo cuja presença, além de possibilitar a mensagem, confere-lhe *um interesse estético peculiar*. O artista literário agrega um outro valor à mensagem, não alheio a esta, que faz do poema *um ato de linguagem insubstituível, ao evocar a palavra em sua plenitude, tornando-a necessária em si mesma*. (THAMOS, 2014, p. 173, grifos nossos).

Nota-se que a expressividade do texto poético é considerada intrínseca à elaboração linguística, constituída sobretudo a partir da elaboração imagética que institui “a palavra em sua plenitude”; um efeito de sentido concreto que se põe para além do próprio texto literário. Por fim, ainda que tal recurso seja característico da poesia, pode-se contemplá-lo em produções como *Sinfonia em branco*, considerada uma prosa poética.

A intensa valorização do olhar imagético instaura, assim, a poeticidade do texto literário, de modo que sua expressividade seja potencializada. Nota-se que a elaboração de tais imagens configura a concretização textual que se dá por meio de figuras, dos temas postos na narrativa. No âmbito da semiótica, trata-se da categoria figurativa, pertencente ao nível discursivo do Percurso Gerativo de Sentido (FIORIN, 2018)⁶²⁴, a qual trata da relação entre figuras (concretas) e temas (abstratos) e “sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície” (BERTRAND, 2003, p. 154)⁶²⁵.

⁶²³ THAMOS, Márcio. A palavra artística: um enigma concreto. *Revista Alêre*, Araraquara, v. 10, n. 2, p. 157-177, dez. 2014.

⁶²⁴ FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

⁶²⁵ BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica literária*. Bauru: EDSC, 2003.

Destaca-se que os temas são de natureza conceptual, enquanto as figuras constituem elementos correspondentes a sua concretização no mundo (FIORIN, 2018). A figurativização é, portanto, uma especificação do abstrato “[...] a partir da instalação de personagens (atores na terminologia semiótica) e figuras, além da introdução de índices espaço-temporais. Nesse processo, o texto vai tomando contorno, tornando-se mais concreto ao ter recoberta sua estrutura profunda” (THAMOS, 2003, p. 111)⁶²⁶. Dessa maneira, um mesmo tema pode ter diversas manifestações figurativas, como é o caso da representação da violência, que construída por meio da articulação de diferentes figuras, conforme os diversos estilos. No caso de *Sinfonia em branco*, tem-se a especificação e a concretização da violência nos episódios que circundam as vidas de Clarice e Maria Inês, particularizando seu trauma de tal modo que toca o leitor afetivamente a partir da linguagem.

Ponderando especificamente a elaboração da violência através de figuras enquanto simbolização da brutalidade, aponta-se que a cada episódio narrado há uma imagem correspondente que atua na representação subjetiva da realidade. Ou seja, para cada evento hostil há uma figura que o representa de acordo com as perspectivas das vítimas focalizadas. Em se tratando de um romance que constrói uma série de violências relacionadas entre si, tem-se como figuras fundamentais: “as sementinhas de cipreste caídas ao chão”, cujo tema é o estupro cometido por Afonso Olímpio; a “faca Olfa” indicando a tentativa de suicídio de Clarice, já adulta; e as “borboletas multicoloridas que sobrevoam a pedreira” apontando, por exemplo, o parricídio cometido por Maria Inês.

À construção dessas imagens liga-se, ainda, a constituição das perspectivas subjetivas das vítimas. Uma vez focalizada (e cristalizada pelo trauma) sua leitura infantil daquilo vivido, nota-se o apelo às imagens como forma de assimilar e sobreviver à violência. Desse modo, o recurso imagético concretiza os sentimentos, aflições e temores das personagens, potencializando sua expressividade e, ainda, materializando no leitor e no mundo tais situações. Essa figurativização pode ser observada no momento em que o estupro é narrado sob a perspectiva de Clarice, alternada à onisciência narrativa:

[...] Naquela tarde, *ele* veio. *Um homem* adulto, maduro, inteiro. *Um homem*. E uma menina *que* queria ser menina, apenas. *Que* não tinha a menor intenção de, anos depois, usar uma faca Olfa afiada sobre os próprios punhos. *Que* não se imaginava alcóolatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de

⁶²⁶ THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 101-118, 2003.

três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. Dona de três dálmatas, dois poodles e um basset. Saindo para fazer compras na cidade com sua irmã mais nova que seria uma bailarina famosa. Rindo. Bebendo chá. Viajando de avião.

Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo *dele* e ela não teve medo, a princípio, porque *aquele homem era seu pai*. Os dois riram. Conversaram um pouco. *Ele* lhe acariciava as mãos.

Ele lhe acariciava os braços. *Os ombros. Os seios.*

Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar mas o braço *dele* tinha força. E os lábios *dele* na base de seu pescoço aceleravam seu coração. (LISBOA, 2013, p. 271-272, grifos nossos).

A visão da vítima sobre a violência sofrida é intensamente marcada pela linguagem. A repetição de palavras como “um homem”, “que”, “ele”, e o ritmo por elas construído, tem como efeito a distensão da narrativa e, portanto, o retardamento do efeito de choque antes pelo *brutalismo* (AZEVEDO, 2004). Como consequência, tem-se o aprofundamento da perspectiva narrada, diretamente atuante no leitor. O tom leve, ou delicado, construído por tal recurso é acentuado pela construção imagética final: Clarice tão imóvel quanto um coelho inofensivo que pressente o predador aterrorizante. O homem, seu pai, passa a ser, então, a águia que voa baixo para capturá-la (para sempre) em seu ato violento, brutal, animalesco.

Tais traços indicados na narrativa de Lisboa podem ser observados, ainda, no trecho em que a perspectiva infantil de Maria Inês é retomada pelo trauma do estupro testemunhado:

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, *um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias.* Será uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que poderia ser belíssima: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. *Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel.* Ela olha, fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por *aquele vale vertiginoso* e alcançam o bico trêmulo que mantêm um instante entre o polegar e o indicador. *Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso.* (LISBOA, 2013, p. 79, grifos nossos).

Nota-se como o olhar da criança é direcionado aos detalhes da cena, assim como o do leitor: a porta entreaberta, a mão masculina, a anatomia tão delicada do corpo de Clarice. Ademais, a curiosidade, o fascínio e a inocência de Maria Inês são transpostos na narrativa, o que contrasta com a violência brutal presenciada, a qual a menina não

entende, ainda, como se percebe pela interferência da onisciência narrativa (que já sabe quais serão os impactos daquele episódio) – “uma cena que poderia ser belíssima”, embora não o seja. Tais pontos de vista e a mescla de noções do passado e do presente são postos pela elaboração de imagens, estabelecendo, enfim, uma maneira distinta de lidar com o inenarrável.

O trecho demonstra, assim, de que modo a perspectiva da vítima é atuante na construção de imagens que implicam, por um lado, a elaboração do trauma e da memória, e, ainda, a concretização dos episódios violentos representados, enquanto efeito estabelecido no leitor. Desse modo, podem-se apontar como imagens presentes na visão de Maria Inês do estupro o “monstro purulento de um olho só”, em referência à genitália do pai que violenta a irmã, destruindo família e infância de ambas (“o monstro que devora infâncias”); o “vale vertiginoso” indicando a genitália de Clarice, ao passo que emprega a beleza do vale e a delicadeza do corpo com as quais Maria Inês se fascina, em oposição à vertigem e à náusea causadas pela violência presenciada, o que é transposto naquele que lê o romance, também testemunha; além do ato de “dar corda a um relógio de pulso” que concretiza e potencializa, pela poeticidade, o ato horrendo e repulsivo do estupro.

A instauração de tais imagens e figuras transpõe ao leitor a perspectiva traumática da violência, utilizando da expressividade poética da narrativa para atingi-lo afetivamente. Tem-se, assim, a instauração do afeto, sendo este aquilo “[...] que não se sente de modo direto, mas se entrevê ou se infere no comportamento alheio e, menos facilmente, no nosso” (IMBASCIATI, 1998, p. 14)⁶²⁷. O afeto pode ainda ser compreendido como “[...] particípio passado do verbo *afficere*, parece indicar claramente o caráter passivo da experiência subjetiva em questão, ou bem o fato de que esta foge ao controle das nossas intenções e dos nossos desejos” (IMBASCIATI, 1998, p. 14-15, grifos nossos).

Ponderado como tudo aquilo que nos afeta subjetivamente, o afeto relaciona-se à expressividade poética e à concretude estabelecida pelas figuras e imagens construídas. No que concerne à representação da violência, tal perspectiva afetiva é contrastante criticamente com os episódios violentos narrados, uma vez que põe em questão a visão infantil, inocente e traumatizada das vítimas representadas. Sendo assim, a delicadeza da linguagem, nas palavras de Azevedo (2004), opõe-se à brutalidade descrita de modo

⁶²⁷ IMBASCIATI, Antonio. **Afeto e representação**: para uma análise dos processos cognitivos. São Paulo: Editora 34, 1998.

suave e distendido, tocando poeticamente o leitor, o qual deve posicionar-se de modo crítico sobre a realidade denunciada.

Considerando que a obra de arte se completa e revivifica através de imagens (THAMOS, 2014), reitera-se seu papel fundamental na representação da violência em *Sinfonia em branco*, destacando o modo poético como são construídas e articuladas entre si às perspectivas das vítimas. O contraste estabelecido entre temática e forma institui um efeito crítico no leitor e no mundo, por meio da afetividade instaurada para com as personagens e com a violência testemunhada e vivenciada também pelo leitor: conforme “[...] um outro tipo de engajamento ético na realidade” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 173). O envolvimento sensível do leitor atua, dessa forma, em desdobramentos no real, através da dimensão participativa, que une a ética à estética na obra.

“Em busca de Thargélia”: perspectivas das subjetividades femininas na literatura

Luíza Vieira Cavalcanti
Universidade Católica de Pernambuco

1 Introdução

Muitas asserções podem ser feitas ao se analisar, pela perspectiva historiográfica, textos subjetivos como poesias. Através do levantamento feito pela escritora Luzilá Gonçalves Ferreira, no livro “Em Busca de Thargélia” (1996), torna-se possível estabelecer distintos parâmetros tanto sobre gênero, como história das mulheres, e sobretudo constatações acerca do período descrito e a organizadora da obra. Entretanto, antes de imergir nessa questão, consideramos de suma importância estabelecer parâmetros não apenas para a utilização da Literatura como fonte e/ou objeto para a História, mas também as perspectivas que nos guiam tanto teórica, quanto metodologicamente, para a produção deste artigo.

Dessa forma, temos em mente que utilizaremos as poesias de meados do século XIX e início do XX como fontes para a abordagem neste artigo, mas elas por si só não são suficientes para a compreensão de como se apresentava o amor romântico, a visão de fraternidade, noção de família, amizade etc., naquele período. Visto que os textos fazem parte de um livro, a seleção escolhida pela autora, bem como a sua história são indispensáveis de serem problematizados. Ademais, outros fatores também são levados em consideração sobre essa construção sociocultural das mulheres como um todo, sobretudo para a aquela realidade específica. Com isso, em nosso estudo, a obra é utilizada como fonte, fornecendo o material a ser pesquisado, mas também como o próprio objeto, pois será analisada como um conjunto indistinto de suas interferências externas.

Inicialmente, portanto, fazemos um traçado sobre o estreitamento dos laços entre História e Literatura, e, como esse movimento corroborou para a produção deste artigo. A consolidação da História como uma área do conhecimento científico se deu de certa forma tardiamente, se comparada com seus séculos de existência. Alguns movimentos intelectuais auxiliaram nesse processo, destacamos nesta pesquisa dois deles que acreditamos não apenas ter influenciado nessa consolidação científica, mas também no

trato dos documentos. Com isso, “[...] não deveremos esperar encontrar nestes primórdios da historiografia científica aqueles gloriosos começos com os quais se costuma pintar eloquentemente os grandes acontecimentos e processos da história”⁶²⁸. Tendo em vista que os processos vão acontecendo e principalmente se definindo com o tempo, não seria diferente com a produção histórica.

Com efeito, o primeiro movimento que destacamos é o Positivismo, que influenciou sumariamente na produção do século XIX e ainda é possível encontrar permanências na historiografia. A corrente filosófica recebe influência do iluminismo francês, trazendo consigo uma busca pela universalidade do mundo. Na História, ele acaba impactando de várias formas e foi muito relevante para se traçar delineamentos metodológicos. Entretanto, alguns elementos problemáticos acabam sendo gerados a partir desses ideais e metodologia, e estes por sua vez demoraram muitos anos para serem questionados dentro das academias.

Por exemplo, a concepção que “[...] por hipótese, o historiador escapa a qualquer condicionamento social, o que lhe permite ser imparcial na percepção dos acontecimentos”⁶²⁹. Logo, aos produtores do conhecimento, torna-se possível serem percebidos como distintos de seu lugar de produção. Em outras palavras, a que hoje é tão problematizada “neutralidade”. Essa assimilação nas ciências acaba prejudicando a compreensão das obras como indissociáveis das interferências socioculturais de quem as escreve. Ademais, para dar seguimento a esse caráter de impessoalidade da produção histórica, as fontes subjetivas passam a ser dispensáveis, restringindo as possibilidades do/a historiador/a para os documentos oficiais.

Como um dos efeitos dessa corrente de pensamento, a Literatura, e outras artes, distanciam-se fortemente da História. Em primeiro momento, essas definições positivistas foram decisivas para construção de um caráter mais científico daquele conhecimento, que se mostrava confiável e intocável à medida que se produziu de tal forma. Porém, ignora-se o fato de que mesmo os documentos oficiais, bem como qualquer produção humana, recebem grandes influências da sociedade através das características culturais e ambientais de quem as produz. Em seguida, outros movimentos como o

⁶²⁸ BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, vol. II: Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo. Editora Vozes Limitada, 2013, p. 11.

⁶²⁹ FONSECA, Ricardo Marcelo. O positivismo, “historiografia positivista” e história do direito. **Argumenta Journal Law**, v. 10, n. 10, p. 153, 2009. Disponível em: <<http://seer.uenp.edu.br/index.php/argumenta/article/view/131>> Acesso em: 20 mar. 2021.

Historicismo passam a tomar conta do cenário teórico, abrindo um pouco mais os espaços para questionamentos.

Entretanto, é apenas com a entrada para o século XX que o conhecimento histórico passa a galgar passos largos em direção ao diálogo com outras áreas. É, portanto, que o segundo movimento que escolhemos para destacar neste artigo representa essa guinada da produção historiográfica. A Escola dos Annales se localiza no centro dessa discussão sobre quais seriam os possíveis pontos a serem questionados a respeito da maneira como vinha se constituindo a História. A partir da década de 1920, começa-se a entender que a dinâmica da escrita não tem como se dissociar da influência de quem escreve, algo que desde o Historicismo já começava a ser pautado.

Com isso, passa-se a aceitar que o diálogo com outras áreas, sobretudo as ciências sociais, seria positivo e não negativo para a produção historiográfica. Apesar disso, conforme afirma o historiador Diogo da Silva Roiz⁶³⁰, é apenas alguns anos depois, quando a “virada linguística” toma força nas discussões teóricas que esse leque, que já vinha se abrindo desde os Annales, passa abranger as artes não apenas como forma de inspirar a escrita ou embelezar os trabalhos, mas para servir como fontes e/ou objetos contundentes à pesquisa historiográfica. Com isso, a metodologia e teoria andam de mãos dadas para dar significado à utilização da Literatura, que particularmente fornece uma série quase infinita de possibilidades para a História.

Diante de tudo isso, para estabelecer uma análise do que diziam as poetisas pernambucas da virada do século, tomamos como ponto de partida a compreensão de que muitos fatores influenciam nas suas escritas. Mas vai além disso. Compreendemos que os textos a serem analisados partem de um levantamento prévio feito pela organizadora, Luzilá Ferreira. Com isso, acreditamos ser necessário não apenas estudar um pouco da sua trajetória, mas também perceber como isso impactou no produto final do livro.

Em seguida, partiremos para a análise do conteúdo propriamente dito, observando-o através das perspectivas que teorizam os gêneros, suas materializações e

⁶³⁰ ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores a “virada linguística”. **Diálogos** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá/PR, v. 13, n. 3, p. 218, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36721/19011>>. Acesso em: 20 set. 2020.

problemáticas dentro da sociedade. Dessa maneira, visamos traçar um panorama sobre a obra “Em busca de Thargélia”, publicada em 1996, com o intuito de contribuir para as discussões sobre perspectivas e construção de mulheres pernambucanas, durante o segundo oitocentismo, no Brasil.

2 A Thargélia de Luzilá

Em face à concepção de que uma autora não se desassocia de sua obra, compreendemos que antes de analisar um livro é relevante se aproximar da história de quem o escreveu, neste caso o organizou. Estabelecendo tais parâmetros, procuramos compreender um pouco mais de suas motivações com a organização e publicação. Portanto, neste segundo tópico, faremos uma breve análise sobre a trajetória da intelectual Luzilá Gonçalves Ferreira. Através disso, torna-se possível traçar indícios do que consistia a “Thargélia” que ela visa encontrar com a obra.

Nascida no município pernambucano, Garanhuns, em 19 de novembro de 1936, a escritora viu seu endereço mudar eventualmente ao longo da infância. Isso porque seu pai, Lupercino Gonçalves, trabalhou muitos anos como gerente de loja e em sua profissão foi transferido algumas vezes até se estabelecer com a família na cidade do Recife. Já sua mãe, Almerina Alves Ferreira, possuiu diversas ocupações para acompanhar o marido nas mudanças e juntos sustentarem seus sete filhos. Ela trabalhou, por exemplo, como professora no Colégio Quinze de Novembro e como fotógrafa freelancer⁶³¹.

Luzilá, entretanto, foi marcada pelo Recife, onde, entre idas e vindas, permaneceu de maneira contínua até os dias atuais. E foi nesse cenário, durante a adolescência, que seu interesse pela literatura se intensificou. Seu irmão mais velho, Lupércio, lhe comprava livros e foi um grande incentivador nesse processo. Além disso, o nome diferente da autora se deu como uma homenagem a esse irmão, e sua então noiva Zilá. Ela relata que também costumava frequentar a Biblioteca Pública da Encruzilhada para explorar novos universos através da leitura⁶³². Com isso, essa avidez pela literatura

⁶³¹ QUINTAS, Fátima. **Perfis Acadêmicos: Academia Pernambucana de Letras**. Recife: Edições Bagaço, 2016, p. 349.

⁶³² QUINTAS, Fátima. **Perfis Acadêmicos: Academia Pernambucana de Letras**. Recife: Edições Bagaço, 2016, p. 350.

acaba impactando-a quando chega o momento de escolher sua profissão.

Aos 20 anos de idade, ingressou na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) para cursar Letras Neolatinas, concluindo em 1958. Um ano após a graduação, realizou sua primeira especialização, em Letras, pela Aliança Francesa, AF/RJ. A segunda, foi também em Letras, mas na Universidade de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), de 1959 a 1961. O resto de sua formação profissional se deu alguns anos mais tarde, a partir da década de 1980, quando prestou concurso, e foi aprovada, para ser professora da UFPE.

Durante esse tempo em que esteve mais afastada do meio acadêmico, a intelectual ficou mais ligada à constituição de sua família e até atuou como professora em algumas instituições, mas de maneira mais esporádica. Luzilá teve seu primeiro filho em 1968, Christophe Licari; em seguida a filha do meio, Lucili Licari, em 1975; e depois o caçula Laurent Licari, em 1976. Nesse período, foi professora titular na Associação de Cultura Franco Brasileira, entre 1962 a 1968, e no Centro de Estudos Brasileiros, de 1972 a 1974. Além disso, no ano de 1974 trabalhou como professora visitante para a Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE).

No entanto, quando passa a lecionar na UFPE, em 1980, Luzilá realiza o resto de sua formação acadêmica. Destarte, ela fez o mestrado em Letras na mesma instituição, cujo título é “A poética de Ferreira Gullar: uma leitura”, sob a orientação de Sebastien Joachim, nos anos de 1981 a 1984. Já o doutorado, foi realizado por ela na Universidade de Paris VII - Universidade Denis Diderot, U.P. VII, cujo título é “Voix et positions des femmes dans les feuillets féminins au dix-neuvième siècle (1880-1890)” (em uma tradução livre: Vozes e imagens das mulheres nos folhetins femininos do século XIX (1880-1890), sob a orientação de Michelle Perrot e Nicole Mozet, nos anos de 1993 a 1996.

Além disso, é também na década de 1980 que publica seu primeiro livro e inicia uma nova fase na sua carreira profissional: Luzilá, a escritora. Atualmente sua bibliografia conta com mais de vinte títulos publicados. Outrossim, frequentemente ela recebe notoriedade pela autoria de romances históricos que buscam estabelecer críticas ao patriarcalismo, colocando mulheres como protagonistas de histórias que por muito tempo foram narradas sob a ótica masculina, e destacando homens como personagens principais. Essa forma de abordagem tornou-se, inclusive, uma das principais

características de seus escritos.

Em seu doutorado, Ferreira se propôs a estudar a escrita feminina de um período pré-feminista. Com isso, buscou falar sobre a história dessas mulheres, suas intelectualidades, possíveis formas de exercer poder e quais relações poderiam ser feitas com o momento em que a tese foi escrita. Ademais, ela construiu a pesquisa com base em três tipos de folhetins: católico, feminista e literário⁶³³. No ano de conclusão da tese, publicou o livro “Em busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentismo: 1870-1920”, objeto de análise do presente artigo. Dentro disso, é perceptível uma influência direta da pesquisa que realizou no doutorado com a publicação da obra, não apenas sobre o período abordado, mas também a proposta temática. E, apesar do livro não se propor a estabelecer uma discussão teórica, a intenção do conteúdo torna-se mais evidente, em parâmetro com a produção que ela já vinha fazendo naquele momento.

“Em busca de Thagélia” (1996) é um levantamento de escritoras pernambucanas e seus escritos, que foi promovido e organizado por Luzilá. Na obra, não consta uma explicação sobre o significado do título, mas no decorrer da pesquisa, encontramos possibilidades que justificariam a “busca” realizada pela organizadora. O principal significado para a palavra “Thargelia” está relacionado a uma celebração de purificação em homenagem aos deuses Apolo e Artemis, na cidade de Atenas. Entretanto, ao pesquisar mais a fundo, identificamos um sentido que nos pareceu mais próximo, levando-se em consideração a proposta da obra e a característica e personalidade de escrita dela.

Durante o período da Grécia Antiga, existiam mulheres conhecidas como “hétaïres”, que possuíam vidas um pouco diferentes, no período em que estavam inseridas. Elas possuíam um grau elevado de educação, classe social, e também uma vida sexual ativa. Consoante o historiador Paul Cloché:

Muito mais livre era a vida das cortesãs, cuja condição era extremamente variadas e que, em geral, não brilhavam pela inteligência ou cultura; seus acompanhantes, muito diversificados, eram compostos por maridos infiéis, solteiros convictos e, sobretudo, jovens ricos. Dentre as mais famosas hétéraes, o autor menciona Thargélia de Milet,

⁶³³ FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Voix et positions des femmes dans les feuilletons féminins au dix-neuvième siècle (1880-1890)**. Thèse de doctorat. Paris 7. 1996.

Aspasie [...] (tradução nossa)⁶³⁴.

Logo, apesar de possuírem um grau de qualificação intelectual, as *hétaires* eram mais conhecidas pelas escolhas que tomavam em suas vidas pessoais do que profissionais. E, como dito acima, uma das mais famosas desse grupo foi uma mulher chamada “Thargélia”. Ela provavelmente possui esse nome em homenagem ao festival ateniense, lecionou para grande parte da Grécia Antiga e teve 14 maridos ao longo da vida, todos bem sucedidos governadores, de acordo com o historiador Henry Houssaye⁶³⁵.

Entretanto, torna-se curioso constatar que mesmo estando em um período em que o corpo feminino, bem como suas ações, era rigidamente controlado pelo sistema patriarcal, Thargélia ainda assim rompeu com as estruturas daquela sociedade. Essa ruptura se deu também pela liberdade sexual e/ou amorosa, mas principalmente através da educação. Entretanto, mesmo desempenhando um papel intelectual, sua trajetória ainda assim passou por diversas problemáticas que estão diretamente atrelados à condição de ser mulher. Isso porque em muitos textos, o fato de ter se relacionado com vários homens acaba ofuscando sua atuação enquanto professora.

Diante disso, acreditamos que a busca de Luzilá ao organizar e publicar o livro, em 1996, esteja relacionada a documentar textos de mulheres brasileiras que assim como Thargélia, em Atenas, se dedicaram à intelectualidade, mesmo sendo algo incomum para o período. Grande parte dos nomes no livro são de mulheres particularmente desconhecidas atualmente, com exceção de algumas figuras como Edwirges Sá Pereira, que possui um pouco mais de evidência midiática. Assim, o trabalho de organização possibilita um reavivamento não apenas do nome dessas escritoras, mas qual o tipo de conteúdo que as mesmas produziam.

3 Afinal, sobre o que falam as poetisas?

⁶³⁴ “*Beaucoup plus libre était la vie des courtisanes, dont la condition fut extrêmement variée et qui, en général, ne brillaient pas par l’intelligence ou la culture ; leur clientèle, fort diverse, se composait de maris infidèles, de célibataires endurcis et, surtout, de jeunes gens riches. Parmi les hétaires les plus célèbres, l’auteur mentionne Thargélia de Milet, Aspasi [...]*” (CLOCHÉ, Paul. **HISTOIRE GRECQUE (1935-1939)**. Revue Historique, 1940, vol. 190, no Fasc. 2, p. 81).

⁶³⁵ HOUSSAYE, Henry. **Aspasie, Cléopatre, Théodora**. Hachette Livre et BNF, 1890, p. 15.

Sabendo de tais relações da obra com a autora e vislumbrando possíveis motivações para a obra, partimos para a leitura crítica dos poemas. Estabelecemos a análise buscando abordá-los através de um arcabouço teórico que busca problematizar as estruturas formadas pela distinção entre os gêneros. Isso porque parte do que consiste os textos remete à possibilidade de entender um pouco mais a respeito da vivência daquelas mulheres, sobre suas posições enquanto intelectuais, bem como sobre seus olhares para a sociedade em que estavam inseridas.

Com efeito, a obra estabelece uma reunião de 38 poetisas, às quais é destinado um capítulo que conta brevemente suas trajetórias e traz alguns de seus textos. As mulheres que compõem o livro são: Amélia Galvão, Ursula Garcia, Eulina Gitirana, Corina de Hollanda, Isaura Leal, Emília Leitão, Joana Tiburtina da Silva Lins, Tercília N. Lobo, Evangelina Maia, Alexandra Francelina de Souza Marinho, Júlia Dias Martins, Eufrozina Mendes Martins, Georgina de Medeiros, Porcia Constancia de Mello, Annuciada Rocha Mello, Ziza Rocha Mello, Laura de Mendonça, Rachel Passos de Miranda, Francisca Sá Viana Montenegro, Edwirges Sá Pereira, Honorina Pessoa, Ignes d'Almeida Pessoa, Santana Potiguaré, Maria Amélia de Queiroz, Luiza Ramalho, Soludéa Ramos, Anna Ribeiro, Beatriz Ribeiro, Francisca Izidora Gonçalves da Rocha, Cecília Rodrigues, Adelaide Santana, Adelina Santos, Albertina Serep, Maria Simões, Diana Stender, Ernestina Uchoa, Clara Valença e Belmira Villarim. Julgamos ser de suma importância deixar todos os nomes aqui citados, por mais que o intuito do artigo seja estabelecer parâmetros gerais sobre os textos. Isso porque objetiva-se dar visibilidade não apenas ao conteúdo de suas produções, mas também às suas próprias identidades.

A análise do que por elas foi escrito ajuda a montar uma narrativa mais próxima de como eram suas vidas pessoais, suas ambições, opiniões políticas etc. Mas vai além disso, a partir do trabalho de percepção coletiva dos textos que, consoante a pesquisadora Cecil Jeanine Albert Zinani, torna-se possível “[...] definir o sujeito-mulher; verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado”⁶³⁶. No caso da autoria feminina, não há como distinguir tais elementos, visto que o espaço da fala por muitos anos não foi ocupado por mulheres.

Com isso, ao utilizar a literatura para falar sobre si, elas exprimem também suas posições sociais e elementos sobre o contexto em que estavam inseridas. Segundo a

⁶³⁶ ZINANI, Cecil. **Literatura e gênero**. 2 ed. Caxias do Sul: Educs, 2013, p. 19.

filósofa Judith Butler⁶³⁷, a linguagem é o que estabelece os gêneros, bem como suas relações de poder, é através dela que se definem as ideias, os sentimentos e os gostos. Outrossim, ela possui tanto a função de estabelecer e fazer a manutenção de estruturas, mas também de romper com os paradigmas.

Dentro dessa perspectiva, “[...] não é mais possível ver a língua e a literatura apenas como um reflexo da realidade social, mas sim como responsáveis pela manutenção ou alteração do status quo”⁶³⁸. Em outras palavras, ainda que as autoras mencionadas por Luzilá manifestem uma busca pela intelectualidade feminina no segundo oitocentismo, o que por si só rompe com as expectativas do período, elas também remontam consigo os preceitos e premissas destinadas às mulheres naquela conjectura. É, portanto, através dessas perspectivas que nos propomos a estabelecer uma leitura analítica dos poemas. Assim, mesmo compreendendo o caráter disruptivo em que consistem seus escritos, observa-se também indícios de como a sociedade estava para parte das mulheres que viveram em Pernambuco entre os anos de 1870 e 1920.

Apesar disso, não se desconsidera que essa parcela representada por elas também é diminuta, visto que as autoras ocupavam posições bastante favorecidas na escala social. De acordo com o censo de 1872, as mulheres livres que sabiam ler e escrever correspondiam apenas a 6.5% da população geral, quando se pensa nas mulheres escravizadas, o número cai para praticamente 0%. Destas que são livres, é relevante ressaltar que 52% são consideradas pardas, 38.1% brancas, 8.3% pretas e 1.6% caboclas, de acordo com os termos utilizados no período⁶³⁹. Em face a esses dados, é possível ter um parâmetro mais factível do grupo que as escritoras estavam inseridas e para quem elas escreviam.

Entretanto, mesmo com os aspectos que traçam um cenário para os poemas, é necessário estabelecer algumas atenuações. Com efeito, em conformidade com Chartier (2014), múltiplos fatores influenciam na produção textual, sobretudo quando se trata de publicações. Sendo assim, não apenas a subjetividade da escritora define o conteúdo de seus poemas, mas o público-alvo que iria consumir, sentir junto e se emocionar junto

⁶³⁷ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução, Renato Aguiar, 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 199.

⁶³⁸ ZINANI, Cecil. **Literatura e gênero**. 2 ed. Caxias do Sul: Educ, 2013, p. 64.

⁶³⁹ Censo Geral do Império de 1872, realizado pela Diretoria Geral de Estatística, publicado pelo INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA- IBGE-. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=225477&view=detalhes>>. Acesso em: 27 de nov. 2021.

também exerce um impacto sobre o que elas decidiram ou não falar.

Além disso, como estabelecemos a análise um livro que reúne textos já publicados anteriormente, um duplo processo seletivo pode ser identificado. Assim, a obra é o resultado da escrita e tudo o que ronda esse processo criativo, mas também da seleção da organizadora. Portanto, os poemas são observados levando em consideração esses distintos elementos de influência, mas ao mesmo tempo não se exclui que tal análise permite diversas constatações sobre aquele período e as mulheres.

Em vista do discutido, partimos para uma leitura que por escolhas didáticas optamos por dividir em duas etapas. Na primeira, buscamos observar o que o quantitativo de textos pode indicar sobre a leitura e escrita dessas escritoras. Já no segundo momento, partimos para um estudo sobre a frequência de poetas em relação às temáticas. Dessa forma, o livro “Em busca de Thargélia” conta com um total de 145 poemas. Os textos são divididos de maneira variável, há algumas escritoras que possuem apenas um poema, ao passo que outras possuem mais de quinze.

Entretanto, ao analisar o material de maneira mais aprofundada, torna-se possível estabelecer parâmetros de observação sobre os conteúdos propriamente ditos, que elucidam temáticas em comum. A partir disso, constatamos que muitos poemas trazem conteúdos parecidos, que falam de maneira similar, ainda que escritos por pessoas diferentes. Pensando de maneira pragmática, as subjetividades acabam também por ilustrar pensamentos coletivos. Destarte, mapeamos tais tópicos e contabilizamos os poemas a fim de classificá-los, conforme se vê na tabela abaixo.

Imagem 01: divisão de poemas por temática

Temática 1	Família e relações familiares	17 poemas
Temática 2	Solidão, saudosismo e saudade	20 poemas
Temática 3	Reflexões sobre a vida e a morte	25 poemas
Temática 4	Amizade e dedicatórias a amigas/os	6 poemas
Temática 5	Amor, relações românticas e sexualidade	28 poemas
Temática 6	Desilusão amorosa, melancolia e falta de apreço pela vida	22 poemas
Temática 7	História e política	15 poemas
Temática 8	Dedicatórias a poetas, políticos, figuras públicas etc	12 poemas

Fonte: autoria dos autores

A partir da observação dos textos, classificamos um total de oito temáticas principais, assim, nos baseamos no conteúdo genérico a fim de estabelecer a subdivisão. Isso permite constatar o que era mais escrito e a forma como esses sentimentos são vivenciados. O quantitativo bruto nos guia, por exemplo, a entender que naquele período as mulheres que consumiam Literatura e entraram em contato com as autoras selecionadas por Luzilá leram mais sobre amor romântico do que amizade. Esse conteúdo por si só é capaz de moldar ou concordar com a ideia do que é uma relação amorosa para quem os textos se destinam. Com isso, segundo Butler:

Os construtos, portanto, são “reais”, na medida em que são fenômenos fictícios que adquirem poder no discurso. Todavia, eles são esvaziados em de seu poder por meio dos atos de enunciação que buscam recorrer implicitamente à universalidade da linguagem e à unidade do Ser⁶⁴⁰

Esse romantismo dos poemas é muitas vezes apresentado de forma dolorosa, sofrida, o que carrega também muitos indícios de como esses elementos eram vivenciados pela ótica feminina. Com isso, a ideia que se tem de amor romântico é também consolidada à medida em que discursos são gerados pelos sujeitos que os detém.

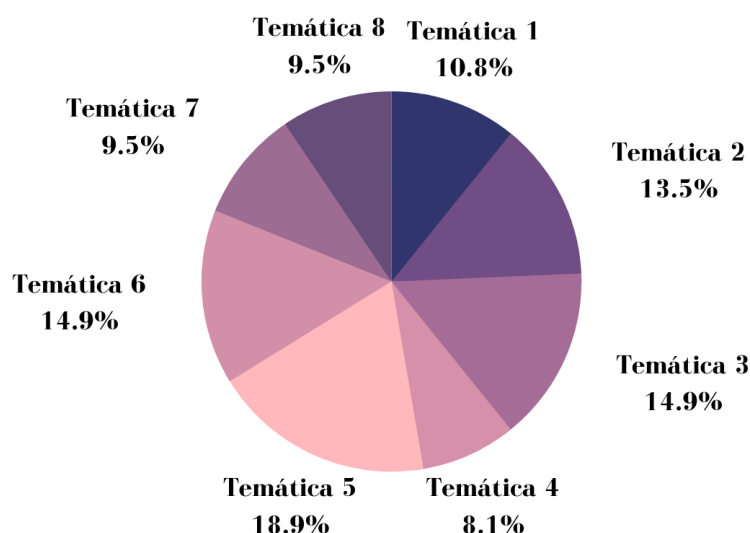
Outro tópico a ser analisado, é que o recorte temporal da obra se apresenta

⁶⁴⁰ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução, Renato Aguiar, 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 206.

marcado por notáveis movimentações sociais. Com a passagem do Império para a República, em 1889, a política brasileira se vê em meio a drásticas mudanças. Ao observar a tabela, nota-se um número contundente de textos relacionados à temática 7, o que pode ser um vestígio de que algumas mulheres também se engajaram, tanto a favor como contra os preceitos republicanos.

Ademais, na temática 8, também se encontram dedicatórias que se cruzam com o período. A escritora Alexandra Francelina de Souza Marinho, por exemplo, possui dois textos no livro que classificamos no tópico “Dedicatória a poetas, políticos, figuras públicas etc”, ambos datados de 1973, um é dedicado à figura da Imperatriz e outro à do Imperador. Com isso, constata-se que esse envolvimento com a política acaba reverberando na própria literatura, através da qual algumas mulheres encontraram uma forma de discutir seus ideais e expressar suas opiniões. Esse engajamento político é curioso, principalmente por se tratar de um momento em que o voto feminino estava fora de cogitação. Porém, percebe-se que há um interesse em se discutir ou mesmo apoiar determinados viés políticos.

Entretanto, acreditamos que a quantidade de poemas por temática por si só não é suficientes para estabelecer a análise do conteúdo. Visto que os textos não são distribuídos de maneira uniforme, algumas escritoras se afunilam em assuntos específicos. Com isso, ao traçar um desenho desse quantitativo bruto, percebemos que também há outro viés de análise referente não só ao que foi escrito, mas também por quem foi escrito. Por esse motivo, montamos um gráfico comparativo, que correlaciona o percentual de escritoras para cada temática, conforme se vê abaixo:



Fonte: autoria dos autores

Diante dos dados, observamos por exemplo o caso das temáticas 4 e 8, para ilustrar como essa segunda análise pode operar como contribuinte para a pesquisa. De acordo com a Imagem 1, a diferença entre a quantidade de poemas que constam em cada temática é significativa, pois uma corresponde à metade da outra (6 e 12, respectivamente). Porém, ao observar a Imagem 2, percebemos que a diferença percentual entre a quantidade de escritoras não é tão grande (8.1% e 9.5%, respectivamente). Isso indica que por mais que comparada às outras temáticas, o tópico “Amizade e dedicatórias a amigas/os” possua poucos textos, estes se apresentam mais distribuídos entre as escritoras, tornando o assunto frequente na obra. Logo, torna-se possível constatar que esse tema era também um pilar importante para a construção do ser mulher naquele período, visto que muitas abordavam essa questão.

Não obstante, percebe-se que grande parte das autoras se dividem principalmente em três temáticas, são elas: “Reflexões sobre a vida e a morte”, “Amor, relações românticas e sexualidade” e “Desilusão amorosa, melancolia e falta de apreço pela vida”. Com isso, observamos que estes não apenas eram os temas de maior quantidade de poemas, mas também a maior preferência dentre as escritoras. De maneira geral, grande parte delas apresenta em suas narrativas questões referentes a como a construção de um grande amor é um dos passos mais importantes na vida de uma mulher.

Dentro dessa perspectiva, muitas delas acabam mostrando uma visão melancólica sobre como essas relações se constroem e, sobretudo, se mantêm. Assim, na formação de

uma base para vida, por mais que esse amor romântico seja o que representa alcançar a maior conquista de uma mulher, pois tem como princípio ser aquilo que elas procuram para se firmar, é concomitantemente algo que também as causa muita dor. Dessa forma, muitas acabam se mostrando reflexivas, mas também muito apáticas com a vida.

Logo, apesar desses tópicos serem relevantes para construção social em geral, já que as relações interpessoais são os grandes pilares da vida humana, para aquelas mulheres isso se apresenta de maneira muito intensa. É necessário também levar em consideração que as poesias tendem a trazer narrativas mais viscerais, o que faz parte das características de escrita desse gênero literário. Entretanto, mesmo com essa atenuação, a frequência e similaridade dos textos nessa temática nos ajudam a montar uma perspectiva sobre a constituição desses preceitos e suas consequências para mulheres daquele contexto.

Partindo do pressuposto de que as coisas que são escritas e publicadas têm como uma de suas principais intenções estabelecer um diálogo com as/os interlocutoras/os, as análises apresentadas servem não apenas para quem escreveu, mas também para quem leu. Com isso, torna-se possível montar um perfil mais próximo de como as mulheres enxergavam o mundo ao seu redor, naquela conjectura. Além disso, compreender que quem lia não apenas formava o caráter do que viria a ser escrito, impactando na produção das escritoras, mas também era formado por aquela leitura.

Considerações Finais

Desse modo, ressaltamos que a historiografia anda a passos largos para a abertura no leque de possibilidades para pesquisa. Isso porque em virtude da consolidação da História enquanto ciência, movimentos como o Positivismo influenciaram significativamente para a restrição do material disponível para análise em documentos oficiais. O que foi motivado para estabelecer uma produção vista como confiável, neutra e universal, acabou contribuindo para a exclusão de grupos que normalmente eram colocados à margem da sociedade.

Porém, através da passagem para o século XX, muitos elementos passam a ser revistos e questionados pelas novas movimentações das Ciências Humanas. Com isso, a Escola dos Annales firma uma perspectiva que já vinha sendo pautada anteriormente e que a partir do século seguinte se amplifica ainda mais: documentos oficiais por si só não

são suficientes para abranger diferentes áreas da sociedade. Com isso, o cinema, a Literatura, as artes, as documentações orais, entre outros, passam a ser vistas como fontes relevantes para História, sobretudo no intuito de acessar narrativas de grupos normalmente excluídos pela produção científica.

Nessa perspectiva, acreditamos que a pesquisa utilizando livros como fontes e objetos podem fornecer distintas facetas para historiografia. No caso da Literatura produzida por mulheres, é perceptível que dentre outros aspectos, as trajetórias pessoais são sumariamente impactadas pela escrita. Como durante anos o espaço de fala e produção de documentos apresentou-se majoritariamente masculino, a abertura para análise do que as figuras femininas do passado diziam consegue fornecer um parâmetro sobre ela, através de suas próprias vozes.

Assim, partimos para análise do livro “Em Busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentismo: 1870-1920”, organizada por Luzilá Gonçalves Ferreira. A obra nos possibilitou investigar um pouco mais sobre os poemas, remontando algumas características de como se apresentou a vida para mulheres entre 1870 e 1920. Mas também, é através dela que também analisamos as motivações de Luzilá com sua publicação em 1996, buscando compreender o momento em que publica o texto e o papel que desempenha na Literatura brasileira.

Com isso, através do estudo do livro, estabelecemos duas leituras sobre dois períodos da História. Em primeiro lugar, observando o processo de produção de Ferreira, em 1996, momento em que sua escrita se apresenta fortemente impactada pelos ideais feministas da época. Dentro disso, percebe-se que há conexões do que ela escreveu no período com o produto da obra. Observa-se também a trajetória pessoal da organizadora, visando dar visibilidade a sua história enquanto escritora e o impacto de sua produção.

A segunda análise deste artigo se estabelece sobre o segundo oitocentismo que, através do levantamento de Luzilá, remonta-se a uma produção escrita feminina. Com isso, nos guiamos através da percepção que as narrativas do livro trazem parâmetros sobre a escrita delas e, também, sobre as constituições sociais que as rondavam naquele período. Assim, a discussão transita não só sobre o que o conteúdo dos poemas pode nos indicar, mas o que a preferência de temáticas representa sobre a vida de mulheres naquela conjuntura.

Nesse aspecto, ressaltamos que a linguagem dos poemas estabelece uma função

de manutenção dos papéis de gênero para o contexto em que foram escritos, já que seus conteúdos não questionavam, mas sim concordavam com as materializações culturais. Apesar disso, Luzilá serve com o livro a um propósito de ruptura ou ressignificação deles, visto que busca dar visibilidade a mulheres que rompiam com as estruturas de sua época, por serem envolvidas com a escrita e intelectualidade.

Ao passo que as escritoras escrevem para si e para o meio, elas são impactadas pela sociedade que estão inseridas. No entanto, elas também contribuem impactando e reforçando estruturas já existentes para outras mulheres, que consumiam sua produção nos folhetins. Contudo, a dupla função linguística acaba se fazendo presente na análise dos textos. Visto que o fato de serem mulheres escritoras em um período que a produção era genericamente masculina mostra também um padrão de ruptura. Com isso, parte-se de um pressuposto de que a busca por novas Thargélias elucida discussões sobre aquelas mulheres em específico, mas também nos auxiliam a montar um panorama mais geral da produção escrita feminina.

Referências

- BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História**, vol. II: Os primeiros paradigmas: positivismo e historicismo. Editora Vozes Limitada, 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução, Renato Aguiar, 14 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- ZINANI, Cecil. **Literatura e gênero**. 2 ed. Caxias do Sul: Educs, 2013.
- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do leitor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- CLOCHÉ, Paul. **HISTOIRE GRECQUE (1935-1939)**. *Revue Historique*, 1940, vol. 190, no Fasc. 2, p. 81.
- HOUSSAYE, Henry. **Aspasie, Cléopatre, Théodora**. Hachette Livre et BNF, 1890.
- QUINTAS, Fátima. **Perfis Acadêmicos: Academia Pernambucana de Letras**. Recife: Edições Bagaço, 2016.
- ROIZ, Diogo da Silva. A reconstituição do passado e o texto literário: a resposta dos historiadores a “virada linguística”. **Diálogos** - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá/PR, v. 13, n. 3, p. 587-624, 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/36721/19011>>. Acesso em: 20 set. 2020.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves (org.). **Em Busca de Thargélia: poesia escrita por mulheres em Pernambuco no segundo oitocentismo: 1870-1920**. Recife: FUNDARPE, 1996.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. **Voix et positions des femmes dans les feuilletons féminins au dix-neuvième siècle (1880-1890)**. Thèse de doctorat. Paris 7. 1996.

FONSECA, Ricardo Marcelo. O positivismo, “historiografia positivista” e história do direito. **Argumenta Journal Law**, v. 10, n. 10, p. 143-166, 2009. Disponível em: <<http://seer.uenp.edu.br/index.php/argumenta/article/view/131>> Acesso em: 20 mar. 2021.

*Olhares sobre
mulheres*

**“A Gente Do Pádua”: Tensões de Classe entre as Famílias Santiago e Pádua em
Dom Casmurro De Machado De Assis**

Alessandra Monteiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Introdução

A ambiguidade e ambivalência de *Dom Casmurro* provoca ao querido leitor uma pergunta sedutora, com ares de enigma: afinal, traiu ou não traiu? A questão provoca algo de voluptuoso. Certamente existe uma sanha por parte do público-leitor, em especial o brasileiro, em tentar respondê-la, decodificá-la. Ou, pelo menos, deleitar-se com ela. Contudo, indo de encontro à tendência moralizante do romance, propomos aqui uma leitura que vá além dos cornos: quer o adultério tenha sido consumado, quer a acusação de adultério seja fruto da imaginação de um marido ciumento, por que Bento Santiago é tão hesitante em relação à Capitu?

Apoiados em uma abordagem sociológica, em particular, nas análises críticas de Roberto Schwarz e John Gledson a respeito de *Dom Casmurro*, apostamos em uma leitura do romance na chave das tensões de classe, na qual no lugar de explicar as desconfianças do narrador-personagem pelo verme do ciúme, explicamo-las (também) pelos preconceitos e prevenções de classe de Bento Santiago contra a vizinha, da “gente do Pádua”.

O presente artigo é dividido em três seções: a primeira trata-se de uma breve revisão da crítica literária de Machado de Assis, apoiada no ilustre *Esquema de Machado de Assis* de Antonio Candido, a segunda diz respeito a uma sucinta elucidação das contribuições dos críticos literários os quais selecionamos e, por fim, a terceira e mais longa seção é uma pormenorizada análise de três passagens, divididas em subseções, de *Dom Casmurro*, as quais escolhemos por compreender que melhor correspondem à nossa leitura, sob a luz das tensões de classe.

Da crítica literária machadiana

Dom Casmurro conta hoje 122 anos desde sua primeira publicação em 1899. Como toda publicação, o romance de Bento Santiago tem, para além de sua própria história, uma história de leitura: como foi recebido e lido ao longo de mais de um século? Há múltiplas interpretações para *Dom Casmurro* e uma das mais populares é a especulação sobre o caráter de Capitu. A acusação de adultério é, até hoje, um mistério que instiga o imaginário literário brasileiro, a questão *traiu ou não traiu* vem sendo tão fascinante quanto a do príncipe Hamlet na peça homônima de William Shakespeare: *ser*

ou não ser? A crítica literária de Machado de Assis não resistiu à sedução da questão e, por algumas décadas, se deixou fascinar pela intrigante descrição da personagem ficcional. Em *Esquema de Machado de Assis*, Antonio Candido traçou três momentos distintos da crítica literária machadiana do século XX bem como suas características e principais expoentes: de “ironista ameno” e “elegante burilador de sentenças” ao “desolado cronista do absurdo” e, por fim, depois de 1960, um Machado de Assis “comentarista das transformações sociais e políticas do seu tempo”⁶⁴¹. Fazemos uma breve revisão da fortuna crítica de Machado de Assis, à luz do Antonio Candido.

Datada da passagem do século XIX para o XX, a primeira geração crítica escreve um Machado de Assis “filosofante” e plácido, suas ficções seriam recheadas de lições morais tão interessantes quanto baratas, ocultadas em suas habituais digressões narrativas. Também não eram incomuns os elogios (com tons liberais) à trajetória profissional ascendente do romancista: em 1917, Alfredo Pujol contribui com a mitologia machadiana do menino humilde o qual, apesar de sua origem pouco ilustre, conquistou os mais prestigiados graus da carreira literária; já em 1923, Graça Aranha, contemporâneo e colega da Academia Brasileira de Letras, “propôs uma teoria engenhosa do movimento cruzado de Nabuco, descendo da aristocracia ao povo, e de Machado de Assis, subindo do povo às atitudes aristocráticas”⁶⁴².

Na década de 1930, desabrocha uma nova leitura de Machado de Assis, com destaque especial à Lúcia Miguel-Pereira, Augusto Meyer e Mário Matos os quais, cada um à sua própria forma, assinalam a ambiguidade ferina que pulula nas ficções machadianas. Em relação ao romance de Bento Santiago, a segunda geração crítica é caracterizada pela tendência moralizadora e, em particular, pela maledicência a respeito do caráter de Capitu, “animal predador”, “felina”, “aranha”, “pérfida”, “ardilosa”,

⁶⁴¹ A expressão é uma paráfrase de Sidney Chalhoub em *Machado de Assis, historiador* (2003). Ao referir-se aos estudos de Roberto Schwarz e John Gledson, o autor defende a ideia de que Machado utilizava-se de sua ficção para opinar sobre os episódios políticos e sociais do tumultuado século XIX brasileiro: “na ótica de Schwarz, a obra de Machado é interpretada como um comentário ‘estrutural’, por assim dizer, sobre a sociedade brasileira do século XIX: o romancista expressa e analisa aspectos essenciais ao funcionamento e reprodução das estruturas de autoridade e exploração vigentes no período. Schwarz procura mesmo explicar a trajetória da obra machadiana como um processo de experimentação e busca de um ‘dispositivo literário’ que ‘capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita’. Gledson, por outro lado, está mais preocupado em perseguir o movimento da história nos escritos de Machado: o crítico demonstra, num procedimento sistemático de decifração de alusões e alegorias, que o romancista comentou intensamente as transformações sociais e políticas de seu tempo” Cf. CHALHOUB, 2003, p. 12.

⁶⁴² Cf. CANDIDO, 1995, p. 4.

“vampira” e “sereia” são algumas das qualidades atribuídas à heroína pelos críticos desta geração⁶⁴³.

Finalmente, em 1960, depois da reviravolta crítica provocada pelo célebre ensaio *The Brazilian Othello of Machado de Assis* de Helen Caldwell, encontramos a terceira geração crítica machadiana, identificada pela não-confiabilidade no narrador e marcada por críticos literários como Silviano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz: a ilustre corrente crítica “do pé atrás”, como gosta de grifar Abel Barros Baptista⁶⁴⁴. A última geração crítica é caracterizada por um caráter sociológico e “historicizante”, propondo uma correlação entre a ficção machadiana e o curso da história do Brasil. Dessa corrente, aponta um Machado de Assis com um caráter mais localista, atento e crítico aos episódios e tensões políticas do Brasil da segunda metade do século XIX, bastante distinto daquele proposto pelas gerações anteriores.

O presente trabalho é adepto da terceira geração, a corrente crítica “do pé atrás”. Para a investigação do objeto, isto é, as tensões de classe de *Dom Casmurro*, articulamos principalmente as leituras de Roberto Schwarz (1977⁶⁴⁵ e 1992⁶⁴⁶) e John Gledson (1991⁶⁴⁷). Sustentados por uma sólida linhagem crítica literária, nosso objetivo é propor uma interpretação do romance que traduza os ciúmes do protagonista em relação à esposa em sintomas de uma prevenção de classe. Ou, para usar a excelente síntese de Roberto Schwarz, nosso intento é ir para além da leitura “oteliana”, que propõe Bento Santiago como um Otelo brasileiro, e apresentar um homem magoado porque está ferido em sua vaidade patriarcal, um “para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam intoleráveis”⁶⁴⁸.

“É o que vais entender, lendo”.

⁶⁴³ Cf. FONSECA, 2014, pp. 24-26. Sugerimos a consulta à Dissertação de Mestrado *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis* de Daniel da Fonseca. O autor tece uma retrospectiva pormenorizada dos adjetivos e predicativos atribuídos à personagem ficcional Capitu.

⁶⁴⁴ “Em 1994, Abel Barros Baptista publica o ensaio ‘O Legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás’, no qual identifica em *The Brazilian Othello of Machado de Assis* o marco inaugural de leituras dos romances baseadas na não-confiabilidade do narrador, estabelecendo uma linhagem crítica que incluiria Silviano Santiago, John Gledson e Roberto Schwarz” Cf. GUIMARÃES, 2019. p. 125.

⁶⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

⁶⁴⁶ SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo Companhia das Letras, 1997.

⁶⁴⁷ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretção de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁶⁴⁸ Cf. SCHWARZ, 1997, p. 11.

Das tensões de classe no universo machadiano

Na seção que se segue, discorreremos sobre a fortuna crítica machadiana no que tange às tensões socioeconômicas ou, no termo marxista, “de classe”⁶⁴⁹. Roberto Schwarz e John Gledson são intelectuais fundamentais no que diz respeito a uma leitura a contrapelo, à luz dos conflitos de classe, sobretudo no romance memorialista de Bento Santiago. Suas contribuições são tão valiosas quanto complementares, de forma que é difícil explicar um sem mencionar o outro. Assim, elucidaremos brevemente os principais argumentos dos ensaios críticos *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977) e *A poesia envenenada de Dom Casmurro* (1992) de Roberto Schwarz e *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro* (1991) de John Gledson, bem como tais estudos iluminam a nossa investigação.

Do brasileiro Roberto Schwarz, são célebres *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* de 1977, sobretudo o ensaio crítico *As ideias fora do lugar* que compõe o livro, e *A poesia envenenada de Dom Casmurro* de 1992. Em *As ideias fora do lugar*, somando análise literária à formação histórico-social do Brasil, o crítico propõe uma leitura da literatura machadiana à luz do esquema das relações socioeconômicas do Brasil do século XIX ou, como prefere denominar, da *instituição do favor*:

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três grandes classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade, dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, as do que têm⁶⁵⁰.

Em um país que baseia a economia nacional na escravidão e que, portanto, não goza de amplas oportunidades de trabalho remunerado, o *favor* é a mediação das relações dos “homens livres”, de forma que “assim como o profissional dependia do favor para o

⁶⁴⁹ Não nos debruçaremos a explicar a não-confiabilidade do narrador-personagem de *Dom Casmurro*. Já há inúmeros e excelentes estudos sobre o assunto e consideramos ser dispensável destrinchar o argumento que põe a palavra do narrador-personagem em descrédito. A quem interessar, indicamos os ensaios críticos *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* de Helen Caldwell e *Retórica da verossimilhança* de Silviano Santiago. As referências bibliográficas de ambas as indicações podem ser encontradas no final deste artigo.

⁶⁵⁰ Cf. SCHWARZ, 2012, pp. 15-16

exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto”⁶⁵¹.

Mais do que isso, as relações sociais marcadas pelo favor têm duas características essenciais: a hipocrisia e a dissimulação. Ora, em uma sociedade em que a base econômica (que é escravista) não acompanha a ideologia nacional (que é liberal)⁶⁵², a violência implícita desse tipo de dependência precisa ser atenuada a fim de atender aos ideais de liberdade e igualdade veiculados pela ideologia liberal. Assim, os participantes valem-se da hipocrisia e dissimulação⁶⁵³. Embora não compartilhe da abordagem sociológica de Roberto Schwarz e John Gledson, vale mencionar *Machado de Assis, historiador* (2003), de Sidney Chalhoub⁶⁵⁴, no qual o historiador explora as qualidades das relações sociais apontadas por Schwarz em 1977, sobretudo nos romances machadianos. Para Chalhoub, as relações de favor e dependência constituem a principal lógica de dominação vigente da sociedade brasileira do século XIX e, o que é mais interessante, tais relações são distintas pela idealização por parte dos latifundiários ou, nos termos do autor, dos *senhores*, detentores da autoridade senhorial: “os sujeitos do poder senhorial *concedem*, controlam uma espécie de *economia de favores*, nunca cedem a pressões ou reconhecem direitos adquiridos em lutas sociais”⁶⁵⁵. A essa visão, Sidney Chalhoub chamou de *paternalismo*.

É claro que os senhores sabiam que as solidariedades entre seus trabalhadores (escravos e/ou livres dependentes) estavam lá, para além do fato comum de sua própria subordinação, e reconheciam tacitamente alguns costumes locais, laços étnicos, dialetos, manifestações religiosas, artes de cura e outros ofícios, e demais práticas culturais. O problema é que essa alteridade, essa autonomia, que era real, não tinha lugar enquanto tal no imaginário senhorial. Às práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo. Elas existiam porque os senhores teriam concedido aos trabalhadores a possibilidade de exercê-las ou inventá-las. Sendo soberana e inviolável a vontade dos senhores, as ações dos outros sujeitos históricos apareciam como originárias dessa vontade, como sua simples extensão⁶⁵⁶.

⁶⁵¹ Cf. *Ibidem*, p. 16.

⁶⁵² O ensaio crítico *As ideias fora do lugar* versa a respeito do desencontro entre a base econômica e a ideologia brasileira oitocentista. São “ideias fora do lugar” na medida em que a base econômica escravista, baseada na escravização de um sujeito, não acompanha a ideologia do liberalismo europeu, baseada na liberdade do trabalho, igualdade perante a lei e universalismo geral.

⁶⁵³ Em *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*, John Gledson afirma que “para Machado, muito do atrativo da instituição do favor se deveu a que ela agia por meio da dissimulação e da hipocrisia – portanto, não era evidente” Cf. GLEDSON, 1991, p. 10.

⁶⁵⁴ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

⁶⁵⁵ CHALHOUB, op. cit., p. 37.

⁶⁵⁶ CHALHOUB, op. cit., p. 38.

O mundo visto a partir da ótica paternalista dos senhores é, indispensavelmente, idealizado. Nessa visão, as solidariedades horizontais ocorridas entre subordinados (sujeitos escravizados, livres ou agregados) são reconhecidas como *concessões* que a vontade senhorial havia realizado. Sob essa perspectiva, tais relações não são compreendidas como alteridades ou, quiçá, expressões de antagonismos. Caracteriza-se, dessa forma, a *economia de favores* sobre a qual argumenta Sidney Chalhoub⁶⁵⁷.

No entanto, a contribuição de *Machado de Assis, historiador* é ainda mais valiosa. Para o autor, a genialidade machadiana destaca-se não somente pela exploração das relações de favor e dependência, mas também pela investigação das múltiplas nuances do *discurso político possível* aos subordinados, isto é, a análise das possibilidades de atuação política de sujeitos submetidos a relações sociais desiguais de poder. Enfim, Sidney Chalhoub localiza os territórios “cinzentos” das relações de favor e dependência. Falamos em “cinza” porque são territórios em que dominam nem a submissão total, nem o antagonismo aberto. Antes, são cinzentos porque práticas políticas *outras* dominam: são os espaços do diálogo. Literalmente, da troca de palavras entre senhores e escravizados, senhores e dependentes.

Em suma, a vigência do enredo da dominação paternalista não significava que os subordinados estavam passivos, incapazes de perseguir objetivos próprios, impossibilitados de afirmar a diferença. Ao contrário, apesar do perigo constante de invasão e rapina por seus algozes, e decerto por isso mesmo, o desafio de Helena, Luís Garcia, Capitu e tantos outros era afirmar a diferença no centro mesmo dos rituais da dominação senhorial. *Tratava-se de uma arte arriscada, que ratificava a ideologia paternalista na aparência mesmo quando lhe roía os alicerces. Arte de sobrevivência em meio à tirania e à violência, exercida no centro do perigo, tal discurso político dos dominados envolvia a capacidade de atingir objetivos importantes utilizando de forma criativa — e reforçando, ao menos aparentemente — os rituais associados à própria subordinação.* Tratava-se da produção de um outro texto, contrateixo, que se revelava nas entrelinhas (mas não a qualquer observador), na piada talvez ingênua, no dito chistoso, na ambivalência das palavras, na ambiguidade da intenção⁶⁵⁸.

As relações de favor e dependência tem de valer-se da hipocrisia e dissimulação na medida em que, primeiro, é necessário zelar-se pela integridade da *economia de favores* de modo a não provocar a ira e antagonismo dos senhores e, segundo, na medida

⁶⁵⁷ Um adendo importante sobre o assunto: tal perspectiva é apenas o mundo idealizado pelos senhores, isto é, os proprietários de terra e escravizados. É “a sociedade imaginária que eles sonhavam em realizar no cotidiano – sonho impossível, no qual Estácio e Bentinho ainda puderam acreditar, talvez ingenuamente, mas que Brás Cubas e Dom Casmurro aprenderam a glosar perfeitamente, em parte por autocomiseração diante da consciência da derrota” Cf. CHALHOUB, 2003, p. 37.

⁶⁵⁸ CHALHOUB, op. cit., p. 39, grifo meu.

em que tais sujeitos objetivam propósitos que escapam à condição de subordinação. Em um cálculo tão delicado, resta aos subordinados perseguir seus objetivos tentando provocar nos senhores os movimentos que interessam a eles, dependentes, de forma que as prerrogativas da vontade senhorial não sejam (explicitamente) questionadas, mas, sim, (aparentemente) reforçadas e reverenciadas a cada passo. Em resumo, já que são “impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, José Dias e seus semelhantes tentam obter seus desígnios fazendo com que seus senhores imaginem que é vontade deles, senhores, fazer aquilo que eles, dependentes, querem que seja feito”⁶⁵⁹.

Iluminado pelas categorias de favor e dependência de Roberto Schwarz, e na mesma linha que Sidney Chalhoub seguirá em 2003, o crítico John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*, publicado em 1991, identifica a dissimulação como característica inerente das personagens dependentes machadianas e explora as situações sensíveis que as levam valer-se dela como mediação social. Vejamos o caso das mulheres dos romances de Machado de Assis:

Desde que essas mulheres foram “adotadas” pela família, mas não tiveram permissão de se casar nela, colocar-se-ão numa posição impossível se tiverem a desgrça de se apaixonar pelo futuro chefe da família. São literalmente incapazes de agir conforme seus interesses, pois toda declaração de sentimentos verdadeiros será inevitavelmente interpretada como ambição⁶⁶⁰.

Sob a luz da instituição do favor, identificamos que a tensão narrativa do romance machadiano é marcada, principalmente, pela ambiguidade inerente da posição do agregado ou, no caso, da agregada. Expliquemos: o casal protagonista do romance de Machado de Assis é frequentemente composto por um rapaz, herdeiro de uma família tradicional da elite brasileira oitocentista (lê-se “escravocrata”), e uma moça, a qual não goza do mesmo sobrenome ilustre e propriedades do seu interesse romântico, que é agregada e dependente dessa mesma família. Assim, se quiser perseguir seu objetivo, isto é, o de consumir matrimônio com o primogênito da família a qual é agregada, a mulher machadiana terá que se valer de atitudes ambíguas e ambivalentes uma vez que qualquer declaração de amor será interpretada não como um sentimento honesto da moça, mas sim como interesse econômico, na fortuna⁶⁶¹. Para os críticos, a situação testa os *limites do*

⁶⁵⁹ Ibidem.

⁶⁶⁰ GLEDSON, 1991, p. 68, grifo meu.

⁶⁶¹ Não admira, portanto, que as mulheres machadianas sejam tão instigantes. Além do fascínio por Capitu, não é difícil encontrar no público-leitor e na crítica literária admiração por Helena (*Helena*), Estela e Iaiá Garcia (*Iaiá Garcia*) e mesmo por Virgília (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*). A dissonância entre ação e objetivo costuma compor a complexidade e profundidade dessas personagens, em contraposição à personalidade plana e rasa que costumam ter os protagonistas masculinos

paternalismo na medida em que “a família (no sentido das relações consanguíneas) se impõe sobre os que de fato não lhe pertencem, embora, de certa maneira, possam ter sido ‘adotados’ em seu seio”⁶⁶². Nos romances machadianos, tal situação não costuma ser encerrada por um, digamos, “final feliz”. Na verdade, com frequência o caso é encerrado senão em morte (*Helena*), pelo menos em separação (*Iaiá Garcia*) ou divórcio e exílio (*Dom Casmurro*).

As novidades para a crítica de *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretção de Dom Casmurro* são, sumariamente, duas: primeiro, a análise das personagens de *Dom Casmurro* a partir de suas condições enquanto agregados dentro das relações de favor e dependência e, em segundo, o reconhecimento de que a autoridade narrativa de Bento Santiago se explica não somente pela função de narrador-personagem, mas também porque o narrador-personagem é uma figura de autoridade, isto é, um *latifundiário* ou *senhor*⁶⁶³. No caso particular de *Dom Casmurro*, John Gledson o destaca como aquele que melhor releva “as potencialidades máximas das circunstâncias do enredo (...) em que a agregada se apaixona pelo herdeiro”⁶⁶⁴. Para o crítico literário, a especificidade deste romance em relação aos romances anteriores da literatura de Machado de Assis é que ao dissimular as relações de poder por detrás da intimidade de duas crianças, Machado oculta o aspecto essencial entre a família Santiago e os Pádua: uma relação de favores prestados, recebidos e esperados.

Em 1992, com *A poesia envenenada de Dom Casmurro* Roberto Schwarz contribui com a fortuna crítica machadiana de forma muito semelhante ao colega John Gledson no ano interior. São múltiplas as contribuições do estudo, as quais nós a examinaremos no decorrer do artigo na medida em que a leitura de Roberto Schwarz for conveniente ao trecho selecionado. No entanto, há duas contribuições relevantes para a leitura que faremos na seção seguinte, as quais vale destrinchar, a primeira é a leitura de *Dom Casmurro* como um romance dividido em duas partes antagônicas e, a segunda, o exame da parentela. Vamos à primeira.

machadianos. Sobre os personagens de Machado de Assis, ver: PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas*. A imaginação em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

⁶⁶² Ibidem, p. 11.

⁶⁶³ Como quer o esquema de Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas*, de 1977, em que considera que há três grandes classes de população no Brasil oitocentista: o latifundiário, o escravizado e o “homem livre”.

⁶⁶⁴ Ibidem, p. 10.

Para o crítico literário, *Dom Casmurro* compõe-se de duas partes distintas, divididas pelo casamento em 1865. A primeira parte é dominada por Capitu, signo do espírito esclarecido, e a outra por Bento, signo do obscurantismo.

Na primeira, o jovem casal de namorados luta contra a superstição e o preconceito social. A superstição é de dona Glória, a mãe, que havia prometido o filho à Igreja, por medo de perdê-lo no parto. Já o preconceito se prende à diferença de situações: Capitu é filha de vizinhos pobres, meio dependentes de dona Glória, enquanto Bentinho pertence a uma família de classe dominante, cujo chefe havia sido fazendeiro e deputado, e deixava bastante propriedade. Capitu dirige a campanha do casalzinho com esplêndida clareza mental, compreensão dos obstáculos, firmeza — qualidades que faltam inteiramente a seu amigo. As manobras terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento, que se sobrepõem às posições de classe⁶⁶⁵.

Em outras palavras, enquanto em um primeiro momento, o inimigo do amor está na promessa da mãe “beata”, “carola” e “papa-missas” e nos preconceitos de classe; depois do casamento, da vitória dos namorados de Matacavalos, o inimigo do amor passa a estar encarnado em Bento Santiago, quando deixa de ser filho e torna-se patriarca e proprietário dos rendimentos da família. Em ambos os momentos, o tema, o inimigo, é o mesmo: o autoritarismo patriarcal e de classe. Tal perspectiva fortalece a leitura sob a chave das tensões socioeconômicas na medida em que propõe uma explicação para as desconfianças de Bento Santiago que ultrapasse os sentimentos (de ciúme) do marido.

A segunda contribuição que mencionamos é a análise da parentela de *Dom Casmurro*. Começamos pela mãe, “a santíssima”: viúva, católica devota, mãe carinhosa, voltada aos serviços da casa, vive com os parentes também viúvos. Proprietária de terras em Itaguaí, casas no Rio de Janeiro e escravizados, alguns na casa em Matacavalos, uns alugados, outros “ganhando na rua”, mas a maioria na fazenda em Itaguaí. Prima Justina, tio Cosme e José Dias devem obediência à dona Glória porque é ela proprietária do teto e comida que consomem. José Dias, porque é agregado e não está assegurado em laços consanguíneos, deve mais reverência que Justina e Cosme. Bentinho deve obediência à dona Glória pelos mesmos motivos, com a exceção de que sua obediência é circunstancial: ainda é menor de idade e não tem direito à autoridade que as propriedades da família. Ainda são submetidos à autoridade de dona Glória a família de Capitu, os Pádua. Embora não seja dependente como os moradores da casa Santiago o são, a família Pádua deve dois favores importantes à matriarca Santiago: o primeiro porque foi ela quem convenceu o pai Pádua a usar do prêmio do bilhete de loteria para comprar a casa da Rua de Matacavalos e guardar o restante para emergências grandes, já o segundo porque foi dona Glória quem o repreendeu quanto este ameaçava suicídio após perder o cargo de

⁶⁶⁵ SCHWARZ, 1997, p. 14.

administrador interino na repartição pública. Sem mencionar, é claro, o prestígio que valia a amizade do clã Santiago para a família Pádua. Nas relações de parentela em *Dom Casmurro*, enquanto filho, irmãos, agregado e vizinhos estavam submetidos à sua autoridade, dona Glória, por sua vez, estava submetida a outra autoridade maior: Deus.

Seguiremos o artigo sob a investigação das prevenções e preconceitos de classe expressadas no romance *Dom Casmurro*. A seguir, selecionaremos alguns trechos que nos são interessantes e os analisaremos sob a luz das leituras que destrinchamos na presente seção. Sem mais delongas, vamos à “casa ao pé, a gente do Pádua”.

“A gente Pádua não é de todo má”

Para apontar as tensões de classe em *Dom Casmurro* é útil começarmos por uma breve revisão do início da trama casmurra. Formulamos três questões, divididas em subseções, as quais tencionamos iluminar sob a leitura de classe: a primeira, como as lágrimas de dona Glória constituem um elemento fundamental para o plano de Capitu contra o destino eclesiástico do vizinho? A segunda, qual é o interesse de José Dias em lembrar a promessa de fazer o herdeiro Santiago padre? A última, em que medida Capitu está atenta às tensões de classe entre sua família e os Santiagos? Para investigar essas formulações, começemos por aquela “célebre tarde de novembro”, atrás da porta da sala de estar da casa da família Santiago da Rua de Matacavalos, no Rio de Janeiro.

No primeiro encontro do querido leitor com o jovem Bento Santiago, “Bentinho” está espionando atrás da porta da sala. De dentro do cômodo, o agregado, de faculdades (aparentemente) contraditórias, que “não abusava, e sabia opinar obedecendo”⁶⁶⁶, dirige-se à Dona Glória com tom de advertência e cautela, está prestes a denunciar um “grande problema”: “– D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver alguma dificuldade”⁶⁶⁷. Inquirido, José Dias denuncia a dificuldade na “casa ao pé, a gente do Pádua”: com aparente hesitação, o agregado explica que já há algum tempo vem observando que Bentinho e a “filha do *Tartaruga*” vem “metidos nos cantos”, “em segredinhos, sempre juntos” e “se

⁶⁶⁶ Consideramos importante chamar atenção ao termo “sabia opinar obedecendo” (capítulo V). Em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, Roberto Schwarz dedica valiosas linhas à figura do agregado. A respeito de “sabia opinar obedecendo”, o predicativo torna-se ainda mais interessante se refletimos a respeito da disjunção entre as duas atividades, opinar e obedecer. O contraste, como assinala Roberto Schwarz, é marca distinta da condição de dependente de José Dias, “a graça vem do contraste entre a gravidade vitoriana da pessoa e os cuidados subalternos a que se obriga” Cf. SCHWARZ, 1997, p. 16. De forma que é possível concluir que “opinar obedecendo” seja uma forma sutil de Machado de Assis implicar que a opinião manifestada pelo agregado seja nada mais do que a opinião refletida dos seus protetores, neste caso, a opinião de dona Glória.

⁶⁶⁷ DC, capítulo III.

eles pegam de namoro”, dona Glória encontraria grande dificuldade em separá-los e mandá-lo ao destino eclesiástico. A matriarca recusa a teoria: “são dois crianças”. Bentinho, de quinze e Capitu, de catorze anos. Contudo, concorda que já é hora de pôr o filho no seminário.

A respeito do seminário, isso é uma promessa pré-natal de dona Glória. Desde que o primeiro filho nascera morto, prometera a Deus que, se Ele lhe desse um segundo filho e fosse um menino, como agradecimento faria dele um padre⁶⁶⁸. Viúva, católica e temente a Deus, dona Glória confiou a promessa aos parentes e familiares, para servir-lhe de “testemunhas da obrigação”. De volta à cena, Tio Cosme, o irmão, chega a titubear quanto à promessa: “mas, olhe cá, mana Glória, há mesmo necessidade de fazê-lo padre?”. Responde a irmã com aparente firmeza, “é promessa, há de cumprir-se”, para em seguida cair em lágrimas e em um desconfortável silêncio, deixando toda a parentela constrangida, Cosme reprime a irmã, “mas, que é isso, mana Glória? Está chorando? Ora esta! Pois isto é coisa de lágrimas?” enquanto Justina exclama “Prima Glória! Prima Glória!”, mais constrangido ainda fica o delator José Dias, que pediu perdão pela lembrança infeliz: “se soubesse, não teria falado, mas falei pela veneração, pela estima, pelo afeto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo...”. A essa altura, a denúncia do agregado já havia denunciado Bentinho a si mesmo: ele *está* apaixonado por Capitu, e ela por ele⁶⁶⁹.

Capítulos à frente, quando fica a par dos planos de dona Glória, a vizinha fez-se cor de cera, “a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada”⁶⁷⁰. A paralisia da amiga o deixou assustado: “essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos”. Enfim, deixou a inércia para romper em intensidade: “– Beata! Carola! Papa-missas!”. A fúria de Capitu dura alguns minutos, “quis defende-la [dona Glória], mas Capitu não me deixou, continuou a chamar-lhe beata e carola, em voz tão alta que tive medo fosse ouvida dos pais. Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos”⁶⁷¹. Calou-se outra uma vez e se pôs a refletir: “quando tornou a falar, tinha mudado; não era ainda a Capitu de costume, mas quase. Estava séria, sem aflição, falava baixo. Quis saber

⁶⁶⁸ CALDWELL, 2008, p. 23.

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ DC, capítulo XVIII.

⁶⁷¹ Ibidem.

a conversação da minha casa; eu contei-lhe toda, menos a parte que lhe dizia respeito”⁶⁷².

Sem a informação essencial que provocou a conversa, a amiga indaga:

- E que interesse tem José Dias em lembrar isto? Perguntou-me no fim
- Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim; mas, deixa estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. Mamãe é boa demais; dá-lhe atenção demais. Parece até que chorou.
- José Dias?
- Não, mamãe.
- Chorou por quê?
- Não sei; ouvi só dizer que ela não chorasse, que não era coisa de choro... Ele chegou a mostrar-se arrependido, e saiu; eu então, para não ser apanhado, deixei o canto e corri para a varanda. Mas, deixe estar, que ele me paga!⁶⁷³.

Capitu reflete sobre às lágrimas maternas que o filho ignorou. Pediu a Bento outras circunstâncias mais: as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. Embora a omissão de que ela mesma foi o ponto inicial da conversa, a vizinha chegou a uma conclusão bastante lúcida a respeito das lágrimas de dona Glória: “confessou que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre; era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir”⁶⁷⁴. O capítulo começa a fazer justiça ao seu título: “um plano”.

As lágrimas

A respeito da última passagem, há um elemento que se torna mais interessante quando analisado sob as tensões de classe: Capitu encontra nas lágrimas de dona Glória um meio de fazer Bentinho escapar do seminário. Mas como?

Bento Santiago tem consciência da autoridade que herdará enquanto filho de dona Glória, quando atingir a maioridade e se tornar proprietário dos rendimentos da família, “quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante”. Mas não lhe ocorre valer-se imediatamente da sua prerrogativa de autoridade para tornar o agregado um partidário do plano contra a batina⁶⁷⁵. Por outro lado, em um raciocínio menos apaixonado, Capitu compreende que a mãe não estava firme na decisão de fazer do filho padre porque se apavora pela separação. Quando enviuvou, sentiu o terror de separar-se do único filho, mas, porque era católica devota, “buscou testemunhas da obrigação”, confiando a promessa a parentes e familiares, por isso então as lágrimas:

⁶⁷² Ibidem.

⁶⁷³ Ibidem.

⁶⁷⁴ Ibidem.

⁶⁷⁵ A mesma leitura é feita magistralmente por Daniel da Fonseca na já referida Dissertação de Mestrado *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis*.

não era do desejo de dona Glória se separar de Bentinho, mas “era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir”. Eis a conclusão lúcida: dona Glória não é propriamente inimiga do amor dos dois vizinhos, antes, o são a devoção religiosa e a dívida com Deus⁶⁷⁶. Embora, como veremos, a carolice da mãe não seja o único inimigo.

A conclusão torna-se mais interessante na medida em que a lemos sob a perspectiva das tensões de classe: Capitu combinou as lágrimas da mãe viúva, a condição de subordinação do agregado e a prerrogativa de autoridade de Bentinho, como futuro patriarca e proprietário do patrimônio da família Santiago, para a elaboração do plano que libertaria o amigo da batina e, mais tarde, o faria seu esposo. Ora, valendo-se da força coercitiva das relações de favor e dependência, Capitu conta com a subordinação de José Dias ao próximo “patrão”, isto é, Bento, e converte o anteriormente delator ao mais leal aliado do amor entre ela e Bentinho. Mas de que maneira? Voltemos ao capítulo XVIII.

Enquanto Bentinho divertia-se com as cocadas e o pregão do vendedor das cocadas das tardes, *chora, menina, chora/ chora, porque não tem vintém*, ainda dedicada à crise, Capitu dispara: “– Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa”. Analisemos as deliciosas ideias de “saltinhos” da vizinha:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, *na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos*. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no pacote e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje em ponte movediça, iria realmente até Bordéus, deixando minha mãe na praia, à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar⁶⁷⁷.

Leiamos a passagem sob as relações de favor e dependência do universo casmurro⁶⁷⁸: para Roberto Schwarz, “as maneiras ‘hábeis’ e ‘sinuosas’ de Capitu

⁶⁷⁶ Anos depois, já transformado em Dom Casmurro, Bento Santiago finalmente compreende o que a amiga compreendeu: as lágrimas “bem examinadas, apesar da distância, vê-se que eram saudades prévias, a mágoa da separação, – e pode ser também (...) arrependimento da promessa” (DC, capítulo LXXX).

⁶⁷⁷ Ibidem, grifo meu.

⁶⁷⁸ O trecho é rico em complexidade e permite múltiplas chaves de leitura. Uma delas é de natureza romântica: o fragmento tanto expressa a fascinação de Bento pela feminilidade de Capitu, operando enquanto elemento de interesse erótico, como também serve no processo movido pelo marido contra a esposa, operando enquanto prova da falta de caráter da mulher, querendo fazer lembrar o leitor de que desde a infância Capitu fora ambiciosa, calculista, oblíqua e, finalmente, inimiga da futura sogra Cf. SCHWARZ, 1997, pp. 26-27.

representam a política de decoro, ou, segundo o ponto de vista, a hipocrisia requerida por esse arranjo”⁶⁷⁹. E porque nessa categoria de relações sociais os subordinados só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana⁶⁸⁰, os objetivos dos sujeitos subordinados não devem se assumir enquanto tais, antes, devem ser perseguidos filialmente, como conveniências do protetor, o que não só os viabilizam, como os legitimam⁶⁸¹. Por isso, as canoas e a fortaleza da Laje (por sinal, localizada em uma minúscula ilha próxima ao bairro da Urca) no lugar do paquete e de Bordéus (ou, *Bordeaux*, cidade do sudoeste da França) já que fins familiares são mais fáceis de impingir⁶⁸². Com efeito, à luz dessa leitura, o trecho revela uma evidente desproporção entre fins e meios nas “ideias atrevidas” de Capitu a qual é resultado dos constrangimentos práticos da moça exigidos dentro das circunstâncias de favor e dependência⁶⁸³. Como afirma John Gledson, de fato, a dissimulação tem de ser uma característica indispensável no trato dos dependentes em relação a seus protetores se quiserem perseguir objetivos que escapam à condição de subordinação⁶⁸⁴.

De volta à narrativa. Sob os cálculos de “passinhos”, Capitu verifica que dentre toda a parentela, o mais qualificado para a aliança a favor do amor dos dois vizinhos e, portanto, contra o seminário e a dívida sagrada é precisamente o delator da denúncia: José Dias. “Mas se foi ele mesmo que falou...”⁶⁸⁵, indaga confuso Bento que não compreende o cálculo da amiga.

- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa⁶⁸⁶.

A personagem conta com as relações de favor e dependência que José Dias é subordinado por ser um agregado à família bem como a prerrogativa de autoridade que Bento se vale enquanto futura autoridade da família Santiago⁶⁸⁷. Assim, como bem

⁶⁷⁹ SCHWARZ, op. cit., p. 27.

⁶⁸⁰ CHALHOUB, 2003, p. 38.

⁶⁸¹ SCHWARZ, op. cit., p. 26.

⁶⁸² Ibidem, pp. 26-27.

⁶⁸³ Ibidem, p. 26.

⁶⁸⁴ GLEDSON, 1991, p. 68

⁶⁸⁵ DC, capítulo XVIII.

⁶⁸⁶ Ibidem.

⁶⁸⁷ Roberto Schwarz explica a prerrogativa de autoridade como a liberdade “que tem o proprietário à brasileira de confundir suas vontades, mesmo as escusas, com os foros da lei, da dignidade etc.,

assinala a moça: “é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa”. Assim, José Dias de fato é o aliado mais interessante para trabalhar a favor do namoro dos dois vizinhos (mesmo que, por ora, seja um segredo entre Bentinho e Capitu) e contra a promessa pré-natal. A subordinação de José Dias não tem vínculo vitalício a um sujeito pessoal, mas sim à autoridade; e, sendo dona Glória autoridade apenas enquanto Bentinho não atinge a maioridade, a subordinação do agregado é, tal qual os rendimentos da família, hereditária.

“D. Glória presta-lhe [ao agregado] atenção; mas o principal não é isso”. Capitu está correta. O principal é que uma vez que a maioridade de Bento o torne patriarca da família, substituindo o posto de dona Glória, “mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode”, a subordinação de José Dias será transferida da mãe, autoridade anterior, para o filho, autoridade posterior. Assim, o pedido de Bento Santiago para que José Dias, um subordinado, atenda a seus interesses não é um pedido, mas uma ordem: “dê-lhe bem a entender que não é favor”.

Ainda, a amiga tem a atenção de reforçar os termos, “Capitu repetiu-os, acentuando alguns, como principais; e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros”. E cuidou de sugerir mesmo o modo de falar, “e insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer”. “Ande, peça, mande” são as últimas palavras de Capitu a respeito do plano. Vê-se que pedido e ordem, embora tenham sentidos distintos na língua portuguesa, nas relações de favor e dependência são (na prática) sinônimos.

Façamos novamente a pergunta: como o choro de dona Glória é um elemento positivo para a elaboração do plano de fuga de Bentinho? Astutamente, Capitu emprega as relações de favor e dependência em benefício de seu plano. Nas lágrimas que dona Glória deixou escapar na conversa da sala de estar, Capitu encontrou uma brecha: compreendeu que a mãe não está firme em fazer do filho padre e se o força ao seminário, é por temor a Deus. No cumprimento do dever amargo, “um dever amaríssimo”, de José Dias, Capitu encontrou uma valiosa aliança na subordinação do agregado, como dependente da família Santiago, à autoridade senhorial: seria ele, aquele que “sabia opinar obedecendo”, o cúmplice mais adequado para o cumprimento da vontade do seu futuro patrão, Bento Santiago. Na ameaça adolescente de Bentinho, “quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante”, Capitu encontrou a

segundo a conveniência ou inclinação do momento e, sem que os dependentes tenham como contrastá-lo” Cf. SCHWARZ, 1997, pp. 29-30.

prerrogativa de autoridade do herdeiro Santiago: como futuro proprietário dos bens materiais da família, “mostre que há de vir a ser dono da casa”, a vontade de Bento é vontade senhorial, “mostre que quer e que pode”; e, porque José Dias é dependente e, portanto, subordinado às vontades do patrão, não pode ir de encontro aos interesses da autoridade, “dê-lhe bem a entender que não é favor”, dessa maneira, o agregado é impelido a cumprir com os desejos do futuro herdeiro da família, “tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa”. Em suma, Capitu apropria-se dos signos de dominação das relações de favor e dependência⁶⁸⁸ para conquistar seus objetivos pessoais “utilizando de forma criativa – e reforçando, ao menos, aparentemente – os rituais associados à própria subordinação”⁶⁸⁹, valendo-se, portanto, da dissimulação para perseguir o seu amor pelo herdeiro da família a qual é agregada⁶⁹⁰.

Os agregados

Iluminada a primeira questão, vamos à segunda, também provocada pela referida passagem no início da presente seção: qual é o interesse de José Dias em recordar a promessa de fazer do único herdeiro da família Santiago um padre? Convém iniciar pela condição socioeconômica da família da “casa ao pé”: são agregados. Embora não seja subjugada à absoluta subordinação, como o é José Dias, “a gente do Pádua” e a família Santiago mantém uma relação de dependência: “não se esqueça que foram criados juntos [Bento e Capitu], desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações”⁶⁹¹.

Revisemos a posição socioeconômica da família vizinha:

É proveitoso principiar pelo pai, Pádua, cujo caráter e nível social são descritos com minúcias. É um funcionário público e, assim, está bem abaixo da família Santiago na escola social, conquanto seja independente na medida em que ganha seu salário. Contudo, Machado deu-lhe melhores condições financeiras fazendo-o acertar na loteria. Essa boa sorte tem suas funções, pois não só explica que Pádua possui casa própria como vive em bons termos com dona Glória e sua família, ainda que lhe seja socialmente inferior. Mostra igualmente que essa circunstância fortuita é a única forma com que uma personalidade como a sua pode contar para melhorar de vida, a não ser tirando outra sorte grande: o casamento da filha com Bento⁶⁹².

⁶⁸⁸ SCHWARZ, 2012, pp. 15-16.

⁶⁸⁹ CHALHOUB, 2003, p. 39.

⁶⁹⁰ GLEDSON, 1991, p. 68.

⁶⁹¹ DC, capítulo III.

⁶⁹² GLEDSON, 1991, p. 66. A descrição física de Capitu, que atenta-se mais às roupas que veste do que seus traços corporais, revela também a humilde posição da família Pádua. O narrador-personagem frisa que Capitu anda “apertada em um vestido de chita, meio desbotado” (capítulo VIII), que suas mãos “a despeito

Por outro lado, a família Santiago tem posses: a antiga fazenda de Itaguaí, mão-de-obra escravizada, imóveis e até mesmo o agregado. Tratando-se do aspecto escravocrata, segundo Bento, os Santiagos têm escravizados em “todas as letras do alfabeto”, alguns têm os mesmos nomes, “distinguindo-se por um apelido, ou da pessoa, como João Fulo, Maria Gorda, ou de nação como Pedro Benguela, Antônio Moçambique...”⁶⁹³. No capítulo *D. Glória*, o narrador-personagem descreve sutil e brevemente a confortável situação financeira da família:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacalos, onde vivera os dois últimos anos de casada. Era filha de uma senhora mineira, descendente de outra paulista, a família Fernandes⁶⁹⁴.

Agora, compreendida as relações entre os vizinhos da Rua de Matacalos, retornemos à questão a respeito das intenções do agregado. A pergunta é formulada por Capitu, “e que interesse tem José Dias em lembrar isto?”⁶⁹⁵, e insatisfatoriamente respondida pelo jovem Bento, “foi só para fazer o mal. É um sujeito muito ruim”⁶⁹⁶, e por Prima Justina, “note que é só para fazer mal”⁶⁹⁷. Em ambas as respostas, os personagens, por ingenuidade e por discrição respectivamente, não vinculam a promessa à denúncia seguinte: a proximidade de Bentinho e Capitu. Do contrário do que calcula Bento e prima Justina, o agregado não é movido à maldade, suas motivações tem raízes nas relações de favor e dependência: dada sua condição de dependente, que pode ser dispensado da família Santiago a qualquer momento, José Dias teme perder sua influência e prestígio

de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água de poço e sabão comum trazia-as sem mácula” (ibidem) e, por fim, frisa os sapatos de duraque que calçava, os quais o são “rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos” (ibidem). Para Geanneti Salomon, “o vestido apertado, indicando longo uso, e já desbotado feito de chita indicam claramente que não havia dinheiro sobrando em casa para gastos com o vestuário. A chita, material de que era feito seu vestido, era um tecido barato, específico das classes pobres no período e não fazia parte do vestuário das classes sociais altas (...). Outro fator importante para atestar a condição social de Capitu, ainda no capítulo XIII, é o que o narrador diz de ‘ofícios rudes’ nos quais Capitu precisava usar as mãos, o que parecia incluir a costura de seus sapatos. Entretanto, estas ‘eram curadas com amor, não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula’. A mulher da classe alta não se dedicava ao trabalho, fazia apenas bordados ou afins, pois para todo o resto havia os escravos e os trabalhadores. Podemos concluir, portanto, que Capitu trabalhava em casa ajudando a mãe, mas que esses ofícios ditos rudes pelo narrador não marcavam suas mãos, ressaltando a higiene e cuidado de Capitu, mesmo não podendo dispor de ‘sabões finos nem águas de toucador’” Cf. SALOMON, 2007, pp. 93-94.

⁶⁹³ DC, capítulo XCIII.

⁶⁹⁴ DC, capítulo VII.

⁶⁹⁵ Ibidem, capítulo XVIII.

⁶⁹⁶ Ibidem.

⁶⁹⁷ Ibidem, capítulo XXI.

com dona Glória (e, quando se tornar senhor, Bento Santiago) para a família rival, “a gente do Pádua”: “tendo sobrevivido a uma mudança de regime, José Dias prepara o terreno para a próxima”⁶⁹⁸. Mais do que isso, o interesse em lembrar a matriarca da dívida com Deus é ainda mais surpreendente sob a leitura das tensões de classe: “não teme apenas a ascendência de Capitu e Pádua; tem um motivo mais forte para desejar que Bento seja padre: é que este não se casaria, evitando assim a perspectiva do aparecimento de quaisquer rivais”⁶⁹⁹. Tal postura é mais do que natural dada a sua condição de dependência absoluta à família de Bento. Como Capitu, José Dias também dissimula suas reais intenções a fim de ao mesmo em que persegue seus objetivos, também não provocar a ira dos seus protetores. Conforme vimos na seção anterior, essas maneiras “hábeis e sinuosas” são próprias da condição de subordinação dentro das relações de favor e dependência, as quais, para repetir a fala de Roberto Schwarz, “representam a política de decoro, ou, (...) a hipocrisia requerida por esse arranjo”⁷⁰⁰.

Agora que estamos atentos às possíveis intenções de José Dias em lembrar a família Santiago da promessa, vejamos sob novo ângulo e na íntegra os comentários que o José Dias tece sobre “a gente do Pádua”:

- (...) não é bonito que você ande com o Pádua na rua.
- Mas eu andei algumas vezes...
- Quando era mais jovem; era criança, era natural, ele podia passar por criado. Mas você está ficando moço e ele vai tomando confiança. D, Glória, afinal, não pode gostar disso. A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! A adulação! D. Fortunata merece estima, e ele não nego que seja honesto, tem um bom emprego, possui a casa em que mora, mas honestidade e estima não bastam, e as outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que ele anda. Pádua tem uma tendência para gente reles. Em lhe cheirando a homem chulo é com ele. Não digo isto por ódio, nem porque ele fale mal de mim e se ria, como se riu, há dias, dos meus sapatos acalcanhados...⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ GLEDSON, 1999, p. 51 apud FONSECA, 2012, p. 79.

⁶⁹⁹ Ibidem.

⁷⁰⁰ SCHWARZ, 1997, p. 27. Sob essa leitura, *Dom Casmurro* é confirmado não como um romance sobre a maldade inata, mas antes, “um romance sobre um grupo de pessoas que agem de acordo com a lógica de suas condições sociais e familiares” Cf. GLEDSON, 1991, p. 50. Assim, as ferramentas de análise oferecidas por John Gledson bem como por Roberto Schwarz contribuem com a terceira geração da fortuna crítica de Machado de Assis, em especial a corrente crítica “do pé atrás”, a qual insiste em ler a literatura machadiana sob uma ótica sociológica e histórica.

⁷⁰¹ DC, capítulo XXV.

Vê-se que embora José Dias os elogie em matéria de caráter (“D. Fortunata merece estima, e ele não nego que seja honesto, tem um bom emprego, possui a casa em que mora”), o faz com cautela. O personagem cuida em incutir no jovem Bento Santiago preconceitos de classe contra a família Pádua, com especial censura ao pai e algum receio à filha: os chama de vaidosos, bajuladores (“se não fosse a vaidade e a adulação. Oh! A adulação!”); sugere como um problema que Pádua anda com pessoas pobres (“Pádua tem uma tendência para gente reles. Em lhe cheirando a homem chulo é com ele”) e, ainda, sugere também que em razão disso (“outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que ele anda”), a companhia do Pádua e, talvez, queira implicar com isso o clã Pádua como um todo, não confere prestígio ao herdeiro da família Santiago (“quando era mais jovem; era criança, era natural, ele podia passar por criado”)⁷⁰². Interessante também é notar que a rivalidade entre “a gente do Pádua” e o agregado não é desconhecida por este (“nem porque ele fale mal de mim e se ria, como se riu, há dias, dos meus sapatos acalcanhados”). Talvez, mesmo o termo que José Dias cunha, “a gente do Pádua”, o qual dá o título ao presente artigo, seja expressão da pouca simpatia que o personagem que “não abusava, e sabia opinar obedecendo” nutria à família vizinha⁷⁰³.

Assim, o caminho para a questão das intenções do agregado em lembrar a promessa de fazer o único herdeiro Santiago padre é simples: a condição de dependência de José Dias é sensível e está constantemente ameaçada, de forma que o voto de castidade da vida eclesiástica é interessante na medida em que impediria a perspectiva do surgimento de novos rivais; e, mais do que isso, o voto de castidade também negaria a

⁷⁰² A respeito da relação do agregado com o prestígio que confere a família Santiago, Roberto Schwarz, em *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, tece uma observação pertinente: “quando trata com superiores, o agregado se desdobra em adulações, pois se faltar a simpatia podem não lhe reconhecer as fumaças de homem livre, que com isto adquirem uma empostação de comédia. Quando trata os seus similares (para não dizer iguais, noção ausente de seu universo), põe ênfase máxima na dignidade, que transforma no oposto autoritário dela mesma, já que a sua garantia está no prestígio social da família dos protetores, no qual o agregado toma carona” Cf. SCHWARZ, 1997, p. 17.

⁷⁰³ Vale mencionar que na mesma passagem, José Dias sugere ao jovem Bento Santiago a popular alcunha de Capitu, “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada”. A respeito da representação da personagem ficcional Capitu, Linda Gualda assinala um ponto importante: “as imagens que a tornaram popular não a caracterizam propriamente: referem-se a ela, embora defina duas outras personagens – José Dias e Bentinho. O primeiro a considera falsa, interesseira e, por isso, diz que seus olhos são ‘de cigana oblíqua e dissimulada’; já o segundo se arrebatava por ela, e por essa razão, os chama de ‘olhos de ressaca’. Em nenhum dos casos temos os olhos propriamente ditos, apenas as impressões que estes causam em diferentes personagens” Cf. GUALDA, 2007, p. 135. Nesse sentido, em que pese o contexto o qual José Dias cunha o famoso “título” da heroína, isto é, no contexto em que a intenção é incutir em Bento Santiago preconceitos de classe contra a família Pádua, consideramos que não é absurdo afirmar que os famosos olhos “de cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu são, em si, expressão do preconceito de classe que embora tenha sido manifestado e formulado por José Dias, é ratificado e coroado por Bento Santiago.

possibilidade de Bento Santiago se casar com “a filha do *Tartaruga*”, assim, evitando o risco de perder sua proteção como dependente da família para “a casa ao pé, a gente do Pádua”, que também é, à sua maneira, dependentes dos patrimônio Santiago.

A filha do *Tartaruga*

Por fim, a última questão: em que medida Capitu está atenta às tensões de classe entre sua família e a família Santiago? Uma passagem iluminadora a respeito das maneiras “hábeis” e “sinuosas” da vizinha é o capítulo LXV, adequadamente intitulado “a dissimulação”. A essa altura, Bento já está cursando o seminário e Capitu, na ausência do filho, visita frequentemente a casa da família Santiago com a intenção de fazer companhia à solitária viúva. Em um dos sábados de folga do curso, em uma conversa entre Capitu e a parentela Santiago, a vizinha é inquirida por dona Glória a respeito da carreira clerical do vizinho, “você não acha que o nosso Bentinho dará um bom padre?”, e responde “cheia de convicção”: “acho que sim, senhora”. Bentinho, evidentemente, não gostou da firmeza da resposta:

Não gostei da convicção. Assim lhe disse, na manhã seguinte, no quintal dela, recordando as palavras da véspera, e lançando-lhe em rosto, pela primeira vez, a alegria que ela mostrara desde a minha entrada no seminário, quando eu vivia curtido de saudades. Capitu fez-se muito séria, e perguntou-me como é que queria que se portasse, uma vez que suspeitavam de nós; também tivera noites desconsoladas, e os dias, em casa dela, foram tão tristes como os meus; podia indaga-lo do pai e da mãe. A mãe chegou a dizer-lhe, por palavras encobertas, que não pensasse mais em mim.

- Com D. Glória e D. Justina mostro-me naturalmente alegre, para que não pareça que a denúncia de José Dias é verdadeira. Se parecesse, elas tratariam de separar-nos mais, e talvez acabassem não me recebendo...⁷⁰⁴.

Na frente dos Santiagos, Capitu age de maneira contrária ao comportamento em sua própria casa, porta-se “naturalmente alegre, para que não pareça que a denúncia de José Dias é verdadeira”. Calcula que se parecesse, dona Glória e dona Justina cuidariam de separá-los mais, e, talvez, recusassem-se a recebê-la⁷⁰⁵. Como assinala John Gledson, no romance machadiano as mulheres uma vez que agregadas à família de seu consorte, colocar-se-ão em uma posição impossível, “são literalmente incapazes de agir conforme

⁷⁰⁴ DC, capítulo LXV.

⁷⁰⁵ Conversados, Bentinho concorda com a vizinha: “era isto mesmo; devíamos dissimular para matar qualquer suspeita, e ao mesmo tempo gozar toda a liberdade anterior, e construir tranquilos o nosso futuro”. Em outra ocasião, em uma conversa com dona Glória a respeito de cerimônias de casamento, Capitu dispara: “Pois a mim quem me há de casar há de ser o Padre Bentinho; eu espero que ele se ordene!”. O comentário não perturba Bentinho que, depois de ciente da dissimulação calculada da amiga, louvou-lhe a astúcia. “Capitu sorriu agradecida” (DC, capítulo LXV).

seus interesses, pois toda declaração de sentimentos verdadeiros será inevitavelmente interpretada como ambição”⁷⁰⁶. A vizinha, “da gente do Pádua”, parece ser sensível às relações de favor e dependência que existem entre sua família e os Santiagos. E, talvez, não seja tolo da menina presumir que a família Santiago não ficaria muito satisfeita em descobrir um namoro entre o herdeiro e a filha do vizinho pobre.

Contudo, a atenção de Capitu à sua condição de subordinação é positiva: atenta aos preconceitos de classe da família Santiago, a amiga no lugar de superá-los, aposta em outra via: a da obliquidade, Capitu os contorna. Acompanhemos os “saltinhos” da vizinha: da dissimulação da personagem, que em uma casa largava-se à tristeza e noutra era “naturalmente alegre”, somada à cumplicidade da solidão da mãe e viúva, germinaram frutos: “Capitu ia agora entrando na alma de minha mãe. Viviam o mais do tempo juntas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada; Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar”⁷⁰⁷. Pode-se ver que a vizinha passava horas na casa dos Santiagos, “ouvindo, falando e cantando”⁷⁰⁸. A mãe, em prazer da companhia, “apalpava-lhe os o coração, revolvendo-lhe os olhos”⁷⁰⁹. O nome *Bento Santiago* era entre as duas como a senha da vida futura. Mesmo o agregado, que antes forjara o título dos olhos “de cigana oblíqua e dissimulada”, presentes do Diabo, depois da aprovação de dona Glória, não falta com elogios à moça. Capítulos mais tarde, quando os namorados já são adultos e Bento já escapara do seminário, José Dias é inquirido pela matriarca Santiago se Capitu daria uma boa esposa. E responde-lhe que

não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entrega-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém...⁷¹⁰.

De “filha do *Tartaruga*”, “desmiolada”, “cigana oblíqua e dissimulada” e outros títulos pouco simpáticos que o agregado atribuiu à menina, Capitu se torna a melhor nora que dona Glória poderia desejar – reparemos que a mãe o perguntou se a vizinha não seria uma boa *esposa*, José Dias é que na resposta trocou “esposa” por “nora”. Evidentemente José Dias reflete a opinião de dona Glória sobre a moça (lembremos que ele “sabia opinar

⁷⁰⁶ GLEDSON, 1991, p. 68.

⁷⁰⁷ DC, capítulo LXVI.

⁷⁰⁸ Ibidem, capítulo LXXX.

⁷⁰⁹ Ibidem.

⁷¹⁰ Ibidem, capítulo C.

obedecendo”), a qual àquela altura, há sete anos desde que o jovem Bento partira para o seminário em São José, já aprovara a garota como potencial partido para o seu filho. Assim, com a intenção de se casar com Bento e ciente dos preconceitos de classe, tratou de se transformar de “filha do *Tartaruga*” e “desmiolada” para a “melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente”. A personagem compensa o nascimento vulgar pelas virtudes morais.

O plano elaborado capítulos antes deu certo. Capitu fez do amor entre ela e o filho da viúva um subterfúgio para a fuga da dívida divina, este o desejo verdadeiro de dona Glória:

Sucedeu que a minha ausência foi logo temperada pela assiduidade de Capitu. Esta começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz. Então (é o final do ponto anuncia-lo), a esperança de que o nosso amor, tornando-me absolutamente incompatível com o seminário, me levasse a não ficar lá nem por Deus nem pelo Diabo, esta esperança íntima e secreta entrou a invadir o coração de minha mãe. Neste caso, eu romperia o contrato sem que ela tivesse culpa. Ela ficava comigo sem ato propriamente seu⁷¹¹.

Nesse sentido, na intenção de voltar atrás em sua promessa, dona Glória aceitou um pretexto esfarrapado, referimo-nos tanto à substituição do filho pelo órfão para o cargo eclesiástico quanto ao namoro entre filho e vizinha (a qual, agora, provou-se bom partido), para atender a um interesse pessoal: conservar Bentinho próximo de si⁷¹². Na seção anterior, assinalamos que é comum no romance machadiano que as mulheres se encontrem apaixonadas pelos herdeiros da família a qual a adotaram, embora não tenham permissão de casar-se nela. No caso de *Dom Casmurro*, o casamento entre Bento e Capitu “não se dá porque os obstáculos de classe tenham se tornando irrelevantes e sim porque dona Glória, mãe de Bento, deseja quebrar sua própria promessa e utiliza o amor de Bento e Capitu, para ajudá-la a tanto”⁷¹³. Dessa forma, verifica-se que os preconceitos de classe não são superados, mas, para repetir, contornados.

Em síntese, ciente da sua posição de subordinação enquanto dependente, Capitu lança mão de táticas criativas para perseguir objetivos que escapam ao ritual da subordinação⁷¹⁴, nesse caso, seu objetivo é casar com o vizinho da família mais rica a

⁷¹¹ DC, capítulo C.

⁷¹² SCHWARZ, 1997, p. 27.

⁷¹³ GLEDSON, 1991, p. 12.

⁷¹⁴ CHALHOUB, 2003, p. 39.

qual ela mesma é agregada. No lugar de “aparecer francamente”⁷¹⁵, a vizinha prefere a astúcia da dissimulação (“com D. Glória e D. Justina mostro-me naturalmente alegre, para que não pareça que a denúncia de José Dias é verdade. Se parecesse, elas tratariam de nos separar-nos mais, e talvez acabassem não me recebendo...”)⁷¹⁶ reforçando, aparentemente, os signos da subordinação (“pois a mim, quem me há de casar há de ser o Padre Bentinho; eu espero que ele se ordene!”⁷¹⁷) quando na verdade lhe rói os alicerces (“esta começou a fazer-se-lhe necessária. Pouco a pouco veio-lhe a persuasão de que a pequena me faria feliz”⁷¹⁷). O plano, elaborado no décimo oitavo capítulo, afinal não findava no pedido de Bentinho a José Dias; e, ao que parece, tão pouco era o pedido cerne fundamental do plano de Capitu. Não bastava que o jovem Bento Santiago escapasse da carreira eclesiástica, era ainda necessário garantir que casassem um com o outro. Astutamente, a amiga cuidou do último objetivo, sendo bem-sucedida, enquanto deixou o primeiro sob a responsabilidade do namorado o qual, diga-se de passagem, não logrou tanto quanto Capitu.

Retornemos à última questão: em que medida Capitu está atenta às tensões de classe entre sua família e a família Santiago? O suficiente para casar com o herdeiro da referida família, contornando os preconceitos do clã Santiago. No entanto, não em todos os Santiagos. Capitu não contava que as prevenções de classe que um dia superara, mais tarde manifestariam no próprio marido. Fato este que, talvez, contribuiu para o divórcio e ao posterior exílio de Capitu na Suíça.

Considerações finais

“E bem, e o resto?”

Como mencionado no princípio, não nos dedicamos à querela “traiu ou não traiu”. Quer Bento Santiago tenha sido enganado ou não, o que é de fato relevante sobre *Dom Casmurro* é que o protagonista o concluiu ter sido. Assim, o romance trata mais daquilo do que o narrador-personagem fez em relação a essa conclusão do que a plausibilidade dessa conclusão. Dessa maneira, o presente artigo propõe o seguinte ponto: menos se Bento tinha razões para desconfiar de Capitu, mas, mais porque Bento *acreditava* ter razões para desconfiar de Capitu. Não autenticamos as desconfianças de Bento, mas, sim, as iluminamos sob a consideração de sua posição de classe dentro das relações de favor e dependência. É uma diferença sutil, mas essencial.

⁷¹⁵ DC, capítulo XVIII.

⁷¹⁶ Ibidem.

⁷¹⁷ Ibidem.

Nesse sentido, segundo a chave de leitura apresentada, o argumento a favor do adultério é construído não só através da sugestão de um desvio de caráter de Capitu, mas, também, por uma sugestão que atravessa as tensões de classe entre a família Santiago e “a gente do Pádua”. Enquanto na primeira metade do livro, antes do casamento, o amor, a inteligência e a confiança recíproca de um casal levam a melhor sobre uma promessa ao céu e sobre a prevenção de classe (vitória do “partido das Luzes”, representado pela inteligência de Capitu, contra o mito e a injustiça, representados pela promessa de dona Glória⁷¹⁸), na segunda metade do livro, o mesmo universo tradicional que impedia a consumação do amor dos vizinhos, reaparece e impõe-se, dessa vez dentro do próprio casal⁷¹⁹. Não recusamos a leitura do romance sob a ótica dos ciúmes e, sobretudo, sob a leitura de um conflito sexual entre o protagonista, por ser homem, e Capitu, por ser mulher. No entanto, insistimos na pertinência da chave de leitura das tensões de classe: no lugar de um “Otelo brasileiro”, como insiste a leitura dos ciúmes, “surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam intoleráveis”⁷²⁰. Em suma, Bento Santiago, no gozo de seu bom sobrenome, leva a julgamento a integridade de Capitu, dependente e agregada da família Santiago, além de filha de seu vizinho pobre.

O narrador-personagem afirma que “há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”, então revisemos os conceitos aqui abordados em uma afirmação final: a dissimulação e a hipocrisia parecem ser a alternativa possível, talvez a mais útil, para os sujeitos subordinados às relações de favor e dependência. Vejamos José Dias e Capitu, são ambos dependentes. Ao mesmo tempo, são opostos na medida em que lidam de forma distinta com suas posições de subordinação à família Santiago: enquanto José Dias satisfaz-se como agregado direto, colhendo as pequenas vantagens de afiliar-se a uma família de prestígio embora esteja sempre a mercê da ira senhorial; por outro lado, Capitu prefere contornar os preconceitos de classe filiando-se como esposa do herdeiro da família Santiago. Talvez, a diferença entre a relação de José Dias e Capitu com suas respectivas posições de subordinação explique-se pelo gênero, afinal, nos romances, é mais lícito que um homem rico case-se com uma mulher mais pobre do que uma mulher rica casar-se com um homem pobre. De qualquer forma, ciente dos preconceitos e

⁷¹⁸ SCHWARZ, 1997, p. 14.

⁷¹⁹ Ibidem.

⁷²⁰ Ibidem, p. 7.

prevenções de classe da casa vizinha, Capitu age de forma a conquistar a simpatia e autorização da eventual sogra a partir dos temores maternos em perder o filho à batina e pela provação de que a filha do vizinho pobre compensa seu nascimento pouco ilustre pelas virtudes morais. Nessa perspectiva, a dissimulação não é expressão de um caráter malicioso, mas, sim, o caminho possível (e, talvez, o mais útil) para perseguir os objetivos que escapam à condição de subordinação sem, no entanto, despertar a ira e antagonismo senhorial.

Contudo, aqui vai um consenso nosso com a tendência moralizante de *Dom Casmurro*: apesar do caráter misantrópico de Bento Santiago e apesar de termos muitas razões para desconfiar do narrador-personagem, a personagem ficcional de Capitu é, definitivamente, sedutora. Não surpreende que Bento seja tão obcecado em relação à cônjuge, afinal, se os misteriosos caminhos de Deus não fascinaram o ex-seminarista, os misteriosos caminhos de Capitu, sim. De qualquer forma, seja os olhos “de cigana oblíqua e dissimulada” produtos de um suposto mau-caratismo da esposa ou uma leitura embaçada de um marido ciumento, é fato de que tais olhos de ressaca “tragaram”, como o mar para Escobar, Bento Santiago a um redemoinho que confunde ojeriza e lascívia. Como a esfinge de Tebas, a figura de Capitu é provocativa e parece lançar-nos ao mesmo desafio da criatura mítica: “decifra-me ou te devoro”. Bom, se há de fato um enigma em Capitu e as condições são decifrá-lo ou ser devorado, podemos afirmar com prazer de que fomos, deliciosamente, devorados.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Obras Completas de Machado de Assis, v. I, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Disponível em: [http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/Esquema Machado de Assis.pdf/at_download/file](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/Esquema_Machado_de_Assis.pdf/at_download/file). Acessado em: 03 de Jul. 2021.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FONSECA, Daniel Gomes da. *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. “Dom Casmurro: uma nota introdutória”. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Globo: São Paulo, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Helen Caldwell, Cecil Hemley e os julgamentos de *Dom Casmurro*. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 12, pp. 113-141, ago. 2019.

_____. O Machado terra-a-terra de John Gledson. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, pp. 261-271, mar. 2007.

_____. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, pp. 269-298, ago. 2004.

GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em *Dom Casmurro*: o silêncio de Capitu. *Revista Raído*, Mato Grosso do Sul, v. 1, n. 2, pp. 129-141, 2007.

IGOA, Rosario Lázaro; COSTA, Walter Carlos. ENTREVISTA COM JOHN GLEDSON. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 2, pp. 311-329, ago. 2016.

MONTEIRO, Alessandra. *Oblíqua e dissimulada: paternalismo e ginga em Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 2020. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas. A imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PASTA Jr., José Antônio. SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis: um debate. Conversa com Roberto Schwarz. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 29, pp. 59-84, 1991.

SALOMON, Geanneti Silva Tavares. *Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 7-44.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

Ressignificações e persistências: o discurso cristão sobre o gênero feminino durante o medievo

Ana Carolina Pedroso Alteparmakian
(USP)

Introdução

O fascínio suscitado por histórias de amor – proibidas! – parece não ser uma peculiaridade restrita à contemporaneidade. Não por acaso, em uma época que pretensiosamente os “modernos” resolveram atribuir como a subjugada “idade das trevas”, emerge no ocidente uma das mais célebres histórias de amor que repousaria, por muitos séculos, sobre o imaginário ocidental: o mito de Tristão e Isolda. Em uma narrativa que envolve paixão, adultério, incesto e mentiras, o enredo tristânico construiu-se, a partir de seu viés cristão, como uma história particularmente emblemática de seu tempo; e, ao condensar questões ligeiramente intrínsecas ao século XII, a celebração (ou não) do amor proibido pode ter muito a revelar ao historiador do século XXI. Uma história de amor que traz, em seu cerne, insígnias que, atualmente, poderíamos considerar concernentes ao *gênero*.

Em uma temporalidade não delineada aos ouvintes, as versões sobreviventes do mito expõem as agruras do cavaleiro Tristão (*Tristan*), sobrinho do rei Marc da Cornualha, que apaixona-se perdidamente pela mulher que viria a ser esposa de seu tio, a então princesa da Irlanda, Isolda (*Yseut*). As delicadas relações que envolvem Cornualha e Irlanda – pano de fundo da narrativa – nos revelam as circunstâncias deste amor proibido: Tristão atua como um guerreiro que acaba por matar um terrível dragão que assolava as terras irlandesas; Isolda havia sido prometida em casamento ao valoroso homem que se incumbisse de tal feito. No entanto, ao lutar em nome de seu tio, Marc, Tristão acaba por conseguir a mão da jovem princesa para o rei; e, na travessia rumo à Cornualha, ambos bebem por engano um filtro mágico do amor, preparado pela mãe de Isolda.

Uma atração que já existia se coloca, a partir deste momento, como inescapável: apesar de contrair núpcias com Marc, Isolda mantém o relacionamento adúltero e incestuoso com o seu verdadeiro amado. As angústias desta relação acompanham o casal por toda a narrativa que, carregada de um teor trágico, revela-nos um fim não muito

surpreendente: as circunstâncias que ambos se envolvem para viver e sustentar o condenado amor os levam à morte. Tristão morre ao pensar, equivocadamente, que sua amada não viria ao seu socorro em um momento de necessidade; Isolda, tomada pela tristeza de ver seu amado morto, falece em um abraço eterno.

Para além da intensidade angustiante que a narrativa carrega consigo, podemos notar, justamente, a importância que as mulheres ou – para soarmos academicamente mais precisos – as relações entre *feminino* e *masculino*, detêm durante o percurso da história. Predominantemente registrado em forma de *roman* – isto é, narrativa em versos em língua vernácula – o mito chegou à posteridade através de muitas versões⁷²¹ que começaram a ser formuladas, possivelmente, graças a uma circulação e transmissão orais, em meados do século XII. Cada uma destas versões expõe os caminhos do mito tristânico e, apesar de apresentarem algumas discrepâncias com relação às personagens e/ou episódios específicos, conservam o enredo trágico sobre o qual a história sustenta-se.

O *Roman de Tristan*, formulado por Thomas da Inglaterra (c. 1170) – uma das primeiras versões que se tem notícia e que conta com cerca de três mil e trezentos versos distribuídos em seis manuscritos – legou-nos uma narrativa essencialmente psicológica e, em muitos momentos, profundamente moralista. Suas características revelam uma intrigante formulação quando comparada às demais produções da época; e, não por acaso, as personagens femininas mostram-se particularmente fundamentais aos caminhos da narrativa. É nela que, por exemplo, podemos vislumbrar o recurso da duplicidade que foi apanhado por Thomas: Tristão, após partir em exílio porque pego em flagrante com a rainha e, por pensar que Isolda deixara de amá-lo, resolve casar-se com outra mulher que não poderia ser outra além de Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha.

⁷²¹ Embora exista uma discordância com relação às datações, a historiografia comumente concorda que os primeiros *romans* sobre Tristão e Isolda foram formulados por Béroul, entre c. 1150 e c. 1190, na região norte da França e por Thomas da Inglaterra, possivelmente durante a década de 1170, na corte angevina de Henrique II, Plantageneta. Outros poetas elaboraram, nos anos seguintes, suas versões do mito que, a partir de então, passou a distinguir-se através de duas tradições “criadas” pelos pioneiros Béroul e Thomas: a narrativa foi difundida pela Europa e ganhou espaço também nas cortes alemãs com Eilhart von Oberg (c. 1190) e Gottfried von Strassburg (c. 1215), ambas em alemão médio; e nas regiões nórdicas com a *Tristram Saga ok Ísöndar*, atribuída a um tal irmão Robert da Noruega (c. 1227). O conteúdo tristânico também foi apreendido, por exemplo, pela famosa Marie de France, que compôs um *lais* sobre a história do amor proibido ainda durante o século XII; assim como inspirou outros poetas desconhecidos que nos legaram os pequenos *Folies Tristan* (de Oxford e de Berne), breves poemas que narram um determinado episódio da história. Durante a primeira metade do século XIV, já inserido em um contexto de prosificação, podemos apontar a formulação de *Sir Tristem*, em inglês médio. A partir deste momento, a história torna-se amplamente difundida e nos séculos seguintes as adaptações crescem de forma significativa, fazendo com que Tristão seja inserido de maneira acentuada nos *romans* da *Matière de Bretagne*, concernentes ao rei Arthur, aos cavaleiros da Távola Redonda e à busca pelo Santo Graal.

Thomas, então, evidencia a existência de outra Isolda além da amada de Tristão: esta personagem detém uma relevância particular no destino do cavaleiro e, como observaremos, apresenta um elemento especificamente próprio no que se refere à construção dos *femininos* dentro da narrativa. É a partir dela e, obviamente, de Isolda, a rainha, bem como de outras abordagens sobre o *feminino* dentro do *Roman de Tristan*, que pretendemos analisar as permanências e ressignificações do discurso cristão sobre as mulheres (ou, mais especificamente, sobre o gênero feminino⁷²²). Um discurso que, conquanto gestado durante o início da era cristã, jamais cessou de conferir, em certa medida, os papéis de gênero que o ocidente medieval viu predominar nas mediações de suas relações sociais. Thomas legou-nos um prisma que nos permite vislumbrar, em alguns momentos, resquícios sutis de um passado longínquo.

Os *femininos* no *Roman de Tristan*

No início da década de 1980, a historiadora feminista Leslie W. Rabine dava-nos sua contribuição à compreensão do feminino dentro das narrativas tristânicas: amparada sobre a polêmica tese da existência de um *matriarcado*⁷²³, Rabine defende a ideia de que a história de amor de Tristão e Isolda possuía, até um determinado ponto, a influência explícita deste *matriarcado* das primeiras civilizações antes do advento do chamado *patriarcado*. Ao atrelar o mito a uma origem “céltica” – movimento muitíssimo repetido pela academia oitocentista, mas também novecentista desde, pelo menos, os estudos do

⁷²² O *gênero* como um aporte teórico tem sido utilizado pela historiografia desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Por definição estreita, o termo significaria a forma como se manifesta, social e culturalmente, a identidade sexual dos indivíduos; por tal definição poderíamos, claramente, apreender que o termo se manifesta através de uma construção sociocultural que é feita dos sexos (biológicos) feminino e masculino. O conceito tem sido especialmente utilizado por correntes de pensamento feminista e, apesar de distinguir-se do que se pretendia como “História das Mulheres”, a categoria de *gênero* tem se manifestado como um importante recurso quando o objetivo historiográfico é a análise das relações entre masculino e feminino, já que abrange as maneiras pelas quais as sociedades constroem suas próprias noções de *feminilidade* e *masculinidade*.

⁷²³ A teoria iniciou-se com os estudos do jurista suíço Johan Jacob Bachofen (1815-1887) que, na década de 1860, publicou a obra *Das Mutterrecht Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur* (que pode ser traduzida como *Matriarcado: investigação sobre a ginecocracia do mundo antigo em seus aspectos religiosos e jurídicos*). Amparado sobre indícios arqueológicos e mitológicos, Bachofen passou a defender a tese de que nas sociedades pré-históricas o elemento feminino era preponderante à estrutura socioeconômica e à manutenção das civilizações, muito mais importante que o masculino; ideia que proporcionou, posteriormente, a defesa de que na pré-história existira um “matriarcado”. Um movimento de acolhimento desta teoria iniciou-se durante os anos 1970 (quase cem anos após a publicação da obra de Bachofen) e passou a integrar, cada vez com mais força, o cenário intelectual da época; possivelmente, os rumos da teoria da própria Leslie Rabine podem ser um eco da força da ideia do “matriarcado” nas décadas seguintes, uma vez que as sociedades equivocadamente chamadas “célticas” estariam entre aquelas em que a importância das mulheres daria um papel de destaque no funcionamento social. Para mais sobre a teoria e sobre as formas que ela se manifestou durante os anos 1970, ver: EAUBONNE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Editorial Vega, 1977.

folclorista Jean Markale⁷²⁴ – a historiadora expôs-nos a teoria de que os rumos dos acontecimentos da história até o ponto da paixão fatal dos amantes ocasionada pelo filtro mágico deteriam, em certa medida, as características próprias destas supostas sociedades de reminiscências femininas. Rabine ampara-se, sobretudo, em algumas lendas irlandesas e sobre o aporte mitológico escrito galês, os reconhecidos *Mabinogi*, para explicitar como o papel feminino deteria uma importância fundamental aos destinos das personagens. Para a historiadora, o mito tristânico, da forma como fora formulado durante o século XII, traria já indícios da “supressão da poderosa feminilidade ativa originária”⁷²⁵.

Ainda que os episódios iniciais do mito estejam ausentes nos manuscritos do *roman* de Thomas que chegaram à posteridade, algumas outras versões – como a de Gottfried von Strassburg ou a saga do irmão Robert, que dizem ter sido inspiradas em Thomas – trazem-nos estes acontecimentos pontuais. Em duas ocasiões específicas, nos primórdios da narrativa, o herói é levado à Irlanda: primeiro para lutar contra o gigante Morold (*Morholt*, em algumas versões), irmão da rainha irlandesa e tio de Isolda; atuando em nome do rei irlandês, Morold subjugava a Cornualha e cobrava-lhe impostos na forma de cativos. Em uma segunda vez na qual, após matar o gigante, Tristão viaja rumo a um torneio para matar um dragão e ganhar a mão da princesa irlandesa. Rabine enxerga nesta primeira parte da história aspectos cruciais relacionados ao feminino: ao jurarem cuidar do matador de dragões, o disfarçado Tristão, a mãe de Isolda e a filha, exímias conhecedoras de curas medicinais, não conseguem vingar-se pela morte de Morold, justamente por conta deste juramento:

O episódio do dragão é um ponto de viragem crucial no desenvolvimento da ideologia monolítica em Tristão e Isolda, porque coloca a mãe e a filha em uma situação em que são forçadas a escolher uma ou outra alternativa indesejável e, portanto, devem negar duplicidade, contradição, e ao mesmo tempo, a liberdade. Ao decidir se

⁷²⁴ O pseudônimo de Jean Bertrand, escritor e ensaísta francês do século XX, amparou-se sobre o conjunto de narrativas mitológicas provenientes dos países de tradição “céltica” (Irlanda, Escócia e Inglaterra). Apesar do caráter erudito de seus estudos sobre a cultura e tradição destas regiões, a obra de Jean Markale foi bastante criticada pela academia, que o acusou de apresentar um viés tendencioso com relação a estes povos, estudados sem muito respaldo científico e com significativas ausências de documentações propriamente originárias do meio em questão. Trata-se da obra: MARKALE, Jean. **Women of the Celts**. Tradução de A. Mygind, C. Hauch e P. Henry. Rochester e Vermont: Inner Traditions International Ltd., 1986. Para as críticas à obra ver: LE ROUX-GUYONVARCH, Françoise. “Markale (Jean), La femme celte”. **Revue belge de philologie et d'histoire**, tome 52, fasc. 4, 1974. Histoire (depuis l'Antiquité) — Geschiedenis (sedert de Oudheid) p. 1034-1035 e também RAFROIDI, Patrick. “Jean Markale: La Femme Celte; Women of the Celts, Gordon Cremoseni; Le Roi Arthur et la Société celtique”. **Études irlandaises**, n°1, 1976. p. 251-253.

⁷²⁵ RABINE, Leslie W. The establishment of patriarchy in Tristan and Isolde. **Women's Studies: An interdisciplinary journal**, 7:3, 1980, p. 21.

deve ou não matar Tristão, a princesa Isolda deve abandonar a vingança de seu tio materno ou se casar com o comissário do mal [que se passou pelo matador de dragão]. Como sua mãe, ela enfrenta uma escolha impossível, mas necessária entre duas situações desastrosas e, assim, perde sua liberdade de vontade e de ação.⁷²⁶

Ao serem impedidas de consumir vingança em nome de um parente tão importante como o irmão/tio Morold, ambas as mulheres estariam, de certa forma, renunciando os seus direitos costumeiros tradicionalmente ligados às sociedades “célticas”⁷²⁷ de que eram provenientes. A própria circunstância que coloca a mão de Isolda como um “prêmio” a ser ganho pelo matador de dragões seria um elemento subjugador da importância feminina na narrativa:

Quem mata o dragão não só ganha a filha, mas também a reduz à posição de “doada” pelo pai, e também dá ao pai o poder de dispor de sua filha. De fato, depois que Tristão mata o dragão, Isolda perde o poder que lhe foi concedido como sobrinha de seu tio materno pela submissão como filha de seu pai.⁷²⁸

A importância das relações de parentesco tio-sobrinha ou tio-sobrinho – comumente significativas nestas sociedades das quais a Irlanda seria proveniente⁷²⁹, segundo Rabine – é execrada em nome da proeminência da relação de pai-filha. Não por acaso, nos lembra a historiadora, os rumos dos acontecimentos sofrem percalços justamente por conta da traição concernente a essa relação outrora dita sagrada: Isolda trai seu tio ao não vingar sua morte e Tristão trai seu tio porque abjura de sua posição como herdeiro do trono, cometendo felonía, e envolvendo-se em um caso amoroso com sua, então, tia.

O envolvimento amoroso de Tristão com Isolda, principalmente graças à ação do filtro, daria rumo à segunda parte da narrativa, esta propriamente incumbida de aspectos cortesões, como ressalta Rabine. O amor duplo que anteriormente imperaria nas antigas lendas “célticas”⁷³⁰ – abrangente da contradição entre *masculino* e *feminino* – teria cedido

⁷²⁶ RABINE, 1980, p. 26 (tradução nossa).

⁷²⁷ Os termos *celtas/célticos* são utilizados, atualmente, com muita cautela pelos acadêmicos uma vez que nenhum registro escrito direto deste grupo de povos foi legado à posteridade. Grande parte dos estudos feitos sobre eles detém seus enfoques na Arqueologia, por exemplo; as fontes documentais disponíveis ao historiador são, geralmente, indiretas e transcritas muitos séculos depois do conteúdo que foi transmitido oralmente. Para mais sobre este debate, ver: SANTOS, Dominique V. C. Forma e narrativa: uma reflexão sobre a problemática das periodizações para a escrita de uma História dos Celtas. **Nearco – Revista Eletrônica da Antiquidade**, v. I, ano VI, 2013, p. 203-228. Ou ainda: COLLIS, John R. Celts Ancient and Modern. Recent Controversies in Celtic Studies. **Studia Celtica Fennica XIV**, 2017, p. 58-61.

⁷²⁸ RABINE, 1980, p. 27 (tradução nossa).

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ Em contraposição à emergente noção de amor construída durante o século XII – cujo teor unitário seria determinante à anulação do feminino –, a perspectiva dualista de amor endossada pelos “celtas”, segundo Rabine, seria uma espécie de agregação das alteridades manifestadas pelo homem e pela mulher: “As lendas irlandesas e galesas contrastam com o tipo de romantismo que nega a contradição e vê a relação entre

espaço a um amor fatal que subjaz uno e que requer, sobretudo, a subjugação de uma de suas partes, a feminina. Apesar dos pretensos exageros das colocações de Rabine em alguns pontos, possivelmente graças à força da teoria do *matriarcado* intensamente projetada ao âmbito acadêmico na época⁷³¹, o estabelecimento de uma estrutura patriarcal na narrativa tristânica não se faz totalmente ausente. E é através dos aspectos próprios do cristianismo, que se reinventava durante o século XII, que essa presença patriarcal pode ter ocupado seu lugar no interior do mito de Tristão e Isolda.

O teor moralista e didático que é, muitas vezes, empregado por Thomas, nos fornece indícios de suas intenções e/ou prerrogativas ao construir, à sua maneira, a narrativa tristânica comumente aceita como “cortês” pelos especialistas. Podemos observar que o poeta, tal como um movimento comum em sua época, transita a todo momento entre problemáticas particulares e universais, por assim dizer. Isto é, a partir dos entraves morais, psicológica e minuciosamente expostos no andamento do *roman*, Thomas faz das questões pessoais de suas personagens questões passíveis de acontecerem a todos; não obstante, os dois comentários, dentre muitos, em que faz referência ao comportamento feminino dão-se através deste recurso, que pode, inclusive, ser encontrado nos manuais de retórica da Antiguidade greco-romana.

O primeiro exemplo encontra-se no fragmento do manuscrito de Sneyd, a partir do momento em que Tristão, imerso em suas reflexões sobre casar-se ou não com a outra Isolda, resolve tomar a atitude tão oposta ao seu verdadeiro desejo. Num lampejo de extensos comentários sobre a atitude tomada pelo herói, Thomas evidencia sua opinião sobre um comportamento impulsivo como o do cavaleiro:

E les dames faire le solent :
 Laissent ço qu'unt pur ço que volent,
 Asaient cum poent venir
 A lor voleir, a lor desir.

homem e mulher como aquela em que o homem cancela a alteridade da mulher, absorvendo-a em si mesmo como sua própria "parte espiritual". Nas lendas celtas, a relação entre homem e mulher é uma união de diferenças que nunca é resolvida ou dissolvida na unidade. Em vez de intolerância à diferença, promovem uma estrutura ideológica que incorpora ambiguidade e contradição, que desafia a lógica linear e que rejeita hierarquias.” Ver em: RABINE, 1980, p. 23 (tradução nossa).

⁷³¹ Apesar da popularidade da tese, ela chegou a ser relativizada por alguns estudiosos. Ver, por exemplo: BAMBERGER, Joan. “The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society”. In: LAMPHERE, Louise. ROSALDO, Michelle Z. **Woman, Culture and Society**. California: Stanford University Press, 1974, p. 263-280.

[Muitas vezes as mulheres se comportam dessa maneira: abandonam o que tem para conseguirem o que desejam. Se esforçam para satisfazer a sua vontade, o seu desejo.] (Sn1, vs. 287-290).⁷³²

Thomas associa o desejo fútil e as frivolidades próprias da corte ao comportamento feminino. As mulheres, nesta perspectiva, seriam mais propensas a se comportarem assim: colocar seu desejo pessoal acima dos laços sociais dos quais fazem parte. A inconstância, pioneiramente associada ao feminino, é logo em seguida, vinculada aos comportamentos de todos os cortesãos:

Mais trop par aiment novelerie
Homes et femmes ensement,
Car trop par changent lor talent
E lor desir e lor voleir,
Cuntre raisun, contre poeir.
Tels d'amur se volt vancier
Ki ne se fait fors empeirier.

[Mas, na verdade, homens e mulheres têm um gosto excessivo pela novidade, pois, ao contrário de toda razão e de todo senso de realidade, continuam mudando seus gostos, suas inclinações e seus desejos.] (Sn1, vs. 292-298).⁷³³

Assim, conquanto generalize o comportamento frívolo da corte, o primeiro lampejo associativo que Thomas evoca a esta degradação moral é às mulheres. Para podermos inferir a historicidade com a qual o *roman* revela-se, a crítica ao comportamento cortês – especificamente à inconstância e futilidade – também esteve presente no escrito latino muito difundido de Walter Map, *De Nugis Curialium*, cujos especialistas concordam em afirmar que teria sido produzido durante a década de 1180, provavelmente pouco tempo após o *Roman de Tristan*, e também no contexto angevino de Henrique II:

Se aplicarmos à corte a verdadeira definição de Boécio sobre a fortuna, nós achamos também correto dizer que **a corte é constante apenas em sua inconstância**. Somente para aqueles que obtêm sua graça é a corte satisfatória. Pois ela confere graça, visto que não é aos amáveis ou dignos de amor que ela afeta, mas aos que são indignos de viver ela mostra sua graça.⁷³⁴

⁷³² THOMAS. “Tristan et Yseut”. In: MARCHELLO-NIZIA, Christiane (ed.). **Tristan et Yseut: les premières versions européennes**. Paris: Éditions Gallimard, 1995, p. 138 (tradução nossa).

⁷³³ *Ibidem* (tradução nossa).

⁷³⁴ MAP, Walter. **De Nugis Curialium. Courtiers' Trifles**. Editado e traduzido por M. R. James. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 3-5 (tradução e grifo nossos).

A instabilidade, traço atribuído aos cortesãos, não poderia estar ausente de uma história em que a própria realeza transfigura-se como cerne. Dessa forma, embora a versão de Thomas nos apresente poucas passagens descritivas, ou que aludem à ambientação e aos comportamentos cortesões, estas não deixam de estarem presentes em determinados momentos fundamentais do curso da estória. A corte e seus figurões são traços marcantes do mito e, para sermos mais específicos, não se faz totalmente inviável que possa ter ocorrido uma adoção dos aspectos e costumes cortesões do próprio século XII para narrar um conteúdo mitológico cuja origem, possivelmente, remete-nos à Antiguidade tardia.

O comportamento humano manifesta-se como um delineamento muitíssimo presente nesta (mas também em outras) produção romanesca. Outro comentário, desse modo, muito mais incisivo às mulheres é construído por Thomas: desta vez, a passagem encontra-se no último manuscrito, o chamado Douce, o mais longo de todos os seis manuscritos e o que nos apresenta os acontecimentos finais.

Na Bretanha, ferido em combate após ajudar outro cavaleiro a resgatar a jovem que amava, Tristão, em agonia, suplica para que seu amigo e cunhado, Kaherdin, viaje até a Inglaterra para buscar Isolda, a única que poderia curá-lo do veneno da ferida. No entanto, a conversa particular é escutada por Isolda das Mãos Brancas que, até aquele momento, não compreendia a recusa do esposo em consumir o casamento. A princesa, então, descobre que seu esposo amava outra mulher, motivo que faz-lhe crescer uma fúria incomensurável. Antes, porém, de anunciar aos seus ouvintes os sentimentos de Isolda das Mãos Brancas, Thomas alerta:

Ire de femme est a duter,
 Mult s'en deit chaschuns hum garder,
 Car la u plus amé avra
 Iluc plus tost se vengera.
 Cum de leger vent lur amour ;
 De leger revent lur haïr ;
 Plus dure lur enemisté,
 Quant vent, que ne fait l'amisté.
 L'amur sevent amesurer
 E la haïr nent atemperer,
 Itant cum eles sunt en ire ;

Mais jo nen os ben mun sen dire,

Car il n'afert rens emvus mei.

[A cólera das mulheres é terrível, todo homem deve tomar o cuidado de evitá-la, porque é daqueles que elas mais amaram que elas se vingarão mais prontamente. Tão rapidamente nasce seu amor; tão rapidamente o seu ódio; e sua inimizade, uma vez que chega, é mais duradoura que a amizade. Elas sabem amar na medida, mas não sabem como moderar seu ódio quando estão com raiva. Mas não me atrevo a dizer minha plena opinião, porque não me compete fazê-lo.] (Douce, vs. 1332-1344).⁷³⁵

Através da *sententia*, Thomas delineia outro motivo retórico: uma *occultatio*⁷³⁶. Quer dizer, expõe um *loci communes* sobre o sexo feminino e, após a exposição, alega não se atrever a dizer sua opinião sobre o assunto, porque não era de sua competência. O rumo da história nos revela que, furiosa e tomada de ódio, a princesa da Bretanha planeja uma vingança maligna contra Tristão: ela escuta as instruções do moribundo cavaleiro ao cunhado Kaherdin; este deveria, se Isolda estivesse a bordo do navio, içar as velas brancas. Mas, caso a rainha houvesse se recusado, as velas içadas deveriam ser negras. Com esta informação, Isolda das Mãos Brancas consegue, após muitos dias de espera para que o navio atraque na costa bretã, mentir a Tristão alegando-lhe que as velas eram, com toda certeza, negras. A mentira sustentada pela princesa enseja uma tristeza e agonia profundas no cavaleiro já muito debilitado que, ao acreditar que sua verdadeira amada não mais o amava e recusara-lhe socorro, acaba por morrer por tamanho esmorecimento.

Não sem surpresas, o comportamento (considerado) naturalmente feminino de Isolda das Mãos Brancas, enquadra-a como uma espécie de antítese de Isolda, a rainha. Desde seu casamento com Tristão, a princesa da Bretanha manifestou-se uma jovem muito bela, quieta, tímida, recatada e profundamente obediente. Apesar do profundo desejo que possuía pelo marido, jamais tomara qualquer iniciativa para que o casamento fosse consumado. O controle – ou, mais especificamente, o descontrole – deste desejo fulgurante, que o discurso cristão salientaria, é óbvio, como organicamente vinculado à

⁷³⁵ MARCHELLO-NIZIA, 1995, p. 197 (tradução nossa).

⁷³⁶ A *sententia* funciona como um “lugar comum”, que é formulado com a pretensão de valer como norma reconhecida do conhecimento do mundo, quer dizer, da experiência, e que é relevante para a conduta na vida. Já no recurso retórico da *occultatio*, como determinado na *Rhetorica ad Herennium*, o orador afirma que não irá falar ou que não sabe a respeito daquilo que já está sendo dito; sua opinião fica, portanto, implícita aos ouvintes. Para mais, ver: CICERO. **Retórica a Herênio**. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005; LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. 5ª edição. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

natureza feminina⁷³⁷, a fez agir com tamanha sede de vingança. Encontramos, pois, uma jovem que se encaixaria, de forma quase perfeita, às diretivas do discurso cristão que são atreladas ao gênero feminino: sua virgindade, seu recato e sua obediência.

A jovem encontra-se imersa em um ciclo de repressão que, é claro, delineava-se mais fortemente entre os grupos aristocráticos. A coibição de seus desejos a encaminham a uma sequência de frustrações que é possível vislumbrar ao longo da narrativa. Um exemplo claro é o episódio, chamado de “água ousada”, muitíssimo explícito, que encontra-se ao final do manuscrito de Turin: rumo a uma festa, Isolda das Mãos Brancas, Kaherdin e Tristão, acabam sofrendo um pequeno incidente com o cavalo, especificamente o que carregava a princesa, que é assustado por uma manobra feita por Kaherdin. O animal impulsiona o corpo para frente e, com o impacto do casco na poça d’água que havia pelo caminho, a água é espirrada para as pernas entreabertas de Isolda. O frescor da água entre as pernas faz Isolda estremecer e dar um grito, caindo em uma gargalhada profunda⁷³⁸, que é questionada por Kaherdin; a resposta da princesa é:

E dist : "Ge ris de mon pensé,
D'une aventure quë avint,
E por ce ris que m'en sovint.
Ceste aigue, que si esclata,
Sor mes cuisses plus haut monta
Quë unques main d'ome ne fist,
Ne que Tristan onc ne me quist. »

[E diz: “Eu ri pensando no que acontece comigo, de uma memória que me veio, é por isso que estou rindo. Esta água, que esguichou há pouco, chegou muito mais longe do que a mão de qualquer homem jamais chegou, e onde Tristão nunca me tocou”]. (Turin, vs. 249-256)⁷³⁹

⁷³⁷ Esta associação entre o *feminino* e a concupiscência faz-se bastante clara através da análise documental manejada pelo historiador R. Howard Bloch (1995).

⁷³⁸ A conotação sexual da gargalhada de Isolda das Mãos Brancas constituiu-se um comportamento que não escapara à elaboração do Direito Canônico que tomava forma durante os séculos XI e XII. Qualquer prazer, riso ou divertimento que fosse originário de pensamentos ou conotações sexuais eram considerados pecaminosos, conforme nos elucida James Brundage, estudioso do Direito Canônico durante a Idade Média. O próprio riso de gracejos ou piadas de duplo sentido tornou-se um fato passível de condenação; bem como a composição de canções sugestivamente sexuais e a reprodução de espetáculos voltados à lascívia; é o que pode ser analisado em alguns escritos de Burcardo de Worms (950-1025) e Ivo de Chartres (1040-1115), teólogos canonistas que produziram, cada qual, um *Decretum* que viria compor, anos mais tarde, a lei canônica. Para mais, ver: BRUNDAGE, James A. **Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

⁷³⁹ MARCHELLO-NIZIA, 1995, p. 160 (tradução nossa).

A continência, exercida à contragosto por Isolda das Mãos Brancas, motivou-lhe o florescimento de sentimentos negativos, os quais eram, sobretudo, associados às mulheres. A frustração sexual da jovem princesa refletira, como veremos adiante, o elo indissociável entre a natureza feminina e o corpóreo: a tendência ao apego ao físico e aos prazeres mundanos foi, desde o início da formação discursiva cristã, associada ao feminino.

No entanto, na medida em que Isolda das Mãos Brancas coincide, ingênua ou intencionalmente, com a estetização do gênero feminino delineada pelo cristianismo, o par romântico de Tristão revela-nos uma personagem envolta em ambiguidades. A ambivalência de Isolda, a rainha, sinaliza-se no fato de que, ao mesmo tempo que é uma mulher distinta, inteligente e instruída, permanece objetivando a manutenção no lugar social que lhe é de direito. Isto é, Isolda, de certa forma, foge às amarras da estrutura sociocultural em que estava imersa – em algumas notáveis situações –, mas persiste em manter sua transgressão oculta como forma de escapar da pretensa repressão que, com toda certeza, sofreria.

Diferentemente de Isolda das Mãos Brancas, a amada de Tristão casa-se com o rei Marc não sendo mais virgem, uma vez que consumara a paixão com o cavaleiro durante a travessia rumo à Cornualha. E, para safar-se das possíveis consequências de sua violação, orchestra uma armação com Brangien, sua dama de companhia: no leito nupcial às escuras, quem entra no lugar de Isolda é Brangien. A posição de rainha, recém almejada por Isolda, deveria ser exercida, obviamente, por uma mulher digna e, sobretudo, fiel; a virgindade revela-se – não só na cristandade, mas também em outras sociedades não necessariamente cristãs⁷⁴⁰ – um aspecto fundamental que reveste uma senhora como consorte legítima de um governante.

⁷⁴⁰ Ao estudar alguns códigos de leis irlandeses, Fergus Kelly encontrou indícios da importância, ainda que relativa da virgindade de uma noiva. Ele ressalta: “Outros sistemas jurídicos antigos colocavam grande ênfase na virgindade nupcial, e a noiva que não fosse considerada virgem poderia estar sujeita a várias formas de humilhação, perda financeira ou mesmo morte. Os textos legais irlandeses sobreviventes não se referem às consequências jurídicas da não virgindade de uma noiva. No entanto, a Triade 126 implica que normalmente se espera que a esposa chefe seja virgem – “as três gotas de um *cétmuint* – uma gota de sangue (presumivelmente na ruptura do hímen na noite de núpcias), uma gota de suor, uma lágrima solta”. É a partir da enorme quantidade de material genealógico que sobreviveu desde o início do período irlandês que a paternidade de um homem - especialmente se ele fosse de linhagem real - era de grande significado. Pode-se presumir que foi uma sociedade que deu importância à paternidade ou teve um grande respeito pela virgindade nupcial e fidelidade conjugal (pelo menos a curto prazo).” Ver em: KELLY, Fergus. **A guide to Early Irish Law**. Vol. III. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1988, p. 72 e 73.

Isolda dribla o regramento moral imposto a ela também no significativo acontecimento transcorrido durante o “juízo ambíguo”. Embora ausente da versão de Thomas da Inglaterra, algumas impressões de como o episódio pode ter sido delineado são reveladas por Gottfried von Strassburg; em seu *roman* conservou-se em totalidade a emblemática cena na qual Isolda escapa por, literalmente, falar a verdade. As suspeitas de envolvimento adúltero entre a rainha e o sobrinho do rei convocam um conselho entre o monarca e seus bispos, no qual é requerido que, caso Isolda estivesse falando a verdade, esta deveria passar por uma prova de ordálio, a partir do toque no ferro em brasa.

Ao enviar uma mensagem secreta para Tristão, a rainha elabora um plano muitíssimo arriscado para se salvar da situação: durante sua ida ao juízo, a rainha é carregada por um peregrino (em outras versões, um leproso) – Tristão, disfarçado – que, a mando da rainha, derruba-a no chão. Isolda cai sobre o homem com as coxas entreabertas, de modo que ela detém entre suas pernas o asqueroso peregrino, incidente que é visto por toda a população que acompanhava o traslado da rainha. É notável, ademais, o aspecto calamitoso com o qual a rainha manifesta-se durante o episódio:

A nobre rainha Isolda havia dado seu ouro, sua prata, suas joias e tudo o que possuía de cavalos e roupas aos pobres para ganhar a graça de Deus, para que Ele a perdoasse por sua falta e restaurasse sua honra. Ela finalmente chegou à catedral para ouvir a missa com profunda emoção. A nobre e sábia rainha estava em estado de meditação piedosa. Ela usava um cabelo áspero próximo à pele, com um vestido simples de lã curto sobre ele, que parava mais de uma mão acima dos tornozelos. Ela tinha as mangas enroladas até o cotovelo, os braços e os pés descalços. Muitos foram aqueles que, ao verem suas roupas miseráveis e aparência lamentável, sentiram dor e pena em seus corações.⁷⁴¹

Ao chegar à audiência, Isolda pronuncia, então, os seguintes termos, que a livram de uma sentença muitíssimo dura:

Senhor e rei, o que quer que um ou outro diga, é a você que meu juramento deve, em primeiro lugar, agradar e convencer. Portanto, julgue por si mesmo se está satisfeito com o texto do juramento que eu lhe faço. Se todos falarem, nada de bom pode resultar disso. Ouça o que me proponho a jurar: quero jurar que nenhum homem jamais me possuiu, nem que tenho ninguém além de você dormindo em meus braços ou ao meu lado, exceto aquele pobre peregrino que você presenciou com seus próprios olhos em meus braços. Certamente não posso contar, e o excludo em meu juramento. Que Deus e todos os seus santos me ajudem a superar a prova deste juízo com alegria!

⁷⁴¹ STRASSBURG, Gottfried von. “Tristan et Isolde”. In: MARCHELLO-NIZIA, 1995, p. 587. (tradução nossa).

Se eu não disse o suficiente, Senhor, posso corrigir o juramento como você me pede, de uma forma ou de outra.⁷⁴²

O pronunciamento da rainha é aceito por Marc e pelo público condescendente com a monarca. O ferro em brasa que Isolda deve segurar já não lhe queima, atestando, assim, a verdade literal das palavras ditas. A virtuosidade com a qual Isolda é revestida revela-nos, além disso, outro aspecto caro ao cristianismo: o da caridade, já que desfizera-se de todos os elementos terrenos outrora em sua posse; e, mais ainda, realizada por uma mulher devota a Deus, honesta, modesta e injustiçada pelas más línguas. Isolda transmite esta imagem ao povo do reino e, graças à astúcia e inteligência, consegue salvar-se de uma catástrofe iminente, mas que a conserva, no entanto, presa ao papel social que é obrigada a exercer.

A formação do discurso cristão sobre o feminino

Embora tenha-se como uma discussão historiográfica o *status* feminino dentro do cristianismo dos primeiros três séculos (séculos I a III d. C.)⁷⁴³, é certo que a tradição que emergiu a partir do século III fortaleceu as estruturas do que viria a ser, para nós, um discurso misógino. Os escritos fundadores, grosso modo, detinham um caráter exegético: isto é, de interpretação das Escrituras. Nas formulações exegéticas dos chamados Padres da Igreja – os teólogos que desenvolveram a doutrina cristã – entrevemos importantes determinações acerca das relações entre os gêneros, um dos conteúdos notórios que mais inquietavam estes homens dos primeiros séculos.

Em busca de compreender o posicionamento, muitas vezes vilipendioso, dos teóricos do cristianismo com relação às mulheres e ao feminino de um modo geral, o estudioso R. Howard Bloch amparou-se sobre documentações neo e veterotestamentárias que pudessem indicar, em alguma medida, a intelecção sobre o feminino que imperou durante o medievo. Dentre muitos elementos analisados por Bloch, o primitivo livro do

⁷⁴² *Ibidem*, p. 588.

⁷⁴³ Existe uma corrente teórica que enxerga no movimento, cujo expoente foi Jesus de Nazaré, uma tendência em se desassociar dos costumes e tradições vinculadas às tradições judaica e romana. O cristianismo, em sua essência, teria surgido como uma resposta às práticas repressivas de ambas as tradições e teria colocado em xeque as formas de estruturação social ensejadas tanto pelos judeus quanto pelos romanos; o casamento e, conseqüentemente, o *status* das mulheres era um ponto em questão. Com isso, as primeiras comunidades cristãs, principalmente aquelas circunscritas à região da Palestina, seriam refletoras deste pensamento igualitário com o qual homens e mulheres tratavam-se, no seio da comunidade, como irmãos. Esta visão transformara-se lentamente e, por volta do século IV, com a institucionalização do cristianismo e dos centros de culto transformados em espaços públicos, passara a imperar um posicionamento de subjugação às mulheres. Para mais sobre o tema, ver: KRAEMER, Ross Shepard. **Her Share of the Blessings: Women's Religions among Pagans, Jews, and Christians in the Greco-Roman World**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Gênesis, que aborda o processo de criação do mundo revela-nos, intrigantemente, duas passagens distintas sobre a criação do *homem* e da *mulher*: a primeira versão, dita “sacerdotal”, encontra-se em *Gênesis* 1:27 – “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”⁷⁴⁴ – e uma outra, chamada “jeovista”, a qual teria sido hegemônica, segundo Bloch⁷⁴⁵, refere-se à passagem 2:7: “Então o Senhor Deus modelou o homem da argila do solo, soprou alento de vida em seu nariz, e o homem se transformou em ser vivo”⁷⁴⁶.

Bloch encontrara, assim, duas passagens que remetem à criação: a primeira atribui uma criação simultânea ao homem e à mulher e a segunda demonstra o surgimento primevo do homem. Não é difícil de se imaginar o quanto o trecho referente à *Gênesis* 2:7 imperou na consciência coletiva dos formuladores da base teológica cristã: a prioridade cronológica de Adão, conforme nos ressalta Bloch, seria interpretada como uma justificativa moral, indicativa da hierarquização entre os sexos no ocidente medieval⁷⁴⁷. Os Padres da Igreja fincaram, de modo significativo, os pilares do pensamento cristão nesta premissa, movimento que resultou em um motivo central ao cristianismo, constantemente revisitada nos séculos medievais, que vincula a inteira do Ser ao *masculino*:

Adão, antes de tudo, tem o que os filósofos medievais chamavam de substância. Sua natureza é essencial; ele é imaginado como possuindo Ser – Existência. “Todo bem vem de Deus”, afirma Agostinho, “logo não há existência natural que não venha de Deus”. **Eva, por outro lado, é imaginada adquirindo existência como parte de um corpo mais suficiente em si mesmo, porque criado diretamente por Deus, e a cuja inteireza ela, como parte, só pode inspirar.**⁷⁴⁸

Frequentemente, os escritos do cristianismo primitivo procuraram associar, de forma reiterada, os elos entre o *masculino-mente* e o *feminino-corpo*. Dessa forma, “enquanto a mulher permanece um ser dividido cujo corpo não reflete a realidade da alma”⁷⁴⁹, o peso da filosofia grega – cujas tradições platônica e, posteriormente, aristotélica, fincaram suas bases no ocidente medieval – determinara um verdadeiro influxo ao desenvolvimento do pensamento (e, portanto, do discurso) cristão que

⁷⁴⁴ SCHOKEL, Luís Alonso (trad. e org.). *Bíblia Do Peregrino*: Edição de Estudo. 3ª edição, São Paulo: Editora Paulus, 2017, p. 17.

⁷⁴⁵ BLOCH, 1995, p. 33.

⁷⁴⁶ SCHOKEL, 2017, p. 18.

⁷⁴⁷ BLOCH, 1995, p. 34.

⁷⁴⁸ *Ibidem* (grifo nosso).

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

comumente associavam o *homem* ao princípio do Ser; portanto possuidor da Alma, vinculado à Mente. Um ser indiviso, uma unidade refletora do *unus* (Universo).

O físico, o corpóreo e/ou o material são, explícita e recorrentemente, agregados ao *feminino*. Os aspectos mundanos entranham-se à natureza feminina que, em certa medida, é impossível àquela mentalidade desassociar as mulheres dos prazeres e necessidades materiais; “a mulher vem corporificar a corrupção moral associada à carne”⁷⁵⁰ e, talvez não por acaso, o discurso cristão acopla a culpa pela Queda à Eva. A estreiteza entre o *feminino* e o corpóreo pode ser vista, por exemplo, em um dos mais significativos teóricos do cristianismo primitivo, cujas palavras delineiam-se já durante o início do século III: Tertuliano (160 d. C. – 220 d. C.). O cartaginense dirigia-se a uma sociedade ainda imersa em práticas e tradições não cristãs; o trabalho de conversão dos membros de uma comunidade ainda incipientemente cristã é destacável através do tom normativo moral com o qual seus escritos são guiados.

E, ademais, podemos vislumbrar já muito fortemente os frutos da interpretação exegética que associara, por esta época, as mulheres ao mundo físico. A evidenciada associação que Tertuliano realiza entre o *feminino* e a estética é um expoente bastante difundido da escrita do teórico: para além de associar a origem cosmética à união entre anjos caídos e mulheres humanas⁷⁵¹, Tertuliano prega que as mulheres não deveriam preocupar-se com a aparência, uma vez que isso não era um elemento relevante aos olhos divinos e aos seus maridos:

Como se eu estivesse falando a gentios, dirigindo-me a você com um preceito gentio, e (um que é) comum a todos, (eu diria) “Você deve agradar apenas a seus maridos.” Mas você irá agradá-los na mesma proporção em que não se preocupa em agradar aos outros. Ficai sem cuidado, benditas (irmãs): nenhuma esposa é “feia” com o próprio marido. Ela o “agradou” o suficiente quando foi escolhida (por ele como sua esposa); seja elogiada pela forma ou pelo caráter. Que nenhuma de vocês pense que, se absterem-se de cuidar de sua pessoa, incorrerá no ódio e na aversão dos maridos. Todo marido é o exigente da castidade; mas a beleza, um (marido) crente não exige, porque não somos cativados pelas mesmas graças que os gentios pensam (ser) graças: um incrédulo, por outro lado, até olha com suspeita, apenas daquela opinião infame de nós que os gentios têm. Para quem, então, você valoriza sua beleza? Se for para um crente, ele não o exige: se for para um incrédulo, ele não acredita nisso, a menos que seja sem arte.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁵¹ TERTULIANO. “On the Apparel of Woman” (Book I, chap. 1 – The Origin of Female Ornamentation, traced back to the Angels who had fallen). In: SCHAFF, Phillip (ed.). **Fathers of the Third Century: Tertulian, part fourth; Minucius Felix, Commodian; Origen, parts first and second.** Christian Classics Ethereal Library, 2006, p. 20-21.

Por que você está ansiosa para agradar a quem suspeita ou a quem não deseja? ⁷⁵²

Em claro tom de desconfiança com relação à motivação da ornamentação feminina – a qual, para ele, não haveria razão de ser – Tertuliano encaminha seus escritos por este percurso comparativo entre os comportamentos dos cristãos e dos chamados “gentios”. A castidade feminina estabelece uma ligação inseparável com a simplicidade e a modéstia que devem ser transparecidas na aparência das mulheres cristãs; e, ao abordar tal temática em uma época no qual o cristianismo não havia se estabelecido por completo – e, portanto, sofria perseguições – Tertuliano demonstra a importância deste tipo de comportamento recatado:

(...). Mas os cristãos sempre, e agora mais do que nunca, passam seus tempos não em ouro, mas em ferro: as estolas do martírio estão (agora) se preparando: os anjos que vão nos carregar estão (agora) sendo esperados! **Você sai (para encontrá-los) já vestida com os cosméticos e ornamentos de profetas e apóstolos; tirando sua brancura da simplicidade, sua cor avermelhada da modéstia; pintando os olhos com timidez e a boca com silêncio; implantando em seus ouvidos as palavras de Deus; encaixando em seus pescoços o jugo de Cristo. Submeta sua cabeça a seus maridos e estará bastante enfeitada. Mantenha suas mãos ocupadas; mantenha os pés em casa; e você vai “agradar” melhor do que (colocando-se) em ouro.** Vista-se com a seda da retidão, o linho fino da santidade, a púrpura da modéstia. Assim pintada, você terá Deus como seu Amante! ⁷⁵³

Cerca de dois séculos depois, a recomendação do silêncio para as mulheres seria retomada por outro Padre da Igreja, João Crisóstomo (c. 347 d. C. – 407 d. C.). Natural de Antioquia e atuante no Oriente, Crisóstomo era um dos partidários ferrenhos da castidade feminina e da censura dirigida às mulheres, como nos elucida o historiador Alcuin Blamires ⁷⁵⁴. O teólogo, assim como muitos depois dele – notadamente Agostinho de Hipona –, baseia suas prerrogativas nos elementos anunciados pelo apóstolo Paulo, sobretudo aqueles presentes em sua reconhecida *Epístola aos Coríntios*, produzida durante o século I.

Agostinho de Hipona (354 d. C. – 430 d. C.) destacou-se de maneira acentuada no percurso da filosofia ocidental cristã. A profundidade de seus escritos revela-nos um homem

⁷⁵² TERTULIANO. “On the Apparel of Woman” (Book II, chap. IV – Concerning the plea of “Pleasing the Husband”). In: SCHAFF, 2006, p. 31-32 (tradução nossa).

⁷⁵³ TERTULIANO. “On the Apparel of Woman” (Book II, chap. XIII – It is Not Enough that God Know Us to Be Chaste: We Must Seem So Before Men. Especially in These Times of Persecution We Must Inure Our Bodies to the Hardships Which They May Not Improbably Be Called to Suffer.). In: SCHAFF, 2006, p. 41-42 (tradução e grifo nossos).

⁷⁵⁴ BLAMIRE, Alcuin. **Woman defamed and woman defended: An Anthology of Medieval Texts**. Nova York: Clarendon Press, Oxford University Press, 2002, p. 58-59.

preocupado em traçar as diretivas filosóficas o cristianismo propunha como embasamento doutrinal. Em suas interpretações das Escrituras, podemos notar, novamente, o peso que as relações entre os gêneros – constituída, nestes séculos, segundo um viés hierárquico – deteve em seu pensamento. Suas acepções com relação à posição do *feminino* e, consequentemente, à necessidade das mulheres, constituem uma tônica cara às suas vastas obras; não restritos, portanto, ao seu *Comentário ao Gênesis, contra os Maniqueus* (c. 401 – 416), a “misoginia agostiniana” (se não soar como um termo forçosamente anacrônico) surge em outros escritos como em suas *Confissões* (c. 398):

E finalmente vemos o homem, feito à sua imagem e semelhança, dominando todos os animais irracionais pela mesma razão que foi feito à sua imagem e se parece com você, isto é, porque ele tem o poder da razão e do entendimento. E assim como na alma do homem existem duas forças, uma que é dominante porque delibera e outra que obedece porque está sujeita a tal orientação, da mesma forma, no sentido físico, a mulher foi feita para o homem. Em sua mente e em sua inteligência racional ela tem uma natureza igual à do homem, mas no sexo ela está fisicamente sujeita a ele da mesma forma que nossos impulsos naturais precisam ser submetidos ao poder de raciocínio da mente, para que as ações a que conduzem possam ser inspiradas pelos princípios de boa conduta.⁷⁵⁵

Conquanto Agostinho reinvente certos ditames ao equiparar os intelectos feminino e masculino, o *locus communis* da sujeição física feminina continua sendo o argumento predominante em seus escritos. Em seu *Comentário ao Gênesis*, as deliberações sobre as mulheres – alegoricamente à Eva – podem ser vistas nos seguintes movimentos, quando, em suas explanações, fala a respeito da Criação: faz uma forte defesa de que a mulher teria sido criada unicamente para procriação (livro IX, capítulo V); defende, ainda que de forma inconclusiva, que a mulher fora originária da costela de Adão (livro IX, capítulo XIII) e também atribui explicitamente a culpa da Queda à Eva (livro XI, capítulo XXX).

Caso tenhamos em mente uma acertada formulação de Joan Scott, quem, nos anos 1980, afirmara que o gênero é uma das formas de dar sentido às relações de poder⁷⁵⁶, não nos parecem totalmente estranhos os caminhos que a formação discursiva tomara ao longo destes primeiros séculos. As definições socioculturais dos papéis entre os sexos – que atualmente nomeamos de *gênero* – gestaram-se em um momento de intensos conflitos sociopolíticos, em que uma nova seita, o cristianismo, buscava afirmar-se

⁷⁵⁵ HIPONA, Agostinho de. “*Confessiones*, XIII, 32”. In: BLAMIRE, 2002, p. 78 (tradução nossa).

⁷⁵⁶ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidades*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, julho-dez. 1995, p. 89.

politicamente⁷⁵⁷. Nada mais lúcido, se seguirmos a diretiva de Scott, de considerar justificável que estes Padres da Igreja escrevessem – e difundissem! – tanto sobre o que caberia, em uma perspectiva de regramento moral, aos homens e às mulheres.

Um instrumento do poder: o discurso cristão corporificado em *auctoritas*

Nos anos 1970, o famoso filósofo francês Michel Foucault delineia um conceito que, muito caro às Ciências Humanas, surge singularmente coerente com o processo que desenhamos até agora: o *discurso*. Não sem delongas, Foucault estabelece uma ligação muitíssimo intrincada entre o *discurso* e as relações de poder⁷⁵⁸; isto é, o *discurso*, para além de seus atributos estritamente de linguagem, deteria a função de estabelecer-se como um recurso às imposições do poder (ou de poderes). Ao colocar-se, também, como um objeto de desejo – isto é, desejo daquele que almeja obter poder –, o *discurso* nos traria uma relação bastante próxima com dois elementos chaves quando abordamos as relações de gênero: o *poder* e o *desejo*.

Na concepção foucaultiana de *discurso*, podemos compreender que significados e práticas significantes são construídos no interior do conceito⁷⁵⁹. O termo apresenta-se segundo uma interação – dialética, muitas vezes – entre linguagem e prática, como didaticamente explica-nos Stuart Hall:

É importante notar que o conceito de *discurso* nesse uso não é puramente um conceito linguístico. Tem a ver com *linguagem* e prática, tenta superar a tradicional distinção entre o que uma *diz* (linguagem) e o que a outra *faz* (prática). O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. **Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso rege certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos.** O discurso, continua Foucault, nunca

⁷⁵⁷ Encontramos, neste período que convencionou-se chamar de Antiguidade Tardia, um cenário especialmente inflado com conflitos de cunhos sociopolítico e religioso. A historiadora Joan Scott, ao problematizar de forma pioneira e muito importante o conceito de gênero como uma forma de dar sentido às relações de poder – especialmente em um momento em que determinada doutrina e/ou ideologia busca firma-se – é um instrumento bastante significativo para pensarmos a estruturação sociocultural desta época que, claramente, será de manifestada importância aos séculos medievais posteriores. Para mais sobre esta análise, ver: ALTEPARMAKIAN, A. C. P. O mito de Tristão e Isolda inscrito na Antiguidade: contribuições teórico-metodológicas para além da Idade Média. **Revista Mare Nostrum**, v. 11 (1), 2020, p. 317-349.

⁷⁵⁸ FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 10.

⁷⁵⁹ HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016, p. 81.

consiste em um pronunciamento, um texto, uma ação ou uma fonte. O mesmo discurso, característico do jeito de pensar ou do estado do conhecimento em qualquer tempo (o que o autor chamou de *episteme*), aparecerá em uma gama de textos e como forma de conduta, em um número de diferentes campos institucionais da sociedade.⁷⁶⁰

Mais do que um texto ou um pronunciamento, o *discurso* é o conjunto substancial de uma ideia, algo que permanece por mais que o frágil status de um pergaminho o leve para sempre. Encontramos, pois, no ocidente medieval, um processo de apropriação contínuo dos escritos dos Padres da Igreja; através da já ressaltada exegese, o *discurso* cristão insiste em se fazer presente nas formulações intelectuais cristãs durante todo o período que a historiografia padronizou chamar de “Idade Média”. A prática interpretativa exegética culminou em uma clara determinação de *auctoritas* (autoridade) associada aos teólogos do cristianismo primitivo, cujo renome era garantia de legitimidade do conteúdo abordado: ao limitar e restringir outros modos discursivos, o *discurso* cristão torna-se preponderante entre os altos grupos letrados e define, em grande medida, a construção sociocultural que abraça as relações sociais.

Há, dessa forma, a persistência não apenas deste elemento – quer dizer, a “misoginia medieval”, amparada sobre a subjugação do gênero feminino – mas de outros concernentes ao *discurso* cristão durante o medievo ocidental. Entrevemos, assim, a persistência desta noção substantiva que se refere aos homens e às mulheres como distintos em natureza⁷⁶¹, majoritariamente física, mas também, muitas vezes, intelectual. O *topos* perpassa, portanto, os séculos medievais – ganha destaque nos escritos de Isidoro de Sevilha, durante o século VII, por exemplo – e chega, reapropriado (ou até modificado, de certa forma) à Idade Média central (séculos XI a XIII).

Não por acaso, como o próprio Alcuin Blamires demonstra, encontramos uma readaptação destes escritos dos Padres da Igreja durante estes séculos mais tardios do medievo. O monge jurista Graciano – elaborador dos chamados *Decretum* (c. 1140), conjunto de formulações legislativas que, posteriormente, integrará a Lei Canônica –

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 80-81 (grifo nosso).

⁷⁶¹ Uma herança expressiva da Antiguidade greco-romana que foi, em certa medida, adotada pelo cristianismo foram as formulações de Aristóteles, realizadas em seu *De Generatione Animalium*. Grosso modo, o teor misógino aristotélico baseia-se na premissa de que as mulheres, por sua natureza fria e úmida (baseada na teoria dos humores), legariam à procriação apenas a “matéria-prima”, isto é, os aspectos físicos; a Alma seria fornecida pela superioridade do sêmen masculino. Para mais sobre este legado, ver: FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia, o mal do homem: postulados filosóficos e literários do mundo antigo e do seu legado medieval. *Acta Scientiarum: language and culture*. Maringá, v. 35, n. 1, Jan.- Mar., 2013, p. 75-85.

ampara-se sobre os Padres da Igreja; Marbod de Rennes (c. 1035-1123) dedica um capítulo inteiro – *De Meretrice* – de seu *Liber Decem Capitolorum*, para alertar sobre os perigos constantes que as mulheres oferecem; ou o próprio Walter Map (1140 – c. 1209), em uma carta produzida por ele e inserida, posteriormente, no já ressaltado *De Nugis Curialium*, delinea aspectos nada gentis sobre o gênero feminino. Até mesmo a obra paradoxal de André Capelão, *De Amore* (c. 1185) – mais tarde conhecida como “Tratado do Amor Cortês” – traz algumas razões pelas quais as mulheres não devem ser amadas, por exemplo⁷⁶²; ou ainda, já no século XIII, Thomas de Aquino (1125 d. C. – 1274 d. C.), em sua *Summa Theologiae* (1266-1272), também se manifesta bastante apreciador das formulações patrísticas sobre as mulheres.

Conclusões: um caminho interpretativo para o século XII e suas ideias sobre o feminino

Três vícios, alerta-nos Étienne de Frougères (? – 1178 d. C.), encontram-se intrínsecos à natureza feminina⁷⁶³: (1) a vaidade/estética, (2), a agressividade e/ou a rebeldia e (3) a luxúria. Analisado por Georges Duby, o *Livre des Manières* de Étienne, produzido entre 1174 e 1178 revela-nos, não sem surpresa, uma verdadeira amálgama do que fora, séculos antes, as diretivas – transfiguradas em discurso – dos Padres da Igreja. Reconfigurado, o *discurso* cristão não deixa de transparecer nos versos do poema satírico do século XII que, coincidentemente (ou não!), fora formulado por um prelado bretão da corte de Henrique II, Plantageneta: o mesmo ambiente que os especialistas associam à produção do *Roman de Tristan*.

Notamos, evidentemente, a multiplicidade de conteúdos relacionados ao comportamento moral humano, tanto dos homens como das mulheres. Evidenciadas foram, no entanto, as passagens ou as circunstâncias em que as mulheres da narrativa funcionaram como núcleo destes padrões comportamentais; notou-se, assim, a existência de quatro elementos que foram, direta ou indiretamente, associados às mulheres: futilidades e/ou frivolidades – relacionadas à inconstância e ao apego às aparências –, a

⁷⁶² Blamires resalta os motivos misóginos que podem ser encontrados no Livro III de *De Amore*. Ver: BLAMIREs, 2002, p. 114-124.

⁷⁶³ DUBY, Georges. **Damas do século XII: Eva e os padres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 11-15.

vingança e a rebeldia femininas, a luxúria, resultada em uma frustração sexual de Isolda das Mãos Brancas e, por último, a astúcia/inteligência de Isolda, a rainha.

Torna-se claro que a associação do *feminino* com o corpóreo – tradição inaugurada pelos Padres da Igreja, como visto –, manifestada desde o século III através dos escritos de Tertuliano (mas não somente dele) configura-se peça chave à compreensão desta relação imbricada que as mulheres, no *roman*, estabelecem com a vida mundana e os prazeres (ou agruras) dela originários. O apego à inconstância e à vida material – portanto, à aparência, à estética –, delineado por Thomas no fragmento de Sneyd, estabelece uma conexão, ainda que sutilmente construído, aos modos de agir de ambas as Isoldas.

Na verdade, elas parecem estar reduzidas aos preceitos da carne que o cristianismo, ideologicamente, relegou a tudo que poderia ser associado ao *feminino*: nesta lógica, ambas as mulheres, princesa e rainha, agiram conforme os instintos de sua natureza supostamente inferior. A vingança orquestrada pela princesa da Bretanha nasce de uma frustração de cunho sexual, desenvolvida graças à repressão que fora imposta ao seu corpo desde seu nascimento: ora, uma vez que a mulher fora, constante e potencialmente, atrelada à carne e à concupiscência, Isolda das Mãos Brancas não poderia agir de outra forma. Ao não conseguir o que lhe era de direito, isto é, consumir seu casamento com Tristão, a jovem, propensa aos instintos sexuais (porque era mulher!), age segundo a irracionalidade de sua natureza.

Durante o século V, muitíssimo intrigado como um ser superior, tal qual Adão, fora induzido ao pecado, Agostinho encontra uma resposta plausível:

É de se admirar que um homem, dotado de mente espiritual, pudesse acreditar nisso [no que a serpente dissera através da mulher]. Ou, porque não era possível que ele acreditasse, **por isso lhe foi acrescentada a mulher, que tinha menos inteligência, talvez vivesse segundo os preceitos da carne, não segundo o espírito de sua mente; este é o motivo pelo qual o Apóstolo não lhe atribui a imagem de Deus.**⁷⁶⁴

Dessa forma, apesar de Isolda das Mãos Brancas encaixar-se, à primeira vista, na padronização ideal construída para o *feminino* pelos Padres da Igreja, a sua virgindade não é motivada segundo um preceito de redenção⁷⁶⁵, mas é uma condição forçada.

⁷⁶⁴ HIPONA, Agostinho de. **Comentário ao Gênesis**. Livro XI, cap. XLII. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005, p. 434 (grifo e explicação nossos). O apóstolo em questão é São Paulo, sobre quem Agostinho falava nesta passagem.

⁷⁶⁵ Como seria a recomendação ideal formulada por Tertuliano em seu escrito *Sobre o véu das virgens*. A virgindade das mulheres estivera associada, nesta perspectiva, a uma doação ao Senhor, em corpo e alma;

Semelhantemente, a inteligência/astúcia de Isolda, a rainha, no emblemático episódio do julgamento ambíguo, é motivada, em grande medida, pelo desejo de escapar do imbróglio jurídico que estava inserida para que pudesse conservar o seu lugar social e todos os privilégios que o acompanhava. Para que pudesse, enfim, dar continuidade ao seu relacionamento adúltero com Tristão e mantivesse, concomitantemente, sua posição; não por acaso, dois objetivos certamente associados à relação com o material que o discurso cristão supôs ser intrínseco à natureza feminina.

Ainda que a problemática da herança “céltica” seja, atualmente, uma questão em aberto dentro da tradição de estudos tristânicos⁷⁶⁶, é possível notar, em grande medida, a preponderância do cristianismo não apenas sobre as perspectivas das mulheres, mas também de uma forma geral dentro do *roman*. O próprio caráter trágico da narrativa – com um fim que em nada associa-se ao “felizes para sempre” – seria, na visão de Tony Hunt, um lembrete certo da fundamentação pedagógica da narrativa⁷⁶⁷ (dos *romans*, de forma geral). Ao explicitar os comportamentos tendenciosamente voltados ao mundo terreno e à valorização dos impulsos, Thomas poderia querer transmitir uma mensagem aos seus ouvintes, ao estilo de “vejam como isso não poderia acabar bem”. Não à toa, talvez, em seu epílogo o poeta lega à posteridade o propósito de ensino que sua narrativa abraçara:

E diz e vers i ai retrait
 Pur l'estorië embelir
 Quë as amanz deive plaiser
 E que par lieus poissent troveir
 Chose u se poissent recorder :
 Aveir em poissent grant confort

e seria, grosso modo, a forma ideal de alcançar um estado de graça, apesar das mulheres serem consideradas um ser humano de “segunda categoria”, nas palavras do próprio Tertuliano. Ver em: SCHAFF, 2006, p. 44-62.

⁷⁶⁶ Apesar das críticas voltadas ao trabalho de Jean Markale nos anos 1970, os indícios das tradições “célticas” no mito tristânico não foram totalmente abandonados pela historiografia recente. Existem trabalhos de significativo peso acadêmico que, com a devida cautela, debruçaram-se sobre os estudos dos arcabouços mitológicos irlandês e escocês, sobretudo, para realizar uma análise comparativa entre estas histórias e o mito de Tristão e Isolda. Ver, por exemplo: NOSRAT, Shahla. **Origines indo-européennes des deux romans médiévaux: Tristan et Iseut et Wîs et Râmîn**. Tese de Doutorado apresentada à Université de Strasbourg, École doctorale des Humanités, 2012. BUSBY, Keith. **French in Medieval Ireland, Ireland in Medieval France**. The paradox of Two Worlds. Turnhout: Brepols Publishers, 2017. Ou ainda o artigo específico que associa as Isoldas às divindades destas tradições: HINCAPIÉ, Leonardo. “Yseut: la mère, l’amour, la mort”. **Linguística y Literatura**, n. 63, 2013, p. 17-34.

⁷⁶⁷ HUNT, Tony. The significance of Thomas’s Tristan. **Reading Medieval Studies**. 1981, p. 41-61.

Encuntre change, encuentre tort

Encuntre painë e dolur

Encuntre tuiz engins d'amur !

[Eu reuni poemas e modelos, para a história embelezar. Para que agrade aos amantes, e para que eles possam encontrar episódios onde se reconheçam; que eles derivem dela grande conforto contra a inconstância, contra a injustiça, contra a dor e o sofrimento, contra todas as armadilhas do amor!] (Douce, vs. 1874-1882)⁷⁶⁸

Como um homem de seu tempo, Thomas manifestara suas convicções, pessoais e intelectuais, através da estrutura retórico-dialética⁷⁶⁹ por intermédio da qual o *roman* se desenvolve. Inserido em um contexto de efervescências, é impossível não o associar aos rumos florescidos naquele ocidente ao qual a historiografia costuma atribuir um – dentre muitos – “renascimento”. Para além das muitas transformações que a conjuntura centro-medieval sofrera – e por causa destas! – é possível que um cenário semelhante àquele do início do cristianismo tenha se gestado durante os séculos XI e XII do ocidente. Tal como o erigir de novos paradigmas relacionados aos papéis de gênero da Antiguidade Tardia – cujas bases denunciou Joan Scott quando nos lembrou que gênero e poder são atrelados –, a Idade Média central detivera, é possível, a necessidade de ratifica-los durante os turbulentos conflitos sociopolíticos que a época nos legou.

Um caminho bastante plausível que fora formulado entre os historiadores, para esta provável “crise paradigmática” dos papéis de gênero, revela-se como a tese do *herrenfrage*. Cunhada nos anos 1990 pela historiadora estadunidense Jo Ann McNamara, o termo serviria para se referir à crise de identidade masculina supostamente ocasionada pelos avanços técnicos e econômicos, mas também sociais, do “renascimento urbano” do século XII. O *herrenfrage* cresceu, segundo McNamara, de uma população em expansão profundamente imbricada aos avanços da economia agrícola, notadamente atrelada ao desenvolvimento urbano⁷⁷⁰ (e não avessa àquela): novas funções geradas pela Igreja, pelos governos seculares e pelas próprias cidades modelaram novas identidades que seriam relativas tanto ao gênero como à classe e, gradualmente, a emergência de uma

⁷⁶⁸ MARCHELLO-NIZIA, 1995, p. 212 (tradução nossa).

⁷⁶⁹ Hunt apegar-se às construções discursivas retóricas presentes na narrativa de Thomas. Ao evidenciar usos muito claros de recursos retórico-dialéticos, elementos notoriamente atrelados às artes do *Trivium* (gramática, retórica e dialética) que era composição obrigatória dos currículos escolares do norte da França, Hunt acredita que esta possível formação de Thomas seria o grande mecanismo para compreensão do poeta, do qual nada se sabe. Ver em: HUNT, 1981.

⁷⁷⁰ MCNAMARA, Jo Ann. “The *Herrenfrage*. The Restructuring of the Gender System, 1050-1150”. In: LEES, Clare A. (org.). **Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages**. University of Minnesota Press, 1994, p. 4.

“esfera pública” requereu uma nova divisão do trabalho, distinta daquela que caracterizava as *households* da Alta Idade Média.

Os novos lugares sociais possivelmente inflados por estas mudanças podem ter proporcionado, de forma significativa, novas possibilidades de desempenho social às mulheres. Uma necessidade de redefinição da masculinidade – potencialmente ameaçada por estes novos horizontes colocados para o *feminino* – teria sido a tônica do *herrenfrage* (que, em tradução livre do alemão, significa “questão de cavalheiro”). Embora a evocação das “leis naturais” que definiam a superioridade masculina como um dado – muitas vezes calcadas no discurso cristão e nas assertivas greco-romanas sobre os gêneros – fosse uma atitude recorrente,

esta teoria da lei natural privilegiou os homens na vida pública, mas não garantiu que a nova esfera pública seria livre das mulheres enquanto os interesses dinásticos estivessem em jogo. Mesmo uma reordenação das prioridades sociais para dar precedência de gênero sobre a classe não asseguraria, automaticamente, a superioridade masculina no novo sistema sem uma definição violentamente exagerada de masculinidade.⁷⁷¹

Sob esta ótica, a vinculação do estereótipo cortês do cavaleiro à definição de masculinidade por excelência – como é notório nos *romans* de cavalaria, inclusive no *Roman de Tristan* – poderia soar como uma espécie de “resposta” a uma sociedade que se mostrava lastreada sobre novas perspectivas sociais, uma vez que o status nestas instituições urbanas era menos abertamente atribuído às qualidades do guerreiro masculino⁷⁷².

Um retorno utópico à Igreja do cristianismo primitivo, ensejado pela Reforma Pontifical dos séculos XI e XII, pode ter encaminhado as transformações dos pilares dogmáticos cristãos para formulações que incidiam diretamente no comportamento moral dos laicos, mas também dos clérigos. Um exemplo claro são as políticas efetivamente direcionadas à imposição do celibato clerical – expressamente discutido nos escritos canônicos – que, paulatinamente, propiciaram menor convivência dos homens da Igreja com as mulheres. Este afastamento dos homens do clero, promovido pelas políticas reformadoras, pode ter gerado, para McNamara, um aumento significativo da “misoginia” clerical⁷⁷³. Não por acaso, talvez, fora dos homens da Igreja a grande massa documental

⁷⁷¹ *Ibidem* (tradução nossa).

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 8.

na qual podemos vislumbrar abordagens sobre o *feminino* e seus vícios. As invisíveis, mas perceptíveis, barreiras que diferenciavam ambos os gêneros tornaram-se, assim, mais marcadas após o primeiro Concílio de Latrão (1123), já que,

Com efeito, a hierarquia clerical recém-celibatária remodelou o sistema de gênero para assegurar a dominação masculina de todos os aspectos da nova esfera pública. [...]. O mito da sexualidade incontrolável das mulheres e seus efeitos desordenados justificava a segregação do clero, mas enviava mensagens profundamente perturbadoras aos leigos sobre os quais a responsabilidade de governar as mulheres era duplamente difícil.⁷⁷⁴

Duplamente difícil porque, para além de, muitas vezes, serem partidários dos princípios cristãos que subjugavam o feminino, necessitavam das mulheres para o mantimento da estruturação familiar que garantiria suas linhagens. A domesticação dos instintos, tônica que muitos especialistas⁷⁷⁵ acreditam estar por detrás do surgimento da *courtesie*, pode ter surgido como uma necessidade de manter este controle sobre o *feminino*, tão rudimentarmente caro à manutenção das ilustres linhagens aristocráticas do ocidente medieval.

O *fin' amor* surge neste momento de redefinições de gênero. O *amor cortês* e as características aparentemente idealizadoras da mulher funcionariam, assim, não como uma forma de demonstrar que o *feminino* ganhara um novo status na sociedade; mas, segundo Stephen Jaeger, de ilustrar que os ideais cortesões refletiam, justamente, o oposto do que costumeiramente pensava-se sobre as mulheres⁷⁷⁶. Dessa forma, conquanto o *feminino* detenha uma posição de destaque na narrativa tristânica – cuja versão de Thomas chegara a ser considerada “cortês” – influenciando os rumos da história de maneira determinante, o que entrevemos, em grande medida, são personagens continuamente

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 11 (tradução nossa).

⁷⁷⁵ Um exemplo bastante notório é o sociólogo Norbert Elias. Ver: ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão, apresentação e notas: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

⁷⁷⁶ S. Jaeger é partidário da tese sobre as “ideologias sociais conflitantes”. Para o historiador, o período da Idade Média central manifestara-se intensamente conflituoso e cujas crises identitárias foram ensejadas, justamente, por costumes e normas sociais provenientes de grupos sociais distintos. Segundo ele o que estaria em jogo seria a formação de uma consciência social; uma atitude recorrente neste emaranhado de ideologias sociais conflitantes seria o oposto que geraria o oposto, tal como o *amor cortês* ou até, em certa medida, os *romans* de cavalaria. A aparente valorização do feminino dentro desta literatura cortês poderia significar, assim, que atitudes recorrentes contra as mulheres eram uma realidade naquela sociedade; elas evocariam uma “obrigação ética” – ou necessária – de abordar, em tese, as mulheres de outra forma. Para mais, ver: JAEGER, Stephen. “Courtliness and Social Change”. In: BISSON, Thomas N (eds.). **Cultures of Power: Lordship, Status and Process in Twelfth-Century Europe**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, p. 287-309.

atreladas à padronização pejorativa própria do discurso cristão. *A Matière de Bretagne*⁷⁷⁷ reveste-se com um verniz “pagão”, mas, em seu âmago, não abandona de forma definitiva os mecanismos profundamente arraigados do cristianismo de quase mil anos.

REFERÊNCIAS

Fontes

BLAMIRE, Alcuin. **Woman defamed and woman defended: An Anthology of Medieval Texts**. Nova Iorque: Clarendon Press, Oxford University Press, 2002.

CICERO. **Retórica a Herênio**. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

HIPONA, Agostinho de. **Comentário ao Gênesis**. Tradução de Augustinho Belmonte. São Paulo: Editora Paulus, Coleção Patrística, v. 21, 2005.

MAP, Walter. **De Nugis Curialium**. Courtiers' Trifles. Editado e traduzido por M. R. James. Oxford: Clarendon Press, 1983.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane (ed.). **Tristan et Yseut: les premières versions européennes**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

SCHAFF, Phillip (ed.). **Fathers of the Third Century: Tertulian, part fourth; Minucius Felix, Commodian; Origen, parts first and second**. Christian Classics Ethereal Library, 2006.

SCHOKEL, Luís Alonso (trad.). **Bíblia Do Peregrino: Edição de estudo**. 3ª edição, São Paulo: Editora Paulus, 2017.

Bibliografia

ALTEPARMAKIAN, A. C. P. O mito de Tristão e Isolda inscrito na Antiguidade: contribuições teórico-metodológicas para além da Idade Média. **Revista Mare Nostrum**, v. 11 (1), 2020, p. 317-349.

BISSON, Thomas N (eds.). **Cultures of Power: Lordship, Status and Process in Twelfth-Century Europe**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

⁷⁷⁷ *A Matière de Bretagne* (Matéria da Bretanha) refere-se ao conjunto de narrativas cuja temática são as histórias do rei Arthur, Tristão e Isolda, e dos cavaleiros da Távola Redonda, comumente designadas pela historiografia como de ascendência “céltica”.

- BRUNDAGE, James A. **Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- BUSBY, Keith. **French in Medieval Ireland, Ireland in Medieval France**. The paradox of Two Worlds. Thurnout: Brepols Publishers, 2017.
- COLLIS, John R. Celts Ancient and Modern. Recent Controversies in Celtic Studies. **Studia Celtica Fennica XIV**, 2017, p. 58-61.
- DUBY, Georges. PERROT, Michelle. **História das Mulheres: a Idade Média**. Lisboa: Edições Afrontamento, v. 2, 1990.
- DUBY, Georges. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DUBY, Georges. **Damas do século XII: Eva e os padres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- EAUBONNE, Françoise. **As mulheres antes do patriarcado**. Lisboa: Editorial Vega, 1977.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volume 2: Formação do Estado e Civilização. Tradução de Ruy Jungmann. Revisão, apresentação e notas: Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia, o mal do homem: postulados filosóficos e literários do mundo antigo e do seu legado medieval. **Acta Scientiarum: language and culture**. Maringá, v. 35, n. 1, Jan.- Mar., 2013, p. 75-85.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução de Daniel Miranda e Willian Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- HUNT, Tony. Aristotle, Dialectic, and Courtly Literature. **Viator**, n. 10, 1979, p. 95-129.
- HUNT, Tony. The significance of Thomas's Tristan. **Reading Medieval Studies**. 1981, p. 41-61.
- HINCAPIÉ, Leonardo. Yseut: la mère, l'amour, la mort. **Linguística y Literatura**, n. 63, 2013, p. 17-34.
- JAEGER, C. Stephen. **The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- KELLY, Fergus. **A guide to Early Irish Law**. Vol. III. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1988.
- A Idade Média foi um período dominado, escrito e propagado pelas ideias e pelo imaginário masculino. Os homens trataram de disseminar e propagar calúnias e

difamações resultando na cultura misógina. O presente artigo busca compreender como uma escritora do baixo medievo chamada Christine de Pizan (1364-1430), tratou na sua escrita em desarticular os discursos misóginos, e construir uma identidade feminina medieval. Assim, trata de escrever sobre, de e para as mulheres em um contexto que o saber era quase que exclusivo dos homens.

Ao longo dos séculos se escutam e lemos os homens falarem e escreverem sobre as mulheres com tamanha autoridade que impulsionou a sociedade a repulsar o feminino, a partir do século XX com o surgimento do campo da História das Mulheres como espaço analítico, no qual elas são consideradas como agentes históricos, sujeitos e objetos nesse processo, tratamos de construir a história das mulheres, sendo esse lugar de fala ocupado por elas. Ademais, já teremos traços reivindicativos acerca das mulheres nesse campo desde o medievo, especificamente na obra *A Cidade das Damas* (1405), da autora Christine de Pizan.

Esse novo campo História das Mulheres não rejeita a História dos Homens, mas sim, constrói a partir delas a sua história, apropriando-se das mesmas fontes utilizadas, como também dos escritos deles, a partir disso, problematiza e constrói a história das silenciadas, apagadas e arquivadas: as mulheres.

Como exemplo, citamos o conselho da Dama Razão a Christine, presente na obra *A Cidade das Damas*: “recomendo-te, então, que tires proveito de tais escritos que recriminam as mulheres, voltando-os ao teu favor, quaisquer que fossem a intenção deles”⁷⁷⁸. Ou seja, Christine como conhecedora de diversas obras de cunho masculino que disseminavam a cultura misógina, trata de embater com essas obras, utilizando algumas para questionar o motivo de escrever tamanha calúnia contra a mulher, como foi o caso dos escritos de Ovídio e Cecco d’Ascoli⁷⁷⁹, e outras para se apropriar e adaptar a escrita, para assim construir a defesa do feminino, como por exemplo, os escritos de Boccaccio⁷⁸⁰.

As mulheres sempre estiveram em interação com a sociedade, mesmo que de forma reprimida, submissa e enclausurada, embora sua fala, seu entendimento e sua visão

⁷⁷⁸PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 62-63.

⁷⁷⁹PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 78-79.

⁷⁸⁰ É interessante as citações de Christine sobre os escritos de Boccaccio, uma vez que ela adapta o seu discurso a favor da mulher, dando legitimidade a sua defesa. Não demarcamos a página específica sobre a citação de Christine dos textos de Boccaccio, tendo em vista que ela foi utilizada ao longo da sua obra, e em diferentes recortes.

de mundo não importasse para quem comandava a escrita: o homem. Bastava que a mulher fosse comportada e honesta, atendesse fielmente ao seu pai, logo após seu marido, que nenhum mal poderia lhe acontecer. Assim, sua história não teria valor e/ou importância, então não haveria relevância em escrever essa história.

Desse modo, no decorrer de vários séculos, as mulheres foram determinadas e julgadas por outros que ao menos conheciam seus desejos, medos e ambições. Foram orientadas e enclausuradas em espaços privados, sendo o seu dever ser uma boa filha, esposa e mãe. No entanto, Klapisch-Zuber afirma: “do século XIII ao século XV mulheres de todos os meios ousam fazer-se ouvir: ainda que seja preciso apurar o ouvido para a escutar, abafada no barulho imenso do coro dos homens”⁷⁸¹.

Empenhamos neste texto a evidenciar no Baixo Medievo a mulher que transcendeu o seu tempo e as imposições sociais: Christine de Pizan. Tendo em vista que buscamos analisar como essa autora tratou de construir uma identidade feminina, desvinculada ao discurso de inferioridade disseminado pelos homens ditos eruditos em seu contexto histórico e, principalmente os pertencentes à igreja. Portanto, neste breve artigo nos guiaremos pela seguinte pergunta: como Christine de Pizan formula a identidade feminina em sua obra *A Cidade das Damas*?

BREVE EXPLICAÇÃO SOBRE A ESCRITA DA HISTÓRIA DAS MULHERES NO SÉCULO XX

Escrever sobre, de, e para as mulheres se tornou um campo reconhecido historicamente ao longo do século XX. Quando falamos sobre as mulheres, como também de mulheres, tratamos de ouvi-las e entendê-las sendo sujeitos sócio-históricos. Antes quando as mulheres nem sequer tinham uma história, no sentido de escrita, uma vez que eram vistas como inferiores socialmente, falar sobre e de mulheres era um papel

⁷⁸¹KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Edições Afrontamento. v. 2, 1992, p. 20.

masculino. A fala androcêntrica resultou em uma cultura misógina, um espaço no qual as mulheres eram colocadas como más e inclinadas ao vício⁷⁸², logo:

muito antes de sermos capazes de nos apercebemos do que as mulheres pensam de si próprias, e das suas relações com os homens, devemos passar por esse filtro masculino. Um filtro pesado, visto que transmite às mulheres modelos ideais e regras de comportamento que elas não estão em condição de contestar.⁷⁸³

Diante das imposições sob o feminino, destaca-se no Baixo Medievo Christine de Pizan, primeira autora considerada “profissional” do medievo, ou seja, uma mulher que se dedicava à escrita para se sustentar. A escrita chrestiana trata de defender o sexo feminino, e mais que isso, escreve não apenas sobre e de mulheres, como também para mulheres. Na obra *A Cidade das Damas*, ela escreve sobre o refúgio feminino, onde esclarece e desconstrói as calúnias e difamações acerca da mulher, e trata de pôr em evidência diversas mulheres sábias e virtuosas, resgatando-as do passado e do presente. Para tanto, busca construir uma representatividade e identidade feminina, sendo a virtude o seu bem mais precioso. E assim escreve uma obra para as mulheres, sendo elas as principais protagonistas, sendo valorizadas e reconhecidas enquanto mulheres virtuosas.

No decorrer do século XX, a história foi marcada pelo surgimento de novos campos e perspectivas de estudos, dentre eles a História das Mulheres. Portanto, as mulheres criticaram a escrita histórica a partir das esferas privada e pública, uma vez que as mulheres eram destinadas ao espaço privado, reduzindo-as ao contexto paternal, marital e maternal. Assim, as ações realizadas nesses espaços seriam irrelevantes para a história. Diferentemente do homem que se encontrava na esfera pública, e como tal protagonizava as ações e feitos que deveriam marcar a escrita histórica e a posteridade.⁷⁸⁴

Considerando este embate acerca de adicionar as mulheres na história, Scott defende que “as mulheres estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita; elas proporcionam algo extra e são necessárias à complementação, são supérfluas e indispensáveis”⁷⁸⁵. Isto é, colocar a mulher no percurso histórico é um trabalho altamente relevante e necessário. Sabemos que a mulher sempre esteve em

⁷⁸² PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 59.

⁷⁸³ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente**: Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, v. 2, 1992, p. 16.

⁷⁸⁴ BREISACH, Ernst. **Sobre el futuro de la Historia**: El desafío posmodernista y sus consecuencias. València: Publicacions Universitat de València, 2009, p. 238.

⁷⁸⁵ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUKER, P. (org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 76.

interação com a sociedade, contudo foi isenta na escrita histórica. Com isso, ao adicionar esses sujeitos na escrita histórica, ocorre uma reescrita, uma vez que vai analisar a presença e influência feminina em termos históricos desde a Antiguidade até a contemporaneidade.

Ora, “(...) reivindicar a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’, ou pelo menos, como reflexões acuradas sobre o que aconteceu (ou teve importância) no passado”⁷⁸⁶. Vimos que adicionar a mulher como sujeito ativo na história é necessariamente reescrevê-la, assim como também discutir as verdades imputadas pelos homens detentores da escrita da história por tanto tempo.

Scott ainda esclarece: “a solicitação supostamente modesta de que a história seja suplementada com informação sobre as mulheres sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial”⁷⁸⁷. Então, de acordo com Nascimento, “cremos firmemente que a mulher é um ser social, e como tal deve ser estudada; a mulher vivendo em sociedade, em interação com o homem”⁷⁸⁸.

Diante disso, o campo da História das Mulheres impulsionou a reescrita da história, tendo em vista que embateu com a escrita oficial dos grandes feitos e heróis. Nessa perspectiva, ao reconhecer as mulheres como agentes históricos, os discursos patriarcais e o androcentrismo precisam ser revistos, dado que agora as ações e a presença feminina na história serão valoradas e requeridas.

Quando nos empenhamos em construir a História das Mulheres, o conceito de gênero é indispensável para compreendermos acerca desse campo, uma vez que relação de gênero não é algo neutro, pelo contrário, a sociedade modifica a sua maneira essa questão. Sobre isso, Klapisch-Zuber comenta: “aquilo que se convencionou chamar gênero é o produto da reelaboração cultural que a sociedade opera sobre essa pretensa natureza: ela define, considera – ou desconsidera –, representa-se, controla os sexos biologicamente qualificados e atribui-lhes papéis determinados”⁷⁸⁹.

⁷⁸⁶ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUKER, P. (org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 77.

⁷⁸⁷ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUKER, P. (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 79.

⁷⁸⁸ NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na Idade Média. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UNB**. v. 5, n. 1., p. 84, 1997.

⁷⁸⁹ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **História das Mulheres no Ocidente**: A Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, v. 2, 1992, p. 11.

Nesse sentido, os homens que detinham maior autoridade trataram de subjugar o segundo sexo, não partindo das suas predisposições biológicas, mas sim, a partir da ideologia de superioridade de gênero. Dessa forma, destaca-se no final do medievo a influência dos escritos de Aristóteles no pensamento político e social, o que resultou na dicotomia do feminino e masculino baseado nos espaços público e privado, visto que a mulher se encontrava no espaço doméstico, enquanto que o homem se encontrava com a autoridade e autonomia política⁷⁹⁰.

Para entendermos como era vista, interpretada e imaginada a mulher medieval, é relevante compreendermos o feminino dentro do contexto medieval, como também na escrita chrestiana, que é nossa fonte principal, a qual analisamos a seguir.

A MULHER MEDIEVAL E A SUA HISTÓRIA: *CHRISTINE DE PIZAN* (1364-1430)

O período Medieval foi marcado por diversos homens letrados que trataram de escrever sobre e de mulheres, no entanto, sem consultá-las ou compreendê-las. Nesse contexto, nos deparamos com Isidoro de Sevilha, responsável por disseminar a negatividade da menstruação, pondo como aspecto destrutivo e maléfico, além de aconselhar os homens a evitarem suas mulheres durante esse período, pois eles correriam o risco de serem contaminados. Enquanto que o campo científico da época considerava a menstruação como uma não-evolução, ou seja, segundo eles o homem era uma evolução completa⁷⁹¹.

Ao voltarmos para o contexto clerical, a principal justificativa da inferioridade do corpo feminino se encontra na passagem bíblica da criação de Eva e Adão, pois os padres da época se fundamentavam nesse evento para legitimar o seu discurso. Dentre eles destacam-se Santo Agostinho e Santo Ambrósio, que consideravam a mulher como um ser perturbador, corruptível e inclinada ao vício, enquanto o homem era a mente, a alma serena, inclinada à moral e à espiritualidade⁷⁹².

⁷⁹⁰ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Edições Afrontamento, v. 2, 1992, p. 12.

⁷⁹¹ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, v.2, p. 170-171., fev., 2012.

⁷⁹² FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, v. 2, p. 172., fev., 2012.

Com isso, havia um esforço de afastar a mulher do homem, tendo em vista que ela era cheia de vícios, a qual deveria ser evitada, além de conduzir o homem ao pecado, sendo aconselhado a vida celibatária. De acordo com Fonseca, “a visão da embusteira disposição da mulher, não raras vezes agenciada pelo diabo, reforçou a ideia do monopólio do homem na pregação e na prática de atividades religiosas sagradas”⁷⁹³. Isto é, associava a mulher ao diabo para que os homens a temessem e, com isso, optassem pelo voto de castidade, desviando-se do caminho pecaminoso.

Mediante isso, a mulher estava inserida em uma sociedade que menosprezava e excluía o feminino, e os homens não precisavam de fundamentos para que pudessem levantar uma calúnia contra elas, o único motivo estava na diferença sexual e a sua culpa pela perda do paraíso.

Assim, Christine de Pizan põe-se a lamentar diante das damas Razão, Retidão e Justiça acerca das diversas obras que leu, e questiona: “e, se é verdade, meu Deus, que tantas abominações abundam entre as mulheres, como muitos afirmam – e, como tu mesmo dizes que o testemunho de vários garante a credibilidade –, por que não deveria pensar que tudo isso seja verdade?”⁷⁹⁴ É interessante notar como por um momento a própria Christine de Pizan se questiona sobre o que ela sabia enquanto mulher, e se deveria tomar os escritos misóginos como verdadeiros. No entanto, as damas reverteram os seus pensamentos negativos sobre a mulher, muito embora os pensamentos que circulavam na sociedade medieval colocassem a mulher naturalmente como inferior, mantendo-a, na maioria das vezes, em silêncio e submissa em torno dos julgamentos masculinos⁷⁹⁵.

Desse modo, no Baixo Medievo, em meio à cultura misógina sobressai a filha, esposa, mãe e escritora, Christine de Pizan. Ela viveu entre os anos de 1364 e 1430. Era natural de Veneza, na Itália, e por volta dos cinco anos de idade mudou-se para Paris, Reino da França, uma vez que seu pai, Thomas de Pizan, foi contratado para ser médico e astrólogo da corte de Carlos V (1364-1380). Portanto, o contexto cortês em que Pizan se encontrava a possibilitou o acesso ao campo das Letras, tendo em vista que ela recebeu a mesma educação das princesas, fundamentada nas humanidades.

⁷⁹³ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, v. 2, p. 174., fev., 2012.

⁷⁹⁴ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 60.

⁷⁹⁵ KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP, EDUSC, 2002. p. 137-138.

Pizan casou-se aos quinze anos com Etienne Castel, secretário da corte real. Seu pai faleceu em 1386, e logo em seguida seu esposo, deixando-a aos vinte e cinco anos de idade viúva e com três filhos para criar. Após perder seus bens para credores da época – ação comum, uma vez que as esposas não sabiam dos negócios dos seus maridos –, ela trata de escrever sob encomenda para as damas da corte. Logo, Christine de Pizan faz da sua escrita o seu ganha-pão, tornando-a sua profissão⁷⁹⁶.

Sobre as obras que se dedicou a escrever, algumas foram encomendadas por mulheres nobres, como já citado anteriormente, e outras produções literárias independentes, pelas quais recebeu remunerações. Foram onze títulos em prosa e dez títulos em versos. Vimos que sua profissão enquanto escritora surgiu da necessidade ao ficar viúva e com três para criar, assim:

tornar-se escritora já é um índice de sua transcendência, na medida em que afirma sua liberdade em uma determinada situação, constrangida pela necessidade, o que decidiu fazer como escritora, quando bem poderia casar-se outra vez. Outras mulheres também escreviam, neste período, mas ela foi capaz de obter, pelas letras, o seu sustento⁷⁹⁷.

Dessa forma, Christine de Pizan enquanto escritora tinha por objetivo imediato ao escrever *A cidade das Damas*:

[...] (re)construir a autoestima feminina pelo autorreconhecimento como seres humanos dignos e intelectualmente capazes, e a reversão do conceito deturpado e preconceituoso que os homens faziam das mulheres, inclusive das suas próprias mulheres, mães, esposas e filhas, alijando-as da vida livre⁷⁹⁸.

Isto é, Pizan se encarrega de desconstruir a cultura misógina e reconstruí-la à imagem da mulher, sendo a própria encarregada de falar sobre elas, indo em busca da liberdade da mulher perante o homem e contrapondo o discurso androcêntrico em que a mulher é inferior a ele, ao evidenciar que esse dado se trata de uma cultura construída, e não um dado biológico, conferindo as mesmas capacidades intelectuais para os homens e mulheres.

⁷⁹⁶ SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh – Rio**: Entre o local e o global, 2016, p. 4-5.

⁷⁹⁷ WUENSCH, Ana Miriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. **Revista Graphos**, v. 15, n. 1, p. 1, 2013.

⁷⁹⁸ NERI, Christiane. Feminismo na Idade Média: conhecendo a cidade das damas. **Revista Gênero & Direito**, v. 1, p. 82, 2013.

Com *A Cidade das Damas*, a partir da visão de Calado, “percebia também como sua vida estava presente na sua obra. Não é de se estranhar que a principal fonte documental para a elaboração de suas bibliografias tenha sido seus próprios escritos”⁷⁹⁹. Isso evidencia como Pizan tratou de construir sua narrativa, ou seja, não se dedicou apenas a falar sobre outras mulheres, mas também dela, pois estava inserida na sociedade e tinha um papel dentro dela, e isso recorda o que Assman defende: “a escrita é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor”⁸⁰⁰. Em outras palavras, ela se dedicou não apenas a eternizar as grandes mulheres com que conviveu e leu, mas também se empenhou em deixar registrada a sua própria história, enquanto mulher, mãe, esposa e filha.

Complementando acerca de Christine de Pizan enquanto escritora:

audácia, coragem, feminismo – são os traços de uma escrita movida pela emoção, na qual Christine de Pizan busca seus sonhos, resgatando sua vida como forma de motivação à sua trajetória de força e conquista. Mais do que a representação de sua vida, o “eu” da escrita representa o desejo de escrever, que se desloca do seu próprio “eu”, para em sonhos, alegorias, e na multiplicidade das suas máscaras, construir e perpetuar a existência de uma outra Christine: a Christine escritora, nascida da morte do seu Étienne⁸⁰¹.

Ora, escrever a história das mulheres é acima de tudo reivindicar o lugar de fala, e essa luta foi árdua e cansativa, conseguindo seu espaço apenas no século XX. Ao imaginar que os primeiros passos foram dados ainda no século XIV, marcados pelos escritos de Christine Pizan e seu pioneirismo na *Querelle des Femmes*, que perduraram do século XV até o século XX, marcado pelos debates políticos e intelectuais da época. A *Querelle des Femmes* buscava caminhos de representatividade feminina, adentrando ao cenário social, resultando no alcance das universidades, aristocracia e corte real, introduzindo a “linguagem jurídica no vocabulário da política feminina”⁸⁰².

⁷⁹⁹ CALADO, Luciana E. de Freitas. **A cidade das damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. [Tese de doutorado] Recife, 2006. p. 15.

⁸⁰⁰ ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 51.

⁸⁰¹ CALADO, Luciana E. de Freitas. **A cidade das damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. [Tese de doutorado] Recife, 2006, p. 33.

⁸⁰² SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh – Rio**: Entre o local e o global, 2016, p. 7.

A CIDADE DAS DAMAS (1405): CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO FEMININO NO MEDIEVO

A Cidade das Damas foi o refúgio feminino, espaço de libertação e segurança construído por Christine de Pizan. Essa obra esclarece quem são suas moradoras: mulheres renomadas, louváveis e cheias de virtude⁸⁰³. Essas moradoras são do passado, do presente e da contemporaneidade de Pizan, onde viveram sabiamente, preservando os bons costumes, livres dos discursos caluniosos e difamatórios. E quem seleciona e resgata essas mulheres são as damas alegóricas: Razão, Retidão e Justiça.

Essas damas escutam o lamento de Pizan em seu escritório acerca da criação divina e a mulher, quando, ao ler os escritos de Mateolo, questiona se Deus poderia criar um ser tão desprezível, uma vez que os homens julgavam a mulher como inclinada ao vício e má. Contudo, essas acusações não passavam de calúnia para Pizan. Mas ela questiona o motivo desses homens dedicarem seu tempo a difamar as mulheres, e é exatamente a partir dessa inquietude que essas damas descem do céu, e mediante as questões dela, tratam de desconstruir a misoginia e construir a cidade das damas.

Essa obra é dividida em três livros, sendo o primeiro livro marcado pelo diálogo de Pizan com a dama Razão, dado que essa dama tem como missão fazer a fundação dessa cidade, e ordena que ela pegue sua enxada da inteligência e inicie a construção, tendo em vista que essa cidade é construída sobre o Campo das Letras. Assim, ela se põe a questionar sobre o motivo que levou os homens a condenarem as mulheres, e imediatamente Razão responde às suas indagações, desconstruindo a misoginia e dando início à construção da cidade. Dessa maneira, também se desenvolve o segundo livro, que é marcado pelo diálogo de Christine de Pizan com dama Retidão, tendo como missão erguer as moradias, edificar a cidade e iniciar sua povoação. E, por fim, o terceiro livro, tendo como responsável a dama Justiça em fazer o acabamento e povoar a cidade com a Rainha dos Céus, isto é, Maria, mãe de Jesus. Ao finalizar essa obra, Christine de Pizan se volta para todas as damas, e reforça o discurso acerca da virtude, na qual não importa sua condição social, desde que tenha virtude aquela cidade será sua morada.

A escrita christiniana é direcionada para as mulheres. Ela não tratou apenas de escrever sobre e de mulheres, mas também para as mulheres. Para que tenham conhecimento que os discursos masculinos acerca da mulher não passam de inverdades,

⁸⁰³ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 66.

pois eles se apropriam dos seus próprios vícios e insucessos para construir a negatividade feminina, como também utilizam a Bíblia como forma de legitimar a inferioridade da mulher. No entanto, a mulher enquanto conhecedora dos seus atos e virtudes não se vê representada nessa identidade que é imposta pelos homens. Assim, essa autora trata de resgatar mulheres virtuosas do passado e da sua contemporaneidade para reforçar o seu discurso, como também para servir de exemplo para as mulheres.

De acordo com Fonseca, “(...) os defensores da mulher utilizavam-se das mesmas ideias de superioridade discriminatória, elaboradas pelos homens, para responsabilizá-los em muitos dos seus atos e comportamento”⁸⁰⁴. Como, por exemplo, a vida depravada de Ovídio, que se dedicava a difamar as mulheres em seus poemas. A dama Razão esclarece que sua escrita é apenas o espelho da sua vida de vaidade e de prazeres corpóreos⁸⁰⁵.

É a partir do resgate de diversas mulheres de grande valor que Christine de Pizan constrói a identidade feminina em sua obra, desvinculada do discurso misógino, uma vez que essa obra foi escrita com base em breves biografias de ilustres mulheres e suas ações. Logo, Christine de Pizan utiliza a biografia como forma de resistência e, dessa maneira, eleva as qualidades e capacidades femininas, e mais que isso, perpetua as mulheres na história.

Mediante ao que foi exposto, entendemos que Christine de Pizan ao longo da sua escrita se valeu da sua memória para construir a sua obra. Geary afirma que a sociedade, a partir da sua memória social, modifica à sua maneira o que será lembrado, dando novos sentidos e compressões ao passado. Sendo a memória ativa e criativa, ela recria o que aconteceu ajustando o passado de acordo com a necessidade do presente⁸⁰⁶. A partir disso, é notório que sua obra só foi possível ser escrita a partir das leituras realizadas por Christine de Pizan no decorrer da sua vida, visto que ao notar que a maioria das obras que se pôs a ler de renomados escritores apresentavam a misoginia como discurso comum. Dessa maneira, ela trata de escrever uma obra que embate com o discurso difamatório dos homens, resgatando mulheres do passado e do presente, adaptando-as ao seu discurso de desconstrução misógina para validar a sua obra. E essa autora, enquanto consciente do papel que lhe era imposto socialmente, se assegura no processo da construção da sua

⁸⁰⁴ FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, v. 2, p. 183, fev. 2012.

⁸⁰⁵ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 79.

⁸⁰⁶ GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, v. 2., 2002, p. 167-179.

escrita, que enaltece as mulheres virtuosas, cuja validade os críticos masculinos tentaram diminuir⁸⁰⁷.

Christine de Pizan tinha consciência da posição que ocupava, enquanto uma mulher que se encontrava escrevendo e lendo, em um contexto em que tais atividades eram quase exclusivas do homem. Da mesma forma, Pizan também era consciente do trabalho árduo de resgatar diversas mulheres ao longo da história através da memória, pois ela estava lidando diretamente com o esquecimento, para assim construir sua obra. Não podemos esquecer que foi principalmente a partir da escrita masculina que essa autora construiu a cidade das damas, visto que ela se apropriou, reinterpreto e adaptou a sua maneira as mulheres citadas nas tantas obras masculinas para inseri-las em sua obra.

Chartier afirma que “as representações do mundo social assim construídas, (...) são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”⁸⁰⁸. E, é a partir do interesse de Christine de Pizan em desconstruir a misoginia e construir um espaço no qual a mulher não seria alvo de calúnia e difamação, que ela elabora uma representatividade feminina como também uma identidade desvinculada do discurso de inferioridade e submissão. Portanto, nos ateremos em compreender o trabalho dessa autora ao construir a identidade feminina medieval.

A mulher medieval era vista e interpretada a partir de uma visão misógina. O homem tratou tanto de escrever sobre ela, como também de impor-lhe uma identidade, na qual Christine Pizan esclarece que não se reconhecia. Tendo em vista que filósofos, poetas e moralistas trataram de atribuir à mulher os adjetivos de má e inclinada ao vício⁸⁰⁹, dado que a força desse discurso tornou a mulher abominável e, com isso, resultou em uma identidade feminina que tornava a mulher inferior. Para tanto, Christine de Pizan tratou de construir a identidade feminina, a qual não seria distorcida e seria formada a partir de uma mulher, ou seja, formada a partir dela mesma e das mulheres que conviveu, e daquelas que cresceu lendo e ouvindo.

É notório, a partir da exposição dos discursos misóginos por Christine de Pizan, os esforços masculinos em atribuir uma identidade para as mulheres, tendo por intuito a continuação da dominação de um sexo (masculino) sobre o outro (feminino), uma vez

⁸⁰⁷ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 261-262.

⁸⁰⁸ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2º ed. DIFEL, 2002, p. 17.

⁸⁰⁹ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 58-59.

que colocaram as mulheres como más e inclinadas ao vício, e para contê-las deveriam ser tuteladas e submissas aos homens. Compreendemos a partir do conceito de identidade defendido por Pollak que “(...) a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”⁸¹⁰.

Christine de Pizan apropria-se ao longo da sua obra de construir a representação feminina, segundo os seus valores e entendimento enquanto mulher, uma vez que a alma da mulher é simples, comportada e honesta, assim sendo, também é a sua imagem. Para tanto, desvincula e desconstrói a cultura misógina, pondo em evidência a verdadeira mulher e suas virtudes, validando o seu discurso com o resgate de diversas mulheres. Assim, traça novos rumos e constrói novas histórias referente ao feminino.

A construção da identidade feminina a partir do resgate de virtuosas mulheres se fundamentou nas próprias obras masculinas que trataram de difamar o feminino. Esse foi o conselho da dama Razão, ao recomendar que Christine se apropriasse dessas obras, revertendo e adaptando o discurso misógino ao seu favor, tendo em vista que “[...] uma difamação categórica das mulheres não conseguiria atingi-las, mas, sempre volta contra os seus autores”⁸¹¹.

É a partir da cultura misógina que Christine tratou de construir e apresentar uma identidade que a mulher deveria adotar. Identidade que não corresponde aos discursos masculinos, e sim uma identidade construída por uma mulher a partir de outras mulheres, e direcionado para as mulheres. Essa identidade já se apresentava na vida da mulher, no entanto, foi distorcida nos escritos masculinos, dado que ela foi responsabilizada por ser fonte de todos os males⁸¹².

Dessa maneira, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros”⁸¹³. Isto é, Christine de Pizan trata de construir a identidade feminina a partir do seu contexto presente, baseado

⁸¹⁰ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 204, 1992.

⁸¹¹ PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 62-63.

⁸¹² PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 213.

⁸¹³ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 204, 1992.

nas virtudes das mulheres ao longo da história, tendo por finalidade legitimar e valorar as ações e atuações das mulheres nos diversos setores dentro da sociedade do baixo medievo, adotando como objetivo a desconstrução da cultura misógina e reivindicando o acesso feminino em espaços ditos masculinos, como exemplo, o campo do saber.

A mulher, segundo Christine de Pizan, é julgada como inferior e submissa ao homem, sendo comparada por Catão de Útica com uma rosa cheia de espinhos. De acordo com a dama Razão, o espinho é o medo de agir mal, visto que a mulher é honesta e de conduta irrepreensível. Sobre a inferioridade atribuída à mulher acerca da Criação Divina, a dama Razão afirma que Deus ao formar a mulher da costela do homem, esclarece que a mulher deveria estar ao seu lado, nem acima e nem abaixo dele. A mulher não é gulosa, posto que ela é naturalmente sóbria, é mais fácil ver uma mulher na igreja que na taverna, tendo em vista que esse último espaço é frequentado por homens. E se julgam-na de caráter fraco, associando-a à criança, isso só evidenciaria sua doçura natural.⁸¹⁴

Todo discurso levantado contra a mulher é desconstruído por Christine de Pizan para assim construir a identidade feminina, uma vez que a mulher, de acordo com ela, é e deve se identificar como virtuosa, nobre, valorosa, de grande beleza, reservada, de grande autoridade, prudente, leal e boa, dado que são necessárias essas qualidades para adentrar a tão sonhada e almejada cidade das damas⁸¹⁵. Com isto, a mulher deve se espelhar nos bons costumes para se identificar e se sentir representada nessa identidade.

Christine de Pizan trata em sua obra de resgatar diversas mulheres que se reconheciam como virtuosas, sendo a virtude sua principal identificação, como cita e resgata as amazonas, uma vez que “[...] eram damas muito ilustres, eleitas por elas e que as governavam sabiamente, conservando o Estado em toda sua aparência”⁸¹⁶. Resgata mulheres de grande saber e intelectuais, desconstruindo o discurso de fraqueza intelectual e legitima seu discurso ao citar Boccaccio ao elogiar a jovem Cornifícia, a qual abandonou seus deveres impostos pela sociedade para se dedicar ao campo do saber, posto que Boccaccio aprova o acesso feminino no campo das letras. Não foi apenas Cornifícia que Boccaccio citou, também foi Proba, que segundo ele merece louvor, uma vez que

⁸¹⁴PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 80-86.

⁸¹⁵PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 186.

⁸¹⁶PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 67.

aprendeu as sete artes liberais, como também colocou em versos a Sagrada Escritura⁸¹⁷. Observa-se, ao longo da obra *Christiniana*, a apropriação e adaptação dos escritos de Boccaccio fortalecendo o seu discurso.

De acordo com Christine de Pizan, “não há, aliás, nada, nesse mundo daqui de baixo, de que se deva fugir mais, para dizer a estrita verdade, do que a mulher de vida depravada e perversa. É uma coisa monstruosa, uma fraude, pois a própria natureza da mulher consiste em ser simples, comportada e honesta”⁸¹⁸. Ela deixa claro que há mulheres desvirtuosas, no entanto, isso não condiz com a natureza feminina, tendo em vista que os portões da cidade das damas serão fechados para essas mulheres.

Christine de Pizan era consciente do possível embate com os homens intelectuais acerca do seu discurso, portanto, ela ressalta: “que não venham me dizer que meu discurso é tendencioso; transcrevo, aqui, as próprias palavras de Boccaccio, cuja autoridade é notória e reconhecida”⁸¹⁹. Nota-se que ela atribuiu legitimidade à sua obra por citar escritos de Boccaccio, o que favoreceu o seu discurso, como também a disseminação do seu escrito chegando até as mulheres, que é seu principal alvo, visto que tem como objetivo a formação da identidade feminina que desconstrói a inferioridade imposta pelos homens e ressalta a virtuosidade, na qual as mulheres deveriam se reconhecer e ser reconhecidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No medievo, as mulheres foram determinadas e julgadas por homens que não buscaram compreender seus desejos, medos e ambições. Foram orientadas e enclausuradas em espaços privados, sendo o seu dever ser uma boa filha, esposa e mãe. Diante disso, é notório a inquietude da mulher ao longo da história referente à posição a ela atribuída (filha, esposa e mãe), com isto, inicia sua longa caminhada em busca de voz e vez na sociedade, onde a mulher ocupe o seu lugar de fala, e que tenha autonomia e direitos de que os homens por tanto tempo trataram de privá-las.

⁸¹⁷PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 126-130.

⁸¹⁸PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 75.

⁸¹⁹PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de F. C. Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, p. 143.

Compreendemos a importância da atuação de Christine de Pizan na sociedade medieval, considerada como a primeira escritora profissional da época. Usou seu privilégio da leitura e da escrita para escrever sobre, de e para as mulheres, como também para reivindicar o acesso feminino ao campo do saber e nos espaços ditos masculinos. Enquanto mulher consciente das imposições masculinas sobre o feminino, tratou de se dedicar no seu processo de escrita em representar e construir uma identidade feminina, na qual se desvinculava do discurso de subalternização e submissão, como também dos discursos caluniosos e difamatórios disseminados pelos homens acerca da mulher.

Christine de Pizan tratou de apresentar na sua obra *A Cidade das Damas* a verdadeira mulher, isto é, aquela que prezava os bons costumes. A mulher não era inclinada ao vício, não era má, e nem fonte de todos os males como foi julgada pelos homens. A mulher era naturalmente boa e honesta, prudente e sábia. Virtuosas são as características atribuídas às mulheres por Christine de Pizan, sendo essas características o marco identitário feminino. A partir disso, essa autora busca valorar e legitimar a identidade e a representatividade da mulher tendo como base os caminhos virtuosos.

Fonte

PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas**. Tradução Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BREISACH, Ernst. **Sobre el futuro de la Historia**: El desafío posmodernista y sus consecuencias. València: Publicacions Universitat de València, 2009.

CALADO, Luciana E. de Freitas. **A cidade das damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. [Tese de doutorado] Recife, 2006, p. 10-33.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre práticas e representações. Tradução Maria Manoela Galhardo. 2º ed. DIFEL, 2002, p. 13-28.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. **Série Estudos Medievais**. Araraquara: Unesp, v. 2, p. 168-188, fev. 2012.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude (org.). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, v. 2, 2002. p. 167-181.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Afrontamento, v. 2, 1992, p. 9-23.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino e feminino. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru - SP, EDUSC, 2002. p. 137-149.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na Idade Média. **Revista do Programa de Pós-Graduação de História da UNB**. v. 5, n. 1, p. 82-91, 1997.

NERI, Christiane. Feminismo na Idade Média: conhecendo a cidade das damas. **Revista Gênero & Direito**, v. 1, p. 68-85, 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. **A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina**: o 'ser mulher' em Christine de Pizan. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh do Rio**: Entre o local e o global, p. 1-10, 2016.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BUKER, P. (org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 63-95.

WUENSCH, Ana Miriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. **Revista Graphos**, v. 15, n. 1, p. 1, 2013.

Maria De Nazaré e Maria Madalena: Um Percurso Narrativo-Visual Da Personagem Feminina Na Literatura E Na Pintura⁸²⁰

Antônio Martins da Silva Júnior
(UEL)

Introdução

“Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres”

(José Saramago – O Memorial do Convento)

José Saramago, único escritor de Língua Portuguesa laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, foi, como sabemos, um escritor ímpar não apenas por sua estilística muito característica, mas, acima de tudo, pelas imagens chamadas ao testemunho em seus romances. O trato com a imagem, seja ela fotografia, pintura, ou de qualquer outro gênero, é uma preocupação estética que atravessa a obra do autor. Além do romance que é objeto de estudo neste artigo, a título de ilustração, podemos citar outros dois livros em que o hibridismo texto-imagem assume um papel de importância, a saber, *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance de 1977, e *Viagem a Portugal*, de 1983, relatos não-ficcionais. No primeiro caso, a pintura; no segundo, a fotografia, ambas materialmente ausentes, manifestando-se apenas pela linguagem enquanto escrita, e pela evocação que o narrador faz dessas imagens e paisagens por meio da palavra. Neste artigo, portanto, buscaremos analisar o primeiro capítulo do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991, em comparação com a gravura *A Crucificação*, de Albrecht Dürer, de 1495-1498 c., obra sugerida ao longo do discurso do narrador. Em seguida, estudaremos a pintura *Deposizioni Borghese*, também conhecida como *Pala Baglioni*, de 1507, de Rafael Sanzio, obra suscitada na progressão temática oriunda da gravura e de seu conteúdo narrativo destacados no romance. Nesse sentido, buscaremos estudar, dialogicamente, o contraste existente entre as personagens femininas na triangulação do romance, da gravura e da pintura de Rafael, dando

⁸²⁰ O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa de Iniciação Científica intitulada *Estudo comparativo da representação da personagem feminina em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago, e nas pinturas de Rafael e Caravaggio*, que, por sua vez, é parte do projeto *Do Clássico, do Barroco e do Contemporâneo: as representações da figura feminina nas artes e na literatura*, desenvolvido e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ellen Mariany da Silva Dias, junto ao Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas – Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

maior destaque para Maria de Nazaré e Maria Madalena, duas importantes personagens da cultura ocidental, a partir das quais se cristalizaram dois grandes arquétipos relacionados à representação da figura feminina na arte ocidental: a mãe e a prostituta, ou a santa e a pecadora.

Ironia e paródia: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como romance pós-moderno

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, enquanto obra de arte e objeto histórico, encontra-se inserido no contexto da contemporaneidade, portanto, dentro do que muitos teóricos, a despeito das resistências em relação ao termo, caracterizam como *pós-modernidade*. No entanto, é importante falar sobre as características deste pós-modernismo enquanto expressão estética/artística que explora as fronteiras entre realidade e ficção ao se apropriar do discurso histórico, teológico, filosófico, etc., para ficcionalizá-los a partir de uma ótica irônica e paródica, marcada por escolhas políticas e ideológicas.

A crítica literária canadense e teórica do *pós-moderno* Linda Hutcheon estabelece a ironia e a paródia como os principais elementos constituintes de uma poética artística desse período histórico, conceitos estes que se manifestam em todas as expressões artísticas, mas que merecem especial atenção quando falamos sobre o romance contemporâneo, em sua forma específica de *metaficção historiográfica*. Hutcheon define como metaficcionais os romances autorreflexivos que se apropriam de personagens e eventos históricos:

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 metaficção historiográfica incorpora todos os três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base de seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.⁸²¹

Dessa forma, podemos dizer que, especialmente no romance aqui em estudo, Saramago reaproveita os personagens milenares da narrativa bíblica — José, Maria de Nazaré, Jesus, Maria Madalena, etc. — e recria, a seu próprio modo, suas histórias, utilizando o pano de fundo histórico (independente da exatidão dos dados factuais) para a criação narrativa. Ao proceder de tal maneira, o autor visa a dissolução da hegemonia

⁸²¹ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 22.

cultural do cristianismo não apenas em seu país natal, mas, também, em todo o raio de alcance de sua obra. A tradição sedimentada do cristianismo europeu à que o romance recorre por meio do diálogo com os Evangelhos Canônicos é subvertida e desafiada via paródia pós-moderna. No que se refere ao aparente apelo à continuidade que é engendrado pelas relações de intertextualidade nas artes, Linda Hutcheon diz que:

é exatamente isso que se contesta na paródia pós-moderna, na qual muitas vezes é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, e a diferença no âmago da semelhança. Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois paradoxalmente incorpora e desafia aquilo a que parodia.⁸²²

Nesse sentido, é evidente que José Saramago dá continuidade, até certo ponto, ao discurso bíblico, valendo-se da intertextualidade no seu *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Recorrendo às personagens, temas e situações da obra base, Saramago desafia a tradição Ocidental milenar ao reescrever os evangelhos, fundindo-os em um único texto narrativo que dá novo folego e nova voz a inúmeros personagens fundamentais do cristianismo. Essa verve contestadora faz de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* um romance pós-moderno por excelência.

A intertextualidade surge, nesta narrativa, como um elemento de base, a partir da qual o escritor procede uma reformulação constante das narrativas primevas de que dispõe, dessacralizando seus personagens e trazendo-os ao plano humano. Dessa maneira, partimos do pressuposto de que a narrativa bíblica é uma interpretação de um possível evento histórico (1º grau), enquanto as representações imagéticas desse evento histórico — da idade média em diante — são reinterpretações da interpretação (2º grau). Logo, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ao recorrer à narrativa bíblica e às imagens como fonte, torna-se uma 3ª instância interpretativa. Exemplo disso, é o fato de que o narrador saramagueano descreve fisicamente personagens que não dispõem de elementos ou características distintivas na narrativa, digamos, original. Estas descrições surgem como fruto de uma reinterpretação-recriação das narrativas anteriores que direciona o romance para um maior distanciamento de suas fontes a medida em que o narrador as ficcionaliza cada vez mais.

Assim sendo, o narrador se serve do texto bíblico da maneira que o agrada, torcendo-o e distorcendo-o conforme lhe é necessário para a construção dos efeitos de sentido que

⁸²² HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 28.

deseja na materialização de seu discurso. Podemos observar, no decorrer da narrativa que, sempre que um evento é semelhante ao da narrativa bíblica, o narrador não tardará a intervir adicionando ou suprimindo cenas na narração de tal fato. Se tudo “é papel e tinta, mais nada”⁸²³, esta é a licença última para a iconoclastia, para a derrubada final dos ídolos no crepúsculo dos deuses da contemporaneidade. Assim, fica marcada a característica irônica da poética do pós-modernismo, esta marca das tensões dialéticas entre passado e presente que transparece no diálogo da arte consigo própria através da horizontalização das grandes narrativas do passado com as quais o narrador de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* lida.

Tendo explorado, brevemente, os conceitos de ironia e paródia no romance *pós-moderno* e sua relação com o romance de José Saramago, é importante que falemos de maneira mais específica sobre o romance em questão, como se seguirá nas páginas adiante.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo e suas personagens femininas

A fabulação do romance é relativamente simples. Trata-se da história universalmente conhecida da vida e morte de Jesus Cristo com o único diferencial de reimaginar e reescrever os fatos e percorrer os anos da vida oculta de Jesus. Podemos retomar a já debatida reinterpretação com base na intertextualidade para adicionar que Saramago, ao tornar seu romance uma terceira instância interpretativa, cada vez mais distante da fonte histórica original e seus registros documentais, reelabora os dados que possuía em forma de ficcionalização da História, borrando a fronteira entre real e fictício, História e Arte. A partir da segunda parte, é narrada a história desde a concepção de Jesus por José e Maria, recém-casados. Nisso, o narrador procede distorcendo os eventos bíblicos, pois Jesus é fruto de uma relação carnal entre Maria e seu esposo e, mesmo que o evento seja cercado de uma aura mágica, Jesus é filho de um pai humano, José, e não de Deus. A narração cobre todos os eventos bíblicos: natividade, fuga para o Egito, o infanticídio de Herodes, etc., adicionando ao enredo os anos ocultos da infância, adolescência e vida adulta de Jesus, o rompimento deste com a família (em especial com a mãe) após a morte de José, seus anos de aprendizado como pastor no deserto, como pescador no mar da Galileia e, finalmente, sua vida pública ao lado de Maria de Magdala, até os momentos finais de sua vida após ter sido escolhido por Deus.

⁸²³ SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 11.

A intriga se desenvolve a partir dos conflitos: homem *versus* Deus, homem *versus* família, homem *versus* destino. O primeiro grande conflito dramático do enredo se dá a partir da morte de José, quando Maria conta ao filho o episódio do assassinio dos inocentes, em Belém, que José, tendo sido avisado por Deus, poderia ter impedido, mas não o fez. Dá-se, aí, o rompimento de Jesus com a família e o início de seu autoexílio no deserto. O segundo grande conflito acontece já próximo da morte do protagonista, quando Jesus resolve não querer cumprir sua missão divina e morrer por ela, sendo o mais importante dos eventos dramáticos do romance, pois engloba tanto o conflito homem *versus* Deus, quanto o conflito homem *versus* destino.

Os conflitos dramáticos aqui descritos implicam diretamente a relação entre o protagonista e as personagens femininas da trama. Com a morte de José e a fuga de Jesus que, revoltado, nega-se assumir o seu papel como patriarca da família, como tutor legítimo de sua mãe e de seus irmãos mais novos, por ser o único dos filhos do casal já em idade legal para assumir o encargo que a tradição religiosa e jurídica de seu povo lhe relega, Jesus força Maria a subverter a ordem social e a assumir um papel no núcleo familiar, e na sociedade, que não lhe é reservado: o de chefe de família. A renúncia é uma forte marca de Jesus no romance de Saramago, pois é a partir dessas suas abdições em cumprir suas funções no seio familiar, ou de continuar a trabalhar com Pastor no deserto, que Jesus conhece Maria de Magdala, uma prostituta, e com ela passa a viver maritalmente. Além disso, é em função da vida conjugal com ela que Jesus tenta se furtar ao cumprimento dos desígnios de Deus para sua vida. A Jesus, enquanto sujeito do sexo masculino, é reservado o direito de renunciar, as mulheres que transitam ao seu redor já não possuem este mesmo direito, pois Maria de Nazaré é obrigada: 1) a cumprir seus deveres de esposa ao manter uma sexualidade sadia e casta e, 2) a assumir o papel de chefe de família, que a sociedade lhe veta, após se ver viúva e sozinha. Para Maria de Magdala é diferente, porque as recusas de Jesus implicam a sua mudança de vida, na guinada que dá em direção ao que é considerado honesto pela sociedade para uma mulher. Embora esta guinada não se concretize pelas vias do matrimônio segundo as leis e costumes a que estão submetidos no contexto histórico e social retratado, mas acontecendo via arrependimento e conversão, mesmo não sendo casada — como manda a Lei Mosaica — Maria de Magdala torna-se uma mulher direita pelo fato de estar com um único homem. Embora seu passado a persiga, de certo modo, pelo questionamento das pessoas que cercam o casal sobre a legitimidade da união de Jesus e Maria de Magdala, bem como pela névoa que paira sobre ela, dado o seu passado pecaminoso — ainda assim uma

prostituta, mas tornada boa, honesta, pela via do arrependimento e pelo adestramento de sua sexualidade às normas sociais.

Seguindo o propósito deste artigo, no que se refere às Marias, a de Nazaré e a Magdala, a mãe e esposa de Jesus Cristo, respectivamente, temos duas coprotagonistas, pois “suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático”⁸²⁴, ou seja, tratam-se de personagens redondas, marcadas por um alto grau de densidade psicológica, cujo ser e fazer revelam suas tensões e contradições. São personagens das quais, tal como o protagonista, não podemos esperar ações que correspondam ao grupo social em que se inserem, não podemos prever suas ações e seus comportamentos dentro da narrativa, pois não são redutíveis aos papéis sociais que usualmente deveriam performar. Relacionadas entre si, Maria de Nazaré e Maria de Magdala funcionam em uma relação de duplos que, ao mesmo tempo em que são opostas uma à outra, são semelhantes entre si, como se fossem duas faces de uma mesma moeda. Por este viés, é possível observar mesmo uma relação edípica, no sentido freudiano, entre Jesus e Maria de Magdala, que enquanto duplo de Maria de Nazaré, serve como substituta da mãe, além de exercer seu papel de esposa, sendo este um fato que é recorrentemente sugerido na narrativa. Ambas as mulheres compartilham mais que apenas o prenome pelo qual respondem, compartilham o amor pelo mesmo homem (a primeira como mãe e a segunda como esposa, como já foi dito). Essa semelhança entre as duas mulheres é levantada pelo narrador que diz:

Maria de Magdala viu-se a si mesma como se fosse Maria de Nazaré e, levantando-se de onde estava, desceu até à borda do mar, entrou na água para estar com ele e disse depois de beijá-lo no ombro, Meu filho. Ninguém ouviu que Jesus tivesse dito, Minha mãe, pois já se sabe que as palavras proferidas pelo coração não têm língua que as articule, retêm-nas um nó na garganta e só nos olhos é que se podem ler.⁸²⁵

Essa relação de projeção de uma mulher na outra continua a aparecer ao longo do romance e confirma a relação edípica entre as personagens pela temática do segundo

⁸²⁴ FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 39.

⁸²⁵ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 329.

nascimento⁸²⁶ que é levantada pelo narrador, pois Jesus “se refugiava no corpo de Maria de Magdala como se entrasse num casulo donde só poderia **renascer** transformado”⁸²⁷.

A ideia de verso-reverso de uma mesma figura é atestada pelas ações das personagens: Maria de Nazaré é uma mulher de reflexão, é uma fiandeira que tece planos, como por exemplo no episódio do milagre do vinho em que age como a mentora intelectual de um desafio ao qual o filho não poderia se negar. Maria de Magdala, por sua vez, é uma mulher de ação, que age junto a Jesus e o aconselha em sua jornada, é a mentora espiritual do messias, quando da sua repreensão a Jesus no momento em que este amaldiçoa a figueira e do veto que impõe ao companheiro, não lhe permitindo que ressuscite Lázaro.

Mesmo com esse jogo de projeção de uma personagem na outra feito pelo narrador, mãe e esposa, contudo, não concorrem entre si, mesmo que as relações descritas sejam muito ambíguas. Entre as Marias da vida de Jesus, há uma cumplicidade e respeito únicos que só podem ser compreendidos por aqueles que entendem dos “labirínticos meandros do coração feminino”⁸²⁸, segundo o narrador. Entre a santa e a pecadora não há mais diferenças pela união em torno de um amor mutuamente compartilhado, como podemos observar neste diálogo que segue:

Sou Maria de Magdala e fui prostitua até conhecer o teu filho. Maria ficou calada, na sua mente ordenavam-se, um a um, certos factos do passado, o dinheiro e o que a cerca dele haveriam querido insinuar as meias palavras de Jesus, o relato irritado do filho Tiago e as suas opiniões sobre a mulher que acompanhava o irmão, e, agora tudo sabendo, disse, **Eu a abençoo**, Maria de Magdala, pelo bem que a meu filho Jesus fizeste, **hoje e para sempre te abençoo**. Maria de Magdala aproximou-se para beijar-lhe o ombro em sinal de respeito, mas a outra Maria lançou-lhe os braços, em silêncio, até que se separaram e voltaram ao trabalho, que não podia esperar”⁸²⁹

Deste trecho podemos ainda depreender o *status* divino que Maria de Nazaré goza, também na narrativa saramagueana, a partir da escolha de palavras proferidas. Maria diz “**Eu a abençoo**” e não “**Deus a abençoe**” como seria de se esperar. Ao abençoar Maria de Magdala por si mesma, é conferido à Maria de Nazaré uma posição hierárquica que a distingue da esposa de seu filho e das demais mulheres que figuram no mesmo núcleo dramático.

⁸²⁶ Cf. JUNG, Carl Gustav. Arquétipos do inconsciente coletivo. Trad. M. L. Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

⁸²⁷ *Idem*, 2016, p. 348, **grifo nosso**.

⁸²⁸ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 342.

⁸²⁹ *Idem*, 2016, p. 343. **Grifo nosso**.

De Marta, sobre a qual abriremos um breve parêntesis, por outro lado, pouco sabemos. É irmã gêmea de Maria de Magdala, mas, por ser uma personagem secundária, pouco nos é dado sobre ela. Sabemos que por serem duas irmãs e por suas escolhas de vida totalmente diferentes uma da outra, são “iguais e inimigas como o rosto e o espelho”⁸³⁰. Embora seja secundária no enredo, podemos vislumbrar a densidade psicológica da qual é dotada. Entre as paradoxais Marias, Marta se constitui como um meio termo, um agente divisor entre a santa e a prostituta.

Há um trabalho de contrastes com o qual o narrador joga constantemente, como já vimos acima. A santa e a pecadora, a mãe e a meretriz, dicotomias que encontramos em toda a tradição patriarcal do Ocidente, mas muito marcadamente na literatura ibérica desde as cantigas trovadorescas galego-portuguesas, por meio do contraste *Ave/Eva* das cantigas de Santa Maria, ou seja, os dois modelos essenciais de representação da mulher que fortemente marcaram a tradição literária de Portugal. Saramago insere, em seu romance, uma terceira personagem, Marta, como mais um modelo possível de representação feminina, aquela que se encontra a meio caminho entre a pura e a impura, em outras palavras e em termos mais chulos, mas não menos apropriados, entre a santa e puta. Marta é, então, a mulher comum, que convive com pequenas felicidades e frustrações, sem nenhuma grande virtude, ou nenhum grande pecado e nos serve como uma janela aberta para uma realidade mais tangível, uma forma pela qual a ficção de Saramago reflete sobre si própria ao inserir um meio termo entre personagens tão dicotômicas como são Maria de Nazaré e Maria de Magdala, atenuando as diferenças entre elas.

O romance de José Saramago começa *in ultima res* com a cena da crucificação e morte de Jesus Cristo, o protagonista. Neste episódio inicial, é narrado, detalhadamente, o que parece ser uma gravura do pintor e gravador alemão Albrecht Dürer (1471-1528), cuja cena retratada (Figura 01) são os momentos finais da vida de Jesus Cristo, crucificado pelos romanos no alto do monte Gólgota.

⁸³⁰ *Ibidem*, 2016, p. 428.



Figura 01 – Albrecht Dürer, *A Crucificação*, 1495-98, gravura, 570 x 389 mm. Acervo British Museum, Londres. Foto Google Art Project.

O narrador onisciente e intruso

se interpõe entre o leitor e os fatos narrados, elaborando pausas frequentes (digressões) para apresentação de sua opinião e de seu posicionamento, seja em relação à história e aos elementos que a constituem, seja em relação aos comportamentos e/ou valores sociais aos quais a história narrada faz referência e com os quais dialoga.⁸³¹

Ele, o narrador, simula um interessante movimento de câmera, no qual descreve a imagem narrada, iniciando pelo canto superior esquerdo – onde se encontra um sol “com uma cabeça de homem (...) essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não podemos ouvir (...)”⁸³². A partir daí, faz-se um movimento de descida rumo ao centro e passa por cada uma das personagens representadas na composição: o bom ladrão, as mulheres e homens ao pé das cruzes e, subindo novamente, mau ladrão, a lua “em figura de mulher, com uma incongruente argola

⁸³¹ FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005, p. 42.

⁸³² SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 11.

a enfeitar-lhe a orelha (...)”⁸³³ até chegar ao centro da composição onde Jesus é situado em seu martírio.

Percebemos que o narrador trabalha justaposições entre o masculino e o feminino, mas o que nos chama a atenção, particularmente, é o jogo de dissimulações que faz ao identificar as mulheres representadas. Diferentemente das pinturas religiosas ocidentais, ou dos ícones orientais que se utilizam de recursos iconográficos para diferenciar as personagens retratadas em imagens de temática religiosa, aqui, não há nenhum símbolo ou traço para diferir uma mulher da outra, e o narrador brinca com essas semelhanças entre elas, com destaque no anonimato da condição feminina ao fazer com que uma se aproxime da outra, confundindo suas identidades.

Todos os homens deste primeiro capítulo são distinguidos entre si senão pelo nome, mas pela sua função social no dado contexto; as mulheres, embora dividam o centro da gravura com Jesus, bem como dividem o foco narrativo com ele, em especial Maria de Nazaré, sua mãe, e Maria de Magdala, sua esposa, têm suas identidades incertas, e isso se repete ao longo do romance, pois dessas mulheres a “maior parte das quais não chegámos a saber os nomes, na verdade, tanto faz, quase todas estas são Marias, e mesmo as que o não forem darão por esse nome, dizemos mulher, dizemos Maria (...)”⁸³⁴. Embora os homens sejam explicitamente nomeados e reconhecidos, o prestigioso centro tanto na gravura descrita no início da narrativa quanto na narração ao longo do romance é dividido entre Jesus e as mulheres, figuras de extrema importância na máquina do texto de Saramago.

Ao focar nessas mulheres, o narrador faz comentários sobre o corpo da primeira mulher descrita, por esta ser retratada com um “decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios”⁸³⁵, ela é descrita, ainda, como tendo os cabelos soltos “sobre o dorso curvo e dobrado”⁸³⁶. Os cabelos, aqui, constituem-se como um importante elemento simbólico que concorre para a identificação dessas mulheres, pois que:

De certeza que a mulher ajoelhada se chama Maria, **pois de antemão sabíamos que todas quantas aqui vieram juntar-se usam esse nome**, apenas uma delas, por ser ademais Madalena, se distingue onomasticamente das outras”⁸³⁷

Sobre Maria de Nazaré o narrador diz apenas:

⁸³³ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 15.

⁸³⁴ *Idem*, 2016, p. 398.

⁸³⁵ *Ibidem*, 2016, p. 12.

⁸³⁶ *Ibidem*, 2016, p. 12.

⁸³⁷ *Ibidem*, 2016, p. 12. **Grifo nosso.**

Maria Madalena (**a primeira mulher**), se ela é, ampara, e parece que vai beijar, num gesto de compaixão intraduzível por palavras, a mão doutra mulher, esta sim, caída por terra, como desamparada de forças ou ferida de morte. O seu nome também é Maria, segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, primeiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da composição. Tirando o rosto lacrimoso e as mãos desfalecidas, nada se lhe alcança a ver do corpo, coberto pelas pregas múltiplas do manto e da túnica, cingida na cintura por um cordão cuja aspereza se adivinha.⁸³⁸

A terceira mulher descrita pelo narrador está parcialmente de costas para o observador e podemos imaginá-la em posição *serpentinata*. Embora seu decote não possa ser visto e nem fantasiado por causa de sua posição, seus cabelos estão soltos e descobertos:

Tal como a primeira desta trindade de mulheres, mostra os longos cabelos soltos, caídos pelas costas, mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição. Tendo sido Maria Madalena, como é geralmente sabido, tão pecadora mulher, perdida como as que mais o foram, teria também de ser loura para não desmentir as convicções, em bem e em mal adquiridas, de metade do género humano.⁸³⁹

Podemos observar, neste primeiro capítulo, que apenas um elemento serve para distinguir a mulher santa: não há menção, por parte do narrador, sobre os cabelos de Maria de Nazaré, enquanto as outras duas são descritas com os cabelos soltos e sobre os cabelos da segunda é feita uma longa preleção sobre a cor e sua associação com o desejo masculino, à lascívia.

⁸³⁸ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13.

Grifo nosso.

⁸³⁹ *Idem*, 2016, p. 14.



Figura 02 - Pormenor de *A Crucificação*, gravura de Albrecht Dürer.

Albrecht Dürer, assim como o narrador saramagueano, procede em direção a uma dissimulação da identidade das mulheres retratadas na sua gravura (Figura 02). Sabemos que todas são Marias, mas não sabemos quem é Madalena, ou a ‘de Magdala’: se a primeira, com o decote profundo e bem marcado pelos seios volumosos, ou, se a terceira, de quem somente os cabelos soltos se destacam do resto do corpo. É importante atentar também para o narrador e a narração do romance de Saramago, como faremos em seguida. O efeito de sentido que podemos obter a partir daí é: se a mulher a que se refere não é a mãe, qualquer detalhe, por mínimo que seja, pode ser o suficiente para despertar o desejo do espectador masculino, seja o decote profundo de um vestido, ou os cabelos inocentemente soltos, ou naturalmente louros, tudo aponta em direção ao erotismo independentemente da circunstância representada.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo é narrado por um narrador onisciente e intruso. Este posiciona-se distante no tempo dos fatos por ele narrados, mas ao mesmo tempo pode, facilmente, deslocar-se na cronologia, por meio de prolepses e analepses. Embora utilize como marcação linguística e temporal o presente do indicativo, é ao passado que ele se refere. Sua narração se dá a partir da perspectiva de uma espécie de demiurgo que tem controle e conhecimento total do universo narrado, seus fatos, as pessoas e seus atos, comportamentos e pensamentos. Ou seja, o narrador do romance age em função de provocar a manipulação do leitor ao apresentar o seu ponto de vista como sendo o único cujo acesso nos é possível.

Analisando o episódio inicial mais detalhadamente, percebemos que este capítulo cumpre a mesma função que teria um prólogo, no qual o narrador expõe as personagens que compõem o enredo, bem como trabalha a ambientação que a história seguirá no seu desenvolvimento, além de colocar a trama *in ultima res*. A narração começa com a descrição da gravura de Dürer relacionada ao contexto do romance, avançando em direção aos eventos principais que se desenvolvem nos capítulos posteriores. Como é dito pelo narrador “nenhuma dessas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, nada mais”⁸⁴⁰, poderíamos argumentar que esta afirmação do narrador saramagueano é mais um traço irônico, com o qual ele refere-se à história da paixão e morte de Jesus Cristo como somente uma estória, criação da mente humana e nada mais. Porém, o que podemos inferir, ainda, é que este narrador alude diretamente ao universo narrado, inserindo a gravura de Dürer na narrativa — como parte da tradição cristã oficial — qualificando-a como fantasiosa ou apenas não correspondente aos fatos, para, somente então, a partir do segundo capítulo, começar a narrar, agora em ordem cronológica parcialmente linear, a sua versão sobre vida de Jesus Cristo e de sua família desde sua concepção até o momento capital de sua morte. Ou seja, o narrador utiliza-se do recurso da intertextualidade para criar um elemento metalinguístico dentro da trama do romance que aponta diretamente para o seu desfecho, de modo que início e fim fechem um círculo narrativo.

Aproveitemos ainda a gravura de Dürer detalhadamente descrita pelo narrador para fazer observações sobre as personagens. Oito pessoas são descritas entre os personagens protagonistas da imagem, sendo três mulheres — Maria⁸⁴¹, Maria de Nazaré e Maria Madalena — e cinco homens — dos quais três estão crucificados. Curioso notar que o espaço de maior importância é dado, na gravura, às mulheres. Elas ocupam grande parte do centro da representação, enquanto os homens, exceto Jesus, estão na região periférica da imagem. Também o narrador dedica o centro de sua narrativa às mulheres que acompanham Jesus em sua vida pública e privada, é nelas que o maior trecho da narração deste prólogo enfoca, ao descrever detalhadamente suas vestes, gestos e aparência.

O tempo da diegese se dá de forma objetiva. Podemos perceber o seu transcorrer por meio da menção às festas religiosas observadas pelas personagens através de ritos e peregrinações próprios de cada época. Quanto à ordem do discurso narrativo, este é

⁸⁴⁰ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 11.

⁸⁴¹ Talvez se refira às personagens bíblicas Maria de Cleófas ou Maria Salomé, figuras recorrentes nos quatro Evangelhos como testemunhas da crucificação de Jesus Cristo.

organizado *in ultima res*, ou seja, a gravura de Dürer esmiuçada na abertura do romance é um vislumbre do que acontecerá no desfecho. Somente após este prólogo é que a narrativa segue uma linearidade cronológica mais ou menos fixa, com poucas perturbações em forma de analepses e prolepses introduzidas por meio de pausas e digressões do narrador que servem como recursos para retardar o desfecho das cenas narradas.

Podemos observar sem dificuldades que o narrador de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* tem, a todo momento, plena consciência sobre o que é realidade e o que é ficção. A gravura a qual recorre é, em certo nível, pertencente ao real, pois trata-se de um objeto material “papel e tinta, nada mais”⁸⁴², enquanto a própria narrativa é uma ficcionalização feita pelo narrador sobre esses mitos, imagens e personagens.

Os mesmos elementos evocados por Dürer ocorrem em Rafael Sanzio, seu contemporâneo, no que diz respeito à identificação das mulheres representadas em sua pintura, nosso terceiro objeto deste estudo comparativo. Vejamos:



Figura 03 - *Deposizione Borghese* – Rafael Sanzio, 1507. Óleo sobre painel, 184 x 176 cm. Galleria Borghese, Roma. Foto Google Art Project

⁸⁴² SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 11.

Na pintura intitulada *Deposizione Borghese*, de 1507, vemos, em primeiro plano, um grupo de nove pessoas que carregam o corpo de Jesus Cristo após a deposição da cruz. Desse grupo, cinco são mulheres e quatro são homens. Dentre os homens, há o apóstolo João, retratado de maneira andrógina, o que, em uma leitura superficial, dificulta sua identificação. Das cinco mulheres representadas, apenas Maria de Nazaré tem os cabelos cobertos pelo véu, enquanto os cabelos das outras são visíveis em maior ou menor grau de nitidez.

Começando a leitura da direita para a esquerda (Figura 03), a primeira pessoa representada é uma mulher loura com um elaborado penteado arrematado por uma faixa vermelha. Seu vestido é verde com mangas amarelas e um decote pronunciado com corte em “V” expõe seu colo e uma considerável parte das costas, chegando quase ao ombro.

Logo abaixo dessa figura descrita, está uma outra, também uma mulher, em posição contorcida, semi-ajoelhada, uma figura *serpentinata*. Sua cabeça é coroada por uma auréola muito sutil, seus cabelos louros estão presos em um rico toucado com tranças embutidas ao redor da cabeça. Ela traça um vestido amarelo ouro cingido com uma faixa vermelha logo abaixo dos seios e, sobre suas pernas flexionadas, há um tecido — talvez um manto — em profundo tom azul forrado em vermelho. Seus braços estão estendidos para o alto, em direção à Maria de Nazaré, que desfalece nos braços de uma outra mulher.

Maria de Nazaré é a terceira em ordem de representação, embora seja uma das figuras mais importantes da composição. É retratada vestindo um traje marrom escuro com mangas debruadas em bordados dourados. Seu vestido lembra muito o hábito religioso da Ordem de Santa Clara, pela cor marrom e o *soggòlo*⁸⁴³ branco com véu negro (ou azul ultramarino). Seu rosto aquilino (face alongada, nariz reto e levemente curvado) está desfalecido e é marcado pelo sofrimento, a boca parcialmente aberta em um esgar de dor e os olhos fechados, abandonada aos braços das mulheres⁸⁴⁴ que acompanham o corpo de Jesus. Sobre

⁸⁴³ Parte da veste monacal feminina ligada ao véu, faixa de tecido branco que cobre o pescoço e emoldura o rosto. Do italiano *sotto la gola*, ou seja, abaixo do pescoço.

⁸⁴⁴ Desmaio da Virgem: São comuns as representações da Virgem Maria desmaiada nas cenas que retratam a deposição da cruz, ou a via dolorosa, elaboradas até o séc. XV. Esta tradição que remonta aos evangelhos apócrifos é, então, banida da arte sacra com o Concílio de Trento (1546 a 1563) e cai em desuso na iconografia católica. O Narrador Saramagueano retoma, então, esta representação mariana, tão incômoda para a Igreja, não apenas por fazer parte do modo como Albrecht Dürer e Rafael Sanzio retratam Maria, mas, também, como mais uma maneira paródica de contestar o poder da Igreja Católica, utilizando seus próprios elementos, violando suas convenções e proibições.

sua cabeça, também ela tem um halo quase invisível dada a sua sutileza, elemento sobre o qual falaremos mais adiante.

A quarta mulher retratada está em pé e impassível, forte o suficiente para amparar Maria de Nazaré cingindo sua cintura com as mãos e impedindo sua queda. Sua cabeça é coroada por um halo muito fino, seus cabelos castanhos estão cobertos por uma espécie de véu rendado muito transparente. Seu rosto redondo, muito vivo e rosado, tem uma expressão estática: os olhos levemente apertados, nariz reto, boca entreaberta. Daquilo que traja pouco podemos perceber, seu vestido marrom de mangas bufantes está ocultado pelo corpo de Maria de Nazaré quase que totalmente.

O quinto personagem pela ordem de representação é aquele que ocupa o centro desta narrativa. Sua presença se impõe no primeiro plano. A figura em questão é Grifonetto Baglioni, filho de Atalanta Baglioni, responsável por encomendar a obra a Rafael. Grifonetto é visto de perfil, seu rosto possui traços fortes e retos, cabelo castanho de comprimento mediano que voa ao sabor de um vento que parece não soprar em mais nenhum lugar na composição. Seu corpo viril enverga trajes suntuosos: o tronco coberto por uma túnica vermelha debruada em padrões dourados, com forro branco. Na parte inferior, traja uma peça em veludo verde com orlas douradas e sandálias do tipo gladiador com perneiras vermelhas, seu braço esquerdo é o único visível e é com o qual ajuda a sustentar o corpo de Cristo, que é içado por uma mortalha branca. Grifonetto, como figura histórica contemporânea a Rafael, jamais poderia ter participado da cena, que talvez seja uma das mais célebres na arte ocidental, mas, mesmo assim, o artista decide representá-lo como um coadjuvante. Ao inserir uma personagem estranha aos eventos históricos, o pintor, tal qual Saramago realiza em seu romance, procede em direção de uma problematização e ficionalização da história, não em um sentido irônico ou paródico como no *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, mas no sentido de escolhas estéticas e figurativas que explicitam as relações de poder e *status* de sua época que perpassam as obras de arte do período em diferentes maneiras, dando um vislumbre da importância das relações de mecenato, típicas do período renascentista, e que possibilitaram a existência e conservação de obras da época.

Maria Madalena é a sexta personagem retratada. Sobre sua cabeça, paira um halo bem mais visível que o das outras mulheres. Seus cabelos louros estão amarrados à altura do ombro por uma fita branca quase transparente e pendem por sobre o ombro direito logo acima do busto. Tem o rosto jovem e belo, mesmo com a expressão dolorosa que carrega

seu semblante, com traços semelhantes aos de Maria de Nazaré e a tez tão branca quanto a desta. Seu vestido vermelho de manga longa tem um decote quadrado muito profundo que mostraria seus ombros desnudos se não fosse o cabelo à direita e um ornamento em tecido branco sobre o ombro esquerdo. Sua mão esquerda segura a de Jesus enquanto a direita faz menção de lhe amparar a cabeça em um gesto eternamente suspenso no ar. Suas roupas, ricamente ornamentadas, são reveladoras de um corpo potente, ombros fortes e mãos que são delicadas ao mesmo tempo em que são grandes. A parte inferior de seu vestido da qual pouco é revelado pela escuridão que emana do centro da composição é branca e relativamente mais curta que a das outras mulheres. Assim como Maria de Nazaré, Madalena também está descalça.

A sétima figura em ordem de representação é Nicodemos, o fariseu convertido. Um homem idoso, porém, forte e vigoroso, com ar de autoridade; tem os cabelos a barba grisalhos. Seus olhos nublados e sombrios são um enigma, não sabemos quem ele observa e a impressão é a de que Nicodemos observa o espectador da pintura. Nicodemos é representado vestindo uma túnica verde com detalhes dourados e um manto amarelo jogado sobre seu ombro direito.

Oitavo na ordem de representação, vemos o apóstolo João. Somente podemos ver seu rosto andrógino com semblante pesado pelo luto, seus cabelos castanhos longos como os das mulheres e suas vestes que aparentam ser azul e vermelha, fechadas até quase o alto do pescoço, como que por recato. Sobre sua cabeça um halo simples, mas bem visível.

A nona figura é José de Arimateia. Sua cabeça só conta com o adorno do turbante marrom que veste. Uma sombra de insatisfação parece marcar seu rosto jovem e imperativo. Seu corpo, vestido em uma rica túnica azul ultramarino com orlas douradas, curva-se para trás com o peso do corpo de Jesus, enquanto seu manto branco jogado sobre o ombro esquerdo se agita ligeiramente.

O último personagem é também o primeiro. Jesus é representado como um corpo morto, lívido, desnudo, chagado. Sua cabeça é coroada por um halo dourado muito decorado, porém discreto, e veste apenas uma faixa de tecido róseo que cobre as partes pudendas do santo Corpo. Seu cadáver é içado pelos braços fortes de José de Arimateia e de Grifonetto em um sudário branco, em um momento intermediário entre a deposição e o sepultamento.

Ao fundo, em segundo plano, o Gólgota à direita com as três cruzes ainda em pé, porém, vazias. Descendo os montes, Jerusalém se mistura aos céus distantes na névoa do horizonte. À esquerda, há somente os rochedos do santo sepulcro do qual o grupo se aproxima.

A prevalência é dos tons vermelhos e azuis, verdes e amarelos, como contrastes mais recorrentes. Com a exceção de Grifonetto e José de Arimateia, todos os personagens são coroados pelo halo dourado, alguns tendo este mais visível que os outros. Este halo dourado que coroa a cabeça das figuras representadas na pintura é parte da construção dessas personagens, o ouro como signo luminoso da glória e santidade, de riqueza. A luz por excelência, que se materializa sobre determinadas pessoas na pintura é a representação da Graça de Deus que os toca e ilumina e, por empréstimo, faz com que estas personagens iluminem aqueles que estão à sua volta.⁸⁴⁵

Podemos dizer que as cores, as formas, os tecidos, os volumes, as iluminações, ou seja, os signos pictóricos articulados na cena pintada por Rafael são minuciosamente pensados em direção à uma série de significações. Nada é dado ao caso, pois “o vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade.”⁸⁴⁶

A cena fúnebre representada em cores tão vibrantes, com tão ricos contrastes, anuncia o cumprimento das profecias em um futuro próximo. O luto de Maria de Nazaré que é refletido nas vestes com que o pintor escolhe retratá-la não será eterno. Neste caso, é importante atentar para as suas vestes: o peso dos tons terrosos que são articulados em sua indumentária pode não ser exclusivo desta *Deposizione*, mas é (o peso), certamente, um ponto fora da curva na tradição de pinturas marianas. Aqui, o tradicional azul e vermelho que Maria veste é transformado em marrom e preto e, com isso, ela é destituída dos signos pictóricos que apontam o *status* de dupla realeza que a condição de Mãe do filho de Deus lhe confere: realeza celeste e terrena. Atalanta Baglioni, comissionária de Rafael para esta pintura, é, como Maria de Nazaré, a mãe de um filho morto, aqui retratado como o jovem em primeiro plano que ajuda a içar o corpo de Jesus Cristo. Maria de Nazaré é representada como uma mãe enlutada e destituída de sua nobreza — mesmo que temporariamente — por

⁸⁴⁵ ECO, Umberto (org.). História da Beleza. Trad. E. Aguiar. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 128.

⁸⁴⁶ BARTHES, Roland. Inéditos Vol. 3: Imagem e moda. Trad. I. C. Benedetti São Paulo: Martins Fontes, 2005., p. 362.

ser, talvez, uma representação da própria Atalanta, que chora a morte de Grifonetto. Seria anacrônico dizer que Rafael procede dessa forma motivado por intenções metaficcionais, mas a aproximação traçada pelo pintor entre Maria de Nazaré e Atalanta Baglioni, sua mecenas, dado a condição de mãe enlutada que ambas compartilham, é, certamente uma forma embrionária de procedimento metaficcional realizada cerca de quatro séculos antes da elaboração do conceito. As cores elencadas, então, são elementos que revelam escolhas políticas, mercantis e espirituais que vão além do nível da imagem representada, são escolhas pertencentes ao próprio nível das condições de criação da obra em si.

A significação simbólica das cores constitui um problema de ordem prática. Umberto Eco⁸⁴⁷ fala sobre a problemática da simbologia paradoxal das cores na Idade Média, considerando o Renascimento como um período de transição entre o medievo e a Idade Moderna. É válido dizer que as rupturas com a tradição não foram imediatas, mas, sim, um longo processo histórico e social no qual os gostos estéticos, e seus símbolos, passaram por alterações significativas. Considerado isso, é válido dizer, também, que a cor vermelha que em Maria de Nazaré atesta metaforicamente a condição de rainha entre as mulheres, de mãe espiritual da nova humanidade redimida por Jesus, é a mesma que simboliza o passado pecador de Maria Madalena, pela possibilidade bíblica⁸⁴⁸ de o vermelho ser a cor das prostitutas. Na cena da deposição que escolhemos para este estudo, no entanto, o vestido vermelho que Maria Madalena traja é coberto bom um tecido branco que o oculta quase por completo, ou seja, o passado e seus pecados são cobertos, mas não apagados, com a pureza do branco. Sua santidade não sobrepõe sua feminilidade, seus cabelos louros se enroscam em seu busto como afirmação de sua beleza mundana e do perigo que ela representa, mesmo em uma cena tão dramática.

É importante, ainda, retornar aos tons terrosos das vestes de Maria de Nazaré nesta pintura de Rafael, que mencionamos brevemente mais acima. Seria válido dizer que, em nível teológico, o artista recorre a este tom em específico como uma referência a própria Terra como uma entidade fecunda, tal como o ventre feminino. Jesus que uma vez vindo do ventre de Maria retornará ao ventre, uma vez mais, agora o da terra, para renascer. Nesse sentido, há uma identificação entre o sagrado feminino no cristianismo, representado pelo

⁸⁴⁷ ECO, Umberto (org.). *História da Beleza*. Trad. E. Aguiar. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, p. 123.

⁸⁴⁸ Cf. Apocalipse XVII: 1-18.

culto mariano, e a própria terra, um movimento muito discreto de retorno às raízes pagãs sobre as quais o cristianismo se sustenta.

É necessário focarmos no binômio Maria de Nazaré *versus* Maria Madalena/de Magdala. Rafael promove um sutil confronto entre o duplo expresso pelos conceitos de Esposa/Mãe/Santa e Prostituta/Pecadora. Diferente de Dürer e de Saramago, que confundem a identidade dessas mulheres, pois é sempre importante lembrar que “dizemos mulher, dizemos Maria”⁸⁴⁹, Rafael não tenta confundir as identidades e tudo fica muito claro por meio dos signos iconográficos expressos na pintura, signos estes que se encarregam de revelar quem é quem. Só percebemos o corpo feminino a partir do olhar masculino, na pintura através do olhar de Rafael, na gravura pelo olhar de Dürer e no romance pelo olhar narrador de José Saramago. Estes perfis de diferentes feminilidades são expressos, no discurso imagético, por meio do vestuário que serve como aglutinante das significações buscadas pelo artista. Segundo Barthes “o que está em causa no vestuário é certa significação do corpo, da pessoa. Hegel já dizia que o vestuário tornava o corpo significante e que, por conseguinte, permitia passar do simples sensível à significação”⁸⁵⁰. Deste modo, ao retomar Hegel, Barthes fala sobre a função sêmica do vestuário enquanto linguagem que comunica um determinado *status* ou função social de quem o enverga. É importante, ainda, notar a função simbólica dessa indumentária, além da sua função prática de cobrir (ou sugerir) a nudez. Indo por esta vereda, deve-se salientar que “a mulher “verdadeira” era a mãe. Esta teve sua imagem esculpida à semelhança ao culto de Maria (**de Nazaré**), que representava a mãe santificada: aquela que fazia um bom uso do seu corpo. Nesse sentido, o sexo só lhe interessava como um meio de atingir um fim mais nobre: a reprodução.”⁸⁵¹

A partir daqui, faz-se necessário retomar dois aspectos que já debatemos: 1) que o traje e suas cores, motivos, modelos, são complementares quando relacionados a quem os veste; e 2) o duplo Esposa/mãe *versus* Prostituta que é expresso na pintura de Rafael só se torna possível pelas distinções dos signos pictóricos presentes nas vestes que, no caso de Maria de Nazaré, são austeras e recatadas e, no caso de Maria Madalena, são levemente

⁸⁴⁹ SARAMAGO, José. O Evangelho Segundo Jesus Cristo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 398.

⁸⁵⁰ BARTHES, Roland. Inéditos Vol. 3: Imagem e moda. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 361-362.

⁸⁵¹ PASSOS, Danielly. Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino. In.: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). Estilísticas da Sexualidade. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006, p. 143. **Grifo nosso.**

sugestivas, mas são diferentes o suficiente para que possamos identificá-las e diferenciar uma mulher da outra. Se há um elemento que nos serve para identificar os arquétipos femininos representados, esse elemento está no nível do vestuário.

Para Barthes “no mais das vezes, o objeto da significação não é sequer notificado: é o conjunto, o modo de vestir, a toalete, a pessoa vestida, e, por geral, o que se visa não é definido com precisão”⁸⁵². Se a pessoa vestida é o objeto de significação, só podemos distinguir essas pessoas nos casos da gravura de Dürer e do romance de Saramago através dos acessórios de suas vestimentas, em especial do véu, peça que Maria de Nazaré é a única a trajar, pois se é o vestuário que dá significação ao corpo e compõe o conjunto sêmico formado por todos os elementos representados, podemos dizer que tanto nas pinturas, como no romance, apenas este adereço é o responsável por identificar essas personagens. O véu da mulher casta, da santa, da mãe, da viúva respeitável, o véu separa Maria de Nazaré das demais e, em especial, de Maria Madalena, a pecadora por excelência, apenas ela é representada com os cabelos velados, enquanto as outras que são representadas com a cabeça descoberta, sinal do pecado da carne que marca a todas que ali estão, da lasciva e sensualidade. É nesse sentido que o vestuário é complementar ao corpo na composição da identidade das figuras representadas.

O que podemos observar é que essa descrição de personagens das quais não temos dados nem mesmo de sua existência histórica caminha em direção a uma ficcionalização constante do discurso histórico via intertextualidade, como já vimos anteriormente. Enquanto o romance é direcionado a uma perspectiva que põe Maria de Nazaré e Maria Madalena como verso e reverso de uma mesma pessoa, atenuando a dicotomia mãe *versus* prostituta, as pinturas baseadas no discurso bíblico acentuam essa diferenciação entre os dois principais tipos utilizados para a representação da figura feminina nas artes: a Santa e a Pecadora. Embora todas estas que aí estão sejam Marias, como diria o narrador de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, podemos observar que na pintura de Rafael as identidades são muito bem demarcadas pelas vestes, melhor demarcadas até que na gravura de Dürer. As cores elencadas, os modelos das vestes, a posição dos corpos, tudo compete para a identificação sem erros das figuras femininas aqui representadas, não podendo haver

⁸⁵² *Idem*, 2005, p 316.

equivocos sobre quem é Maria Madalena, como ocorre na descrição da gravura fornecida pelo narrador do romance de Saramago.

Considerações finais

Podemos considerar que o primeiro capítulo de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, segue em direção a uma dissimulação da identidade das personagens femininas que participam da ação dramática descrita pelo narrador. Há uma espécie de jogo de projeções em que a identidade destas mulheres é borrada e, por consequência, seus papéis sociais e os arquétipos femininos representados por elas tornam-se irrelevantes, não importa o *status* legal/social dessas mulheres, pois suas identidades são incertas e tudo o que nos é dado é que todas são mulheres independente das circunstâncias, sejam elas puras ou impuras, santas ou pecadoras.

A gravura de Dürer segue por um caminho semelhante ao utilizar recursos iconográficos que confundem a identidade real das personagens retratadas. Quem é Maria Madalena? Não sabemos. Sabemos, no entanto, quem é Maria de Nazaré por ser representada como uma mulher mais velha, em visível dor e com a cabeça coberta pelo véu que a distingue das demais. Em Dürer, no entanto, mesmo que as identidades não fiquem muito claras, os perfis femininos são muito bem marcados, sabemos exatamente quem é a Santa e quem são as pecadoras.

Podemos considerar, então, que a gravura de Dürer e o primeiro capítulo de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* caminham em uma mesma direção de dissimulação da identidade das personagens retratadas, o romance, no entanto, vai mais além ao dissimular não apenas as identidades, mas também as funções sociais dessas personagens ao projetar uma na outra. Não é à toa que o narrador recorre a esta imagem — em específico — da crucificação de Cristo para abrir a narrativa, dando o tom que seguirá a trama e construindo as personagens a partir dessas páginas iniciais.

A *Deposizione*, de Rafael, no entanto, utiliza os mesmos elementos iconográficos que Dürer e Saramago: o decote profundo que evidencia os seios e os cabelos soltos, para representar Maria Madalena, e o véu para representar Maria de Nazaré e seu lugar de pertencimento como viúva e mulher direita de acordo com a moral e a lei do contexto social representado. Nas três obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, o que podemos observar

é que só percebemos o corpo feminino, e a presença destas personagens na história, através do olhar masculino. É o olhar do homem que atravessa esses corpos e descreve-os, direcionando o leitor para os efeitos de sentido pretendidos.

Em sentido amplo, é válido dizer que o narrador saramagueano exalta a prostituta enquanto rebaixa a virgem. Rebaixa a virgem posto que o estado virginal é algo que, no romance, a mãe de Jesus não pode reclamar para si. Virgem e prostituta, santa e pecadora, então, são postas em pé de igualdade ao amar um mesmo homem e por ele sofrer a dor da perda. Nesse sentido, o que vemos é uma humanização das personagens para além das rotulações sociais.

É como paródia hermenêutica que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* surge como obra de arte. Em seu interior, podemos observar não apenas o diálogo da Arte consigo mesma por meio do discurso dialógico, da metalinguagem ou da ficcionalização da história, mas, também, as tensões sociais, culturais e ideológicas que motivaram sua composição e legitimam a sua existência e propagação ao retomar discursos do passado para a interpretação e recomposição do discurso artístico no sentido de produção de uma obra nova que retorna à tradição a qual recorre de maneira a renová-la e contestá-la simultaneamente em um mesmo objeto. Assim sendo, é válido dizer que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* é um romance pós-moderno por excelência, considerando o uso de personagens e de narrativas há muito tempo cristalizadas no universo artístico e ideológico do Ocidente, bem como pelo constante esforço em direção a uma ressignificação dessas imagens e personagens em uma narrativa que se apropria daquilo que deseja contestar e desafiar. Pós-moderno, ainda, dado o esforço feito para a composição de uma narrativa que se apropria da tradição, fechando o texto em um círculo narrativo perfeito e infinito que, em um processo ininterrupto de criação e recriação artística, supre as necessidades humanas de contar histórias, de criação estética e de transmissão de experiências através da arte, ao possibilitar o uso e reuso de histórias e personagens universais e basilares de maneiras/intensões tão diversas daquelas originalmente pensadas.

São recorrentes na obra do autor lusitano o uso de imagens que remetam a Trindade Cristã. Neste caso, em específico, ao nos apresentar uma trindade feminina, em retomada a trindade feminina da gravura de Dürer, Saramago desafia o poder do cristianismo ao se apropriar de seus símbolos e subvertê-los em forma de crítica, criando uma trindade profana ligada, como pudemos perceber, à terra e a tudo o que é concreto na vida através de suas

personagens femininas. Enquanto obra de arte autoconsciente este romance constitui-se, então, como um espaço de elaboração de estratégias que busca valorizar o feminino no âmbito de sua narrativa. Jesus Cristo, personagem central que nomeia o romance, tem que dividir o protagonismo com sua mãe e sua esposa, personagens que ganham densidades psicológicas, vozes e nuances que em nenhum outro momento da história foram possíveis.

Na brevidade deste estudo não buscamos concluir ou esgotar o assunto. Esperamos, no entanto, ter lançado luz sobre algumas questões concernentes ao *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, e seu diálogo com os diferentes discursos que foram utilizados em sua composição. Por fim, concluímos com a possibilidade de que as personagens femininas de Saramago sejam uma tentativa de humanização de um mundo marcado pela crueldade, uma abordagem crítica e, ao mesmo tempo, mais sutil da realidade a partir de uma contestação das estruturas patriarcais através do lugar de fala do homem, de seu ponto de observação da tradição ocidental. Por fim, esperamos que nosso objetivo de oferecer uma leitura instrumentalizada do romance de José Saramago, com base na construção de suas personagens e no diálogo entre diferentes discursos elencados na narrativa, tenha sido frutífera.

Referências bibliográficas

- ARNAUT, Ana Paula. **A Insólita Construção da Personagem Post-Modernista**. Revista Abusões, v. 3, no. 3, Rio de Janeiro, 2016.
- BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 3: Imagem e moda**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – 1 e 2**. 5. ed. Trad. S. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- DUBY, Georges (dir.). PERROT, Michelle (dir.). **Historia de las Mujeres: Vol. 1 – la antigüedad**. Trad. Marco A. Galmarini. Barcelona: Taurus, 2018.
- ECO, Umberto (org.). **História da Beleza**. Trad. Eliana Aguiar. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Trad. Mario Sabino. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. A. F. Cascais; E. Cordeiro. Portugal: Vega/Passagens, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade – 1, 2 e 3**. 9ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Operadores de leitura da narrativa**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A Ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2011.
- GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: TLC, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos do inconsciente coletivo**. Trad. Maria L. Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. **Retratos para a construção da identidade feminina na prosa de José Saramago**, 208 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Campus Avançado Prof.^a Maria Elisa de Albuquerque Maia. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2011.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trad. Fernando P. de Mattos & Maria. S. Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 2021.

PASSOS, Danielly. **Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino**. In.: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). **Estilísticas da Sexualidade**. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006. p. 137-152.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STRAUSS, Walter L. (edit.). **The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer**. New York: Dover Publications, inc., 2020.

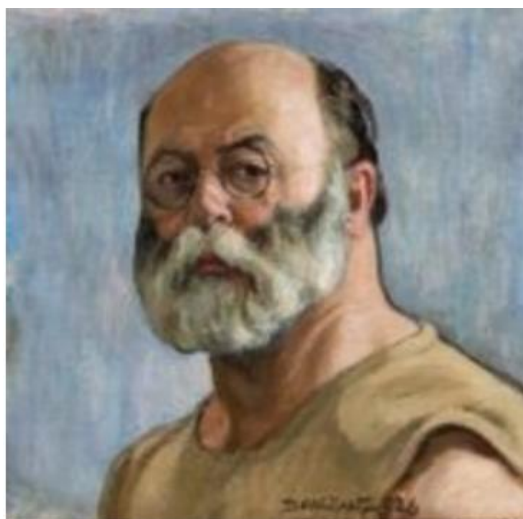
De literatas a dançarinas: as representações das artistas nas obras de David Widhopff

Laura Camila Silva da Silva
(UFPA)

David Ossipovitch Widhopff nasceu em 5 de maio de 1867, em Odessa (Rússia), e teve sua formação artística majoritariamente na França, o que lhe rendeu a alcunha de “russo afrancesado”. Ingressou na *Académie Julian*⁸⁵³ e expôs nos Salões de Paris de 1888, 1891 e 1893, em um período do século XIX em que,

[...] o mundo das artes rejeitava as fronteiras nacionais, estimulava intercâmbios e incentivava um mercado mundial para as artes e para a literatura. Roma, Paris, Londres, Lisboa eram centros difusores de bens culturais. Língua, estética, modelos, padrões circulariam de Moscou a Belém do Pará, de Istambul a Santiago do Chile⁸⁵⁴.

Fator que fez, ainda em 1893, com que o artista viesse ao Brasil por convite do Governo do Estado do Pará para reger as cadeiras de pintura e desenho em dois dos principais colégios da elite de Belém: Liceu Paraense (ou Lyceu Benjamin Constant) e Escola Normal, sendo nomeado posteriormente para o cargo de diretor da Escola de Pintura da Academia de Belas Artes, recentemente instituída no Estado⁸⁵⁵.



David Widhopff, auto retrato, s/d.

⁸⁵³ MOURA, Ignácio. A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os Expositores em 1895. Belém: Typ. do Direito Oficial, 1895. pp. 105-6.

⁸⁵⁴ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Onde estava a periferia da arte? Circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX. TEMPO. REVISTA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UFF, v. 23, p. 590-608, 2017, p. 602.

⁸⁵⁵ SALLES. Vicente. David Osipovitch Widhopff: um artista russo no Grão Pará. 1994, Brasília, Micro edição do autor, p. 19. In: Memorial Vicente Salles.

Para além disso, Widhopff também atuou como diretor artístico de jornais como *O Mosquito*, *Tico-Tico* e *Zig-Zag*, havendo também os jornais para os quais Widhopff fez apenas algumas caricaturas sob encomenda. Produziu ainda inúmeras obras de retrato de artistas, políticos e jornalistas, que hoje se encontram em diversos museus, acervos pessoais e leilões. Por fim, Widhopff fez ilustrações sob medida para livros, como o “*Três séculos de moda*” de João Affonso, dentre outros, por meio dos quais a obra de Widhopff se conecta ao mundo literário feminino, criando condições de compreender as conexões que se deram entre os mundos da arte, gênero e representações artísticas feitas por esse russo afrancesado.

Em todas essas obras, Widhopff sempre manteve uma predileção pelo tema das mulheres, mostrando o seu olhar sobre o mundo feminino. É importante considerar que as visões da mulher foram sempre anguladas pelo pensamento masculino, independente da classe ou da ocupação da mulher, esta é observada e descrita pelo homem⁸⁵⁶. Tanto que, para Naomi Wolf, o próprio mito da beleza parte da percepção dos homens, admitindo que o mito da beleza “gira em torno das instituições masculinas e do poder institucional dos homens”⁸⁵⁷, ou seja, as qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres são apenas os símbolos do comportamento feminino que aquele período julgava como desejável⁸⁵⁸.

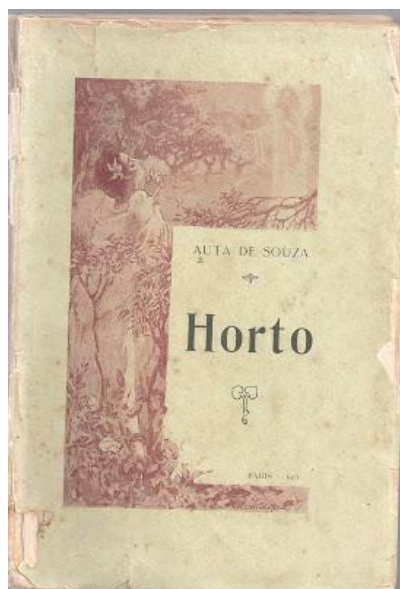
A partir disso, é compreensível pensar que Widhopff, enquanto artista visando exposições e encomendas para um público geral, não possuía motivação para pintar algo muito diferente do que a sociedade estava acostumada a ver: a mulher em um lugar que é seu “*por natureza*”, isso porque, de acordo com Duby e Perrot, há uma “dificuldade de desenhar, gravar ou pintar a figura de uma mulher que não cumpre as regras do jogo que há muito tempo a sociedade dos homens lhe estipulou”⁸⁵⁹. Ainda assim, o artista russo - muitas vezes polêmico - retratou também mulheres que saem da esfera do lar, da maternidade e da idealização pensada pela elite como função da mulher. Busco, portanto, analisar os discursos de gênero presentes em suas obras como meios de compreender a sociedade em que as mulheres artistas estavam inseridas, pensando na construção dos espaços tidos como *naturalmente* femininos e masculinos e suas representações.

⁸⁵⁶ PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros; seleção de textos e introdução de Maria Stella Bresciani; tradução de Denise Bottmann - 8ª ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 198.

⁸⁵⁷ WOLF, Naomi. O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 14ª ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020, p. 31

⁸⁵⁸ Idem.

⁸⁵⁹ DUBY, Georges e PERROT, Michelle. Imagens da Mulher. 4 ed., Edições Afrontamento, 1992. p. 133.



Capa da 2ª edição do livro “*Horto*”, de Auta de Souza, ilustrações de David Widhopff. Paris: Typographie Aillaud, Alves & Cia, Boulevard Montparnasse, 96, 1910.

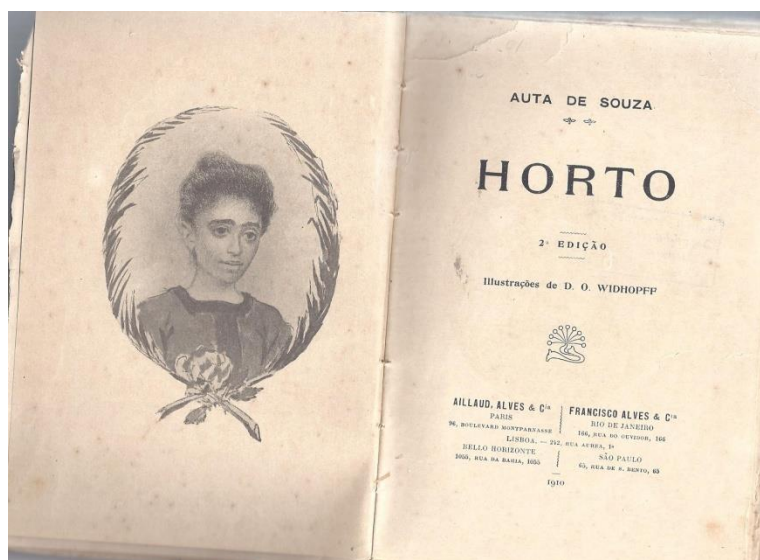
Widhopff participou na produção da segunda edição do livro *Horto*, da poetisa potiguar Auta de Souza. Auta Henriqueta de Souza, mulher, negra e autodidata, nasceu em 1876 em Macaíba. Foi professora de catecismo e escreveu versos religiosos, sendo considerada uma das mais altas expressões da poesia católica nas letras femininas brasileiras⁸⁶⁰, e uma das primeiras mulheres a se destacar na literatura nacional. Sua obra é marcada por acontecimentos em sua trajetória pessoal, como a frustração amorosa, a religiosidade, a orfandade, a morte trágica de seu irmão e a tuberculose. A poetisa potiguar colaborou ainda com a revista *Oásis* e o jornal *A República*, de maior circulação e que lhe deu visibilidade para a imprensa de outras regiões brasileiras.

Seus poemas foram publicados também no jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro, *A Tribuna*, de Natal, *A Gazetinha*, de Recife, no jornal religioso *Oito de Setembro*, de Natal, e n’*A Revista* do Rio Grande do Norte, onde era a única mulher entre os colaboradores. O título em questão apresentou uma recepção tão boa diante das críticas que o jornal carioca *A Notícia* publicou dizendo:

o precioso livro de poesias da infortunada e saudosa poetisa Auta de Souza. E’ a segunda edição feita com o apuro de uma obra parisiense. Os editores puzeram-lhe mesmo uma encantadora allegoria de D. O. Widhopff, [...] na nossa litteratura esse livro fica em destaque pela sua singeleza, a sua sinceridade, a sua pureza de idéias e de emoções.⁸⁶¹

⁸⁶⁰ Auta de Souza, seus versos e traços de sua vida breve, em: www.elfikurten.com.br/2013/05/auta-de-souza.html

⁸⁶¹ *A Notícia*, 23 de junho de 1991, anno X, número avulso, p 1.



Contracapa da 2ª edição do livro “*Horto*”, de Auta de Souza, ilustrações de David Widhopff. Paris: Typographie Aillaud, Alves & Cia, Boulevard Montparnasse, 96, 1910.

Auta de Souza faleceu em 1901, com apenas 24 anos, e ficou conhecida como uma artista “[...] espontânea e sem atavios exagerados de forma, de cujos lábios o verso brota naturalmente, sem esforço, como jorra a água límpida das fontes ou como desprende-se o perfume das flores”⁸⁶². No ano anterior (1900) Auta de Souza havia publicado seu único livro de poemas sob o título de *Horto*, com prefácio de Olavo Bilac⁸⁶³, em 1910 saía à segunda edição, em Paris, onde Widhopff foi convidado para fazer as ilustrações da capa e da contracapa. No livro, o artista nos revelou a escritora como uma jovem mulher que venceu a resistência dos círculos literários masculinos e escreveu profissionalmente em uma sociedade em que este ofício era quase que exclusividade dos homens.

Além disso, muitas das mulheres artistas tinham que lidar com a invisibilidade das mulheres na história da arte, que se encontrava no modo com que a crítica da época as classificava como amadoras.

O amadorismo trazia implícitas conotações negativas: a idéia de refinamento (em oposição a trabalho árduo), frivolidade (versus a arte séria dos homens), ausência de profissionalismo, desconhecimento técnico. Vale notar, que o termo era comumente empregado para mulheres (e raramente usado para casos masculinos) sendo, portanto, um termo sexuado e relacional, que tinha como contraponto a noção de artista, conjugada no masculino⁸⁶⁴.

⁸⁶² Revista do Rio Grande do Norte, março a junho de 1900, n. 4-6, p. 407.

⁸⁶³ A Notícia, 23 de junho de 1991, anno X, número avulso, p. 1.

⁸⁶⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. Anais do XXIV Colóquio CBHA, Belo Horizonte, 2004, p. 2.

Contra isso, e ressaltando as qualidades artísticas de Auta de Souza, a obra encomendada para Widhopff tinha como principal função ressaltar o caráter feminino e delicado da artista, que concordasse com a imagem positiva divulgada pela *Revista do Rio Grande do Norte*, que não tardou em afirmar: “Para dizer todo o encanto e toda a doçura dos versos de Auta de Souza seria preciso escrever com a penna de uma aza da gemedora jurity imbebida na tinta perfumada das rosas”⁸⁶⁵. Para isso, Widhopff a retrata com os cabelos amarrados em um coque alto, com um rosto sereno e com roupas simples, a poetisa aparece rodeada por uma moldura de flores e folhas, compondo uma atmosfera de uma homenagem *post mortem*, que acredito ser a intenção do livro como um todo.

Dando continuidade à análise das literatas retratadas por Widhopff, temos a romancista Jeanne Landre Fusain que, assim como Auta de Souza, também teve uma obra literária ilustrada e um retrato feito pelo mesmo artista, no mesmo período.



David Ossipovitch Widhopff. Retrato de Jeanne Landre Fusain, 49,5x31,5 cm, carvão no papel, 1904.

Jeanne Landre era romancista, jornalista e crítica literária francesa, nascida em Montmartre (Paris) em 29 de dezembro 1874, tinha 30 anos quando foi retratada por David Widhopff. No retrato da romancista francesa, Widhopff desenha uma mulher que não é definida pelo seu lar, mas, no retrato em questão, Jeanne Landre aparece como um indivíduo

⁸⁶⁵ Revista do Rio Grande do Norte, março a junho de 1900, n. 4-6, p. 407.

único, desligado de informações que nos remetem à existência de uma família ou à sua sexualidade. Jeanne está usando um chapéu reto com faixa, um vestido longo com botões na parte da frente compondo a silhueta e mais uma jaqueta que parece ter o material de pele de algum animal, própria para o frio. A romancista representada possui um olhar que vai de encontro àquele que analisa a obra, além de apresentar uma vestimenta moderna de quem possui uma vida pública, é muito importante considerar o momento, o qual somente depois de muito tempo a imagem da mulher pública está “dissociada da imagem da prostituta e pensada sob os mesmos parâmetros pelos quais se pensa o 'homem público' [...]”⁸⁶⁶.

Isso porque, não nos enganemos, as mulheres que trabalhavam na rua nesse período, ainda que aceitas perante a sociedade,

[...] eram símbolos especializados e não exemplos a serem seguidos, pois os exemplos eram outros. O comum e aceitável para as mulheres era de atender os papéis legitimados pela sociedade no século XIX: filha, esposa e mãe. De preferência que tivessem o adjetivo ‘boa’ lhe antecedendo em qualquer frase, qualificando seu comportamento e atendendo as expectativas de uma sociedade claramente sexuada.⁸⁶⁷

Com isso, é preciso levar em consideração a atuação de Widhopff no sentido de dar espaço para essas mulheres que não necessariamente se encaixam nos padrões idealizados pela sociedade, mas que por meio de seus trabalhos poderiam alcançar maior liberdade e reconhecimento no mercado de trabalho. Além disso, o russo também dava visibilidade às obras das artistas, ilustrando-as e as inserindo em seu próprio mundo da arte.

⁸⁶⁶ RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade, In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). “História das mulheres no Brasil”, 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.

⁸⁶⁷ LIMA, Savio Queiroz. Mulher Maravilha para Presidente! História, feminismos e mitologia nas histórias em quadrinhos. 1ª edição/Salvador - BA. Editora Devires, 2019, p. 89



David O. Widhopff. Ilustração colorida do livro “Charlotte e seus amantes”, de Jeanne Landre, primeira edição, Paris, s/d.

Sendo assim, Widhopff ilustrou também a série de livros “Charlotte e seus amantes” (1909) e “Charlotte continua” (1910), dois romances de Jeanne Landre baseados nos costumes de Montmartre. A figura ilustrada nos apresenta uma mulher que seria a protagonista do romance de Jeanne Landre, usando um longo vestido branco de mangas médias longas, com uma flor rosa no colo, botões dourados na lateral, com muitas jóias, um cabelo loiro preso e segurando um monóculo. A personagem está dentro de um círculo azul, atrás dela tem um carro de mão carregado com várias maçãs, que também aparecem na frente da obra. A assinatura de Widhopff está acima das maçãs.



David Widhopff. Anna Politova, ilustre cantora russa, foi a intérprete do papel título da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, em 07 de maio de 1895, *premium* no Pará, Teatro da Paz. Homenagem de David Widhopff à cantora e à Carlos Gomes num ‘encarte’ de *O Mosquito*, nº 6, Acervo pessoal.

Desta vez Widhopff faz uma homenagem à cantora russa Anna Politova. Ela aparece em volta de um círculo de flores e folhas - assim como Auta de Souza - tendo embaixo uma faixa onde está escrito “Fosca”, que é o título da ópera de Carlos Gomes da qual Anna Politova fazia parte. Acima dela há uma representação de uma ninfa tocando harpa, e abaixo tem o rosto de Carlos Gomes, rodeado por uma porção de partituras musicais, que lentamente se transformam em aves, e partem dali alçando novos voos. Ao lado dos desenhos, há um poema, e ao fim uma dedicatória de David O. Widhopff, datado de 1895. *Fosca* é uma ópera em quatro atos do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, com primeira apresentação no Teatro alla Scala de Milão em 16 de fevereiro de 1873. Foi a segunda ópera de Carlos Gomes apresentada na Itália, e foi considerada a melhor obra do compositor, pela qual o próprio tinha grande apreço.

Apesar das ilustrações de Widhopff mostrarem mulheres em realidades “mais liberais”, não podemos ignorar a afirmação de Ana Carolina Soares de que, a mulher foi tida, em tudo, como contrária ao contrário homem, baseado-se “na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao ‘recôndito

do lar’.”⁸⁶⁸, tendo como regra a oposição idealizada entre o espaço privado como feminino e o espaço público como masculino. Sendo assim, ainda que as mulheres retratadas por Widhopff possuam uma posição de destaque, elas estavam longe de ser modelos ideais para a mulher burguesa do final do século XIX.

Duby e Perrot também afirmam que, “A vida calma e doméstica de todos os dias é, pois, feminina; aquilo que chega do exterior, surge como perturbador e talvez político, masculino.”⁸⁶⁹, reforçando o mundo do trabalho como algo externo e proibido para as mulheres, e principalmente desconsiderando o trabalho doméstico enquanto um trabalho nato. Por conta disso, nem sempre as mulheres que trabalhavam eram retratadas com tanta admiração quanto as literatas (sendo muitas vezes estigmatizadas), como é o caso das dançarinas feitas por Widhopff, nos seguintes cartazes.



David Widhopff, Estrella de los Rios, 1906
David Widhopff. Pilar Montero. Circa 1901, 130.25 x 87 cm.

Os cartazes de divulgação de apresentações das danças femininas, são pontos interessantes no trabalho de David Widhopff que, por sua vez representando artistas espanholas (Estrella de los Rios e Pilar Montero), traz para o debate muitas questões acerca dos acessórios de feminilidades e da presença masculina mesmo nesses espaços mais feminilizados. Nas obras acima, o primeiro ponto que chama a atenção é a semelhança das

⁸⁶⁸ SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. “O menu de meu marido”: narrativas visuais, histórias e práticas de gênero na revista feminina (1914-1936). Hist. R. Goiânia, v. 19, 2014, p. 34.

⁸⁶⁹ DUBY, Georges e PERROT, Michelle. Imagens da Mulher. 4 ed., Edições Afrontamento, 1992. p. 143.

cores utilizadas, predominando os tons de vermelho, em contraste com o amarelo e o verde, os contornos marcados em preto e os papéis formando fundos amarelos.

No cartaz de Estrella de los Rios, a artista aparece bem ao centro da obra, usando um vestido vermelho, laranja e branco, com flores vermelhas. Estrella está com as mãos na cintura em posição imponente; com uma flor vermelha na boca, combinando com a cor do batom; e cabelos pretos amarrados em duas tranças; atrás dela há um homem de roupas e chapéu cinzas, provavelmente fazendo o papel de seu par na dança. O fundo amarelado nos remete aos trabalhos de cores de Henri de Toulouse-Lautrec, e também aparece na segunda imagem de Widhopff, dessa vez dividindo-se em um fundo verde e bege.

A outra artista retratada é Pilar Monteiro, que apresenta uma estética muito semelhante à de Estrella Rios, pelo xale vermelho, os cabelos escuros e a rosa na boca, combinando com o batom. Para além dos pontos em comum, Pilar Monteiro possui ainda uma rosa vermelha no cabelo, e usa um vestido amarelo longo, com sapatos brancos e meias azuis. Ao seu lado, vemos um pandeiro branco que é tocado por alguém, nos lembrando do instrumento de corda utilizado por Toulouse-Lautrec no cartaz a seguir.



Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril, cartaz de 1893.

Nesse momento, a partir de Howard Becker, considero que “a arte é um jogo de troca”⁸⁷⁰, e sendo assim, que Widhopff não está isolado, mas dialoga com o círculo internacional em que estava inserido, tendo a influência de grandes nomes do art nouveau

⁸⁷⁰ BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Tradução Luis San Payo, edição portuguesa: Livros Horizonte LTDA, 2010.

em suas obras, que o ajudaram a compor uma maior variedade de faculdades artísticas. Como é o caso de Henri de Toulouse Lautrec, que trago ao debate para fins de comparação, considerando que a mesma pode ter servido de inspiração para Widhopff, por conta de seus pontos em comum. Lautrec retrata a dançarina de cancan francesa Jane Avril, que ficou famosa pelos cartazes e pinturas do renomado artista. Testemunha da vida noturna de Montmartre, o artista compôs cartazes promocionais dos cabarés e teatros, fazendo-se presente na revolução da publicidade do século XIX, quando a arte deixa de ser patrocinada e financiada apenas pela Igreja e os nobres, para ser comprada e utilizada pelo comércio crescente gerado pela revolução industrial.

Toulouse-Lautrec foi contratado para fazer os cartazes de Moulin Rouge e posteriormente, e pelos seus hábitos boêmios, passou a ter assento cativo no cabaré onde suas pinturas eram expostas. A dançarina acima é representada com um vestido e um chapéu de cores marcantes (vermelho, preto, amarelo e branco), cabelos loiros, posicionada em cima de um palco com coxias, com uma perna levantada (movimento típico do cancan), e tendo em sua frente uma mão segurando um instrumento de cordas e algumas partituras, que parecem compor uma moldura de onde a dançarina está.

Lautrec tinha habilidade em capturar as pessoas com a cor e o movimento da opulenta vida noturna, a exemplo do cartaz acima, sua pintura é gráfica por natureza, fazendo uso de muitos tons vermelhos, em geral de maneira contrastante, com cabelos cor de laranja e a cor verde limão para traduzir a atmosfera elétrica da vida boêmia. Era um mestre do contorno simples, sua "marca registrada" desde o início da carreira como designer de cartazes, suas pinturas sempre incluíam pessoas e o papel usado para os cartazes frequentemente era amarelo. Apesar da litografia cheia de cores, Lautrec geralmente escolhia apenas 4 ou 5 cores para construir um cartaz, criando seus efeitos com justaposições e modulações delicadas.

Todos esses pontos também foram percebidos nas obras de Widhopff, e nesse momento trago para a discussão mais do que a semelhança nas cores utilizadas e no alto contraste, mas chamo a atenção para a valorização dos acessórios de feminilidades criando um padrão entre as mulheres retratadas, enquanto mulheres que despertam o desejo dos homens na platéia. Além disso, a presença masculina em todas as obras nos remete à uma ideia de “proteção” masculina, como que essas mulheres estivessem, ou precisassem estar, em constante supervisão dos músicos ou dançarinos que as acompanhavam.

Ainda em se tratando das dançarinas, temos uma obra de Widhopff que foge um

pouco das referências artísticas de formas e cores de Toulouse-Lautrec, mas que se mantêm dentro do tema das mulheres que dançam na vida noturna na passagem do século XIX para o XX. Tendo em comum principalmente os objetos que reforçam a feminilidade da mulher dançarina: o chapéu com penas, a saia, a meia-calça e os sapatos de salto, objetos que foram vistos anteriormente e se repetirão na imagem a seguir.



David Widhopff. Gravura “O Cake-Walk”, desenho extraído do jornal *Courrier Francês* (1902)

A gravura acima se inspira nos passos de “cake-walk”, uma dança de origem afro-americana que se originou entre os escravos no Sul dos Estados Unidos da América e conquistou os rígidos salões e teatros da *Belle Époque* entre o final do século 19 e começo do 20. Com o passar do tempo, os músicos brancos se apropriaram dela e o significado inicial da dança “se perdeu”, o cakewalk perde assim seu caráter de sátira, tanto que, na virada do século, o *cakewalk* era usado por músicos negros e brancos bem distante de seu contexto original. Na imagem, vemos a presença de um homem e duas mulheres, as duas dançarinas usam roupas de apresentação, uma com calça e jaqueta e a outra com um vestido de saia bem rodada, como as utilizadas em quadrilhas. Ambas usam sapatos altos e chapéus com plumas ou laços, cabelos curtos e bastantes acessórios, de acordo com a moda do período; já o homem veste uma roupa toda preta (que lembra o paletó de um mágico), um sapato social e uma cartola.



Henri de Toulouse-Lautrec, a tropa da Srta. Églantine, cartaz de 1896.

Mais uma vez trago a obra de Toulouse-Lautrec para ressaltar pontos em comum com a gravura do “cake-walk” de Widhopff. Nessa obra, permanece em destaque a cor amarela, os saltos, as meias, os vestidos e os chapéus, ou seja, a temática se mantém a mesma dos cartazes anteriores. Em muitos trabalhos que Lautrec fez para as casas noturnas parisienses, estavam retratadas a cantora Yvette Guilbert, a dançarina Louise Weber, e também “a mais discreta dançarina” Jane Avril. No cartaz acima, as quatro dançarinas se chamam Églantine, Jane Avril, Cléopâtre e Gazelle, que ficaram conhecidas como “*A Tropa da Srta. Églantine*”. Esses tipos de cartazes litográficos coloridos surgiram no século XIX como uma nova ferramenta de divulgação de locais de lazer parisienses, tornando-se, para nós historiadores, uma fonte que apresenta grandes possibilidades para as análises historiográficas dos lazeres da Belle Époque européia.

Começo agora a tratar das representações de um ramo artístico não muito comum de ser encontrado nos retratos da época (em comparação com as literatas ou dançarinas), que é o dos circenses. Nesse momento procuro abordar não somente das sociabilidades dentro dos espaços dos circos, mas também das vivências das feminilidades dentro de tais espaços, considerando que as mesmas não são, e nem se propõem homogêneas ou dentro dos padrões idealizados, mas que seguem padrões estabelecidos e pensados próprios para as suas

vivências. Isso porque, “O circo era um espaço no qual reinava uma ordem física e social totalmente diferente, porém atenta aos acontecimentos à sua volta.”⁸⁷¹

Incorporando elementos de risco, de ruptura, vindos de diferentes linguagens artísticas e camadas sociais, ele não era pautado por uma dramaturgia escrita, mas por gestos corporais que suscitavam um tipo de reflexão em diálogo direto com a vida. Fosse através dos corpos sadios e ativos dos acrobatas, que se arriscavam em cena, fosse através dos corpos grotescos dos palhaços, **era através do corpo que ele infligia suas críticas à sociedade na qual vivia.**⁸⁷²

Tais elementos corporais se fazem presentes nas obras de Widhopff a seguir. Na obra “*Os Voltigeurs*”, temos quatro cavalos que ocupam mais da metade da tela, e acima deles um acrobata em pé que carrega uma mulher com apenas um braço, enquanto o outro segura as cordas de dois cavalos. As cores vermelha, amarela e azul trazem um alto contraste para o quadro e nos remetem às cores do circo, que se apresenta com “uma estética calcada na presença de cores, texturas e cheiros variados”⁸⁷³.



David Ossipovitch Widhopff, *Os Voltigeurs*, 1924, pintura em tela.

No ato de se equilibrar sobre os cavalos, Widhopff reforça no acrobata o que Borges chama a atenção para “o combate contra gravidade [que] sugeria um combate maior: às diferenças, aos costumes, aos modelos aceitos e defendidos na época”⁸⁷⁴. Porém, a imagem

⁸⁷¹ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um corpo circense*. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. P 27-28

⁸⁷² Idem, grifo meu.

⁸⁷³ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um corpo circense*. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. P 25.

⁸⁷⁴ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um corpo circense*. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. p. 21, grifo meu.

passada pelo fato da mulher ser carregada por ele em um só braço nos remete a uma visão que não rompe com nenhum padrão de gênero pré-estabelecido, mas pelo contrário, reafirma a visão dos corpos femininos e masculinos enquanto diferentes “*por natureza*”, além de reafirmar uma hierarquia que admite a força masculina como superior à força feminina, mesmo nos espaços em que, ao longo de sua história, conferiam ao corpo feminino um lugar particular. Tudo isso pode ser visto por um enfoque de gênero, que é, para Connell, “a forma pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico”⁸⁷⁵.

Nas obras de Widhopff, essas diferenças dos corpos humanos foram salientadas. Porém, nos circos do período, os padrões culturais de doçura e fragilidade nos quais a mulher deveria se encaixar, já estavam sendo modificados, pois:

o circo já naquela época revelava uma força feminina até então não explorada, ou reprimida pela cultura ocidental. Não apenas a amazonas, mas as mulheres trapezistas, equilibristas e domadoras reforçavam a força do corpo humano independentemente do sexo.⁸⁷⁶

A relação entre os circenses e os animais foi fundamental para a constituição do circo como hoje conhecemos, em particular por conta das experiências como a retratada por Widhopff, “em que os pés do acrobata, muitas vezes, tinham apenas o dorso de um cavalo em movimento como ponto de apoio”⁸⁷⁷. Mas, para manter a leveza do espetáculo familiar, “Entre um número de risco e outro havia as entradas dos palhaços que dissolviam, pelo riso, a tensão provocada pelos acrobatas”⁸⁷⁸. Essa dinâmica alterna os corpos tidos como “sublimes” dos acrobatas dos corpos “grotescos” dos palhaços. Nas obras de Widhopff não seria diferente, “são o múltiplo e o diverso que saltam aos olhos”⁸⁷⁹.

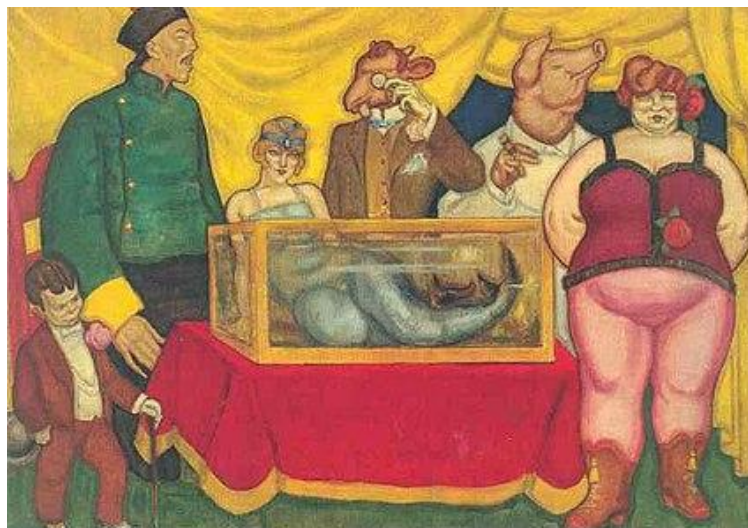
⁸⁷⁵ CONNELL, Robert W. Políticas de masculinidade. Educação e realidade, 1995, p. 189.

⁸⁷⁶ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. Ensaios de um corpo circense. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. p. 29

⁸⁷⁷ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. Ensaios de um corpo circense. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. p. 20

⁸⁷⁸ BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. Ensaios de um corpo circense. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010. P.23

⁸⁷⁹ SOUZA, Silvia Cristina Martins. Duarte, Regina Horta: *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 39, nº 82, 2019. p.310



David Widhopff, *Les Phénomènes*, 1924, acervo do Museu de Belas Artes de Limoges (França).

Tanto que, na imagem acima, temos diversos tipos tidos como “incomuns” para a sociedade burguesa, representados por uma “sereia” dentro de uma caixa de vidro com água, alguns homens atrás com cabeças de animais, uma pessoa com nanismo, um asiático e uma mulher considerada acima do peso para os padrões estéticos da época. São todas pessoas que fogem dos padrões sociais, trazidas para um espaço que causam espanto e/ou riso, característica marcante das obras satíricas de Widhopff, e que nesse ponto se relacionam também com a temática dos circos, que busca romper com “O molde e a forma dos corpos, seu princípio unificador,[...] sempre figurados por uma linguagem impregnada de interesses políticos.”⁸⁸⁰ de padronização social. Por outro lado, as obras retratando mulheres circenses, mostrava que elas “[...] não eram, necessariamente, esposas ou mães”⁸⁸¹, características que faziam com que os papéis familiares não fossem convencionalmente definidos, mediados pelos valores da sociedade do século XIX e XX.

Por fim, convém mencionar que Widhopff retratou tanto espetáculos circenses quanto os de teatro, como é o caso das dançarinas de cabaré, em um momento em que ambos competiam como meios de comunicação de massa⁸⁸², mesmo que com públicos e preços diferentes. O mais instigante é que por meio dos cartazes e anúncios dos artistas, “[...] vislumbram-se possibilidades de pensar as experiências inéditas provocadas pela visualidade

⁸⁸⁰ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 15ª ed.; tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 217.

⁸⁸¹ SILVA, Erminia. *O circo: Sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. Unicamp: São Paulo, março/1996. P 46

⁸⁸² SOUZA, Silvia Cristina Martins. Duarte, Regina Horta: *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 39, nº 82, 2019. P.311

que levavam os espetáculos a começarem na mente do leitor/observador antes mesmo de acontecerem”⁸⁸³.

Conclusão

Neste trabalho, busquei analisar as obras de Widhopff que tratavam das mulheres artistas, como meios de conhecer as diferentes realidades vivenciadas por elas nos mundos das artes em que estavam inseridas, muitas vezes passando por dificuldades e silenciamentos, em ambientes majoritariamente masculinos. Tal esquecimento foi tratado por Ana Paula Simioni, afirmando que diversas mulheres participaram de salões acadêmicos e obtiveram prêmios (incluindo as condecorações mais elevadas), mas ainda assim “[...] seus nomes, suas trajetórias e suas obras são até hoje desconhecidas”⁸⁸⁴. É contra esse tipo de esquecimento que esse trabalho se propôs a apresentar, ainda que partindo da visão de um universo masculino, artistas como Auta de Souza, Jeanne Landre e Anna Politova.

Por outro lado, tivemos ainda as dançarinas e as circenses, mulheres que não obtiveram prêmios diante da alta sociedade burguesa, mas que nos mostraram um pouco do que Butler posteriormente afirmaria ao dizer que a “[...] *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações”⁸⁸⁵. Sendo assim, “Apesar de todos os cerceamentos institucionais que obliteraram carreiras artísticas femininas [...] algumas mulheres conseguiram construir trajetórias com relativa notoriedade.”⁸⁸⁶, como é o caso de Jane Avril, Estrella de los Rios e Pilar Monteiro.

Por fim, considero importante ressaltar que as obras do russo afrancesado nos abriram caminhos de análises para uma História Social da Arte sob o panorama dos debates de gênero, que não se apresenta como acabado. Mas que podem nos levar a pensar muitas outras formas de se vivenciar as feminilidades existentes nos mundos das artes, pelo viés das obras de artistas homens (como Widhopff), assim como do reconhecimento dos trabalhos femininos enquanto obras que valem a pena serem pesquisadas com maior profundidade.

⁸⁸³ SOUZA, Silvia Cristina Martins. Duarte, Regina Horta: *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 39, nº 82, 2019. P.311

⁸⁸⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. Anais do XXIV Colóquio CBHA, Belo Horizonte, 2004, p. 1.

⁸⁸⁵ BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 15ª ed.; tradução de Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p. 69.

⁸⁸⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. Anais do XXIV Colóquio CBHA, Belo Horizonte, 2004, p. 5.

Fontes

Figuras:

1. David Widhopff, auto retrato, s/d.
2. Capa da 2ª edição do livro “*Horto*”, de Auta de Souza, ilustrações de David Widhopff. Paris: Tipographie Aillaud, Alves & Cia, Boulevard Montparnasse, 96, 1910.
3. Contracapa da 2ª edição do livro “*Horto*”, de Auta de Souza, ilustrações de David Widhopff. Paris: Tipographie Aillaud, Alves & Cia, Boulevard Montparnasse, 96, 1910.
4. David Ossipovitch Widhopff. Retrato de Jeanne Landre Fusain, 49,5x31,5 cm, carvão no papel, 1904.
5. David O. Widhopff. Ilustração colorida do livro “Charlotte e seus amantes”, de Jeanne Landre, primeira edição, Paris, s/d.
6. David Widhopff. Anna Politova, ilustre cantora russa, foi a intérprete do papel título da ópera *Fosca*, de Carlos Gomes, em 07 de maio de 1895, *premium* no Pará, Teatro da Paz. Homenagem de David Widhopff à cantora e à Carlos Gomes num ‘encarte’ de *O Mosquito*, nº 6, Acervo pessoal.
7. David Widhopff, Estrella de los Rios, 1906
8. David Widhopff. Pilar Montero. Circa 1901, 130.25 x 87 cm.
9. Henri de Toulouse-Lautrec, Jane Avril, cartaz de 1893.
10. David Widhopff. Gravura “O Cake-Walk”, desenho extraído do jornal *Courrier Francês* (1902)
11. Henri de Toulouse-Lautrec, a tropa da Srta. Eglantine, cartaz de 1896.
12. David Ossipovitch Widhopff, Os Voltigeurs, 1924, pintura em tela.

13. David Widhopff, *Les Phénomènes*, 1924, acervo do Museu de Belas Artes de Limoges (França).

Jornais:

14. A Notícia, 23 de junho de 1991, anno X, número avulso, p 1.
15. Revista do Rio Grande do Norte, março a junho de 1900, n. 4-6, p. 407.

Livros, Álbuns e Sites:

16. MOURA, Ignácio. A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant e os Expositores em 1895. Belém: Typ. do Direito Oficial, 1895. pp. 105-6.
17. SALLES, Vicente. David Osipovitch Widhopff: um artista russo no Grão Pará. 1994, Brasília, Micro edição do autor, p. 19. In: Memorial Vicente Salles.
18. Auta de Souza, seus versos e traços de sua vida breve, em: www.elfikurten.com.br/2013/05/auta-de-souza.html

Referências

- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Tradução: Luis San Payo, edição portuguesa: Livros Horizonte LTDA, 2010.
- BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um corpo circense*. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 15ª ed.; Tradução: Renato Aguiar, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle. *Imagens da Mulher*. 4 ed., Edições Afrontamento, 1992.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; RODRIGUES, Silvio Ferreira. Onde estava a periferia da arte? Circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX. *TEMPO. REVISTA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UFF*, v. 23, p. 590-608, 2017.

LIMA, Savio Queiroz. Mulher Maravilha para Presidente! História, feminismos e mitologia nas histórias em quadrinhos. 1ª edição/Salvador - BA. Editora Devires, 2019.

PERROT, Michelle. Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros; seleção de textos e introdução de Maria Stella Bresciani; Tradução: Denise Bottmann - 8ª ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade, In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). “História das mulheres no Brasil”, 7. ed. – São Paulo : Contexto, 2004.

SILVA, Erminia. O circo: Sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX. Unicamp: São Paulo, março/1996.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. Anais do XXIV Colóquio CBHA, Belo Horizonte, 2004.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. “O menu de meu marido”: narrativas visuais, histórias e práticas de gênero na revista feminina (1914-1936). Hist. R. Goiânia, v. 19, 2014, p. 34.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. Duarte, Regina Horta: *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 39, nº 82, 2019.

WOLF, Naomi. O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 14ª ed., Tradução: Waldéa Barcellos, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

De pai para filha: a infância de uma menina uruguaia vista pelo olhar paterno

Talita Gonçalves Medeiros
(UNISUL)

Gustavo Tiengo Pontes
(UFSC)

O objetivo desta comunicação é analisar seis retratos elaborados pelo artista plástico e diplomata uruguaio Carlos Washington Aliseris que retratou a sua filha, Raquel Aliseris Bernadá durante a sua infância⁸⁸⁷. Com base na leitura de pesquisas do campo de estudos de gênero, história das mulheres e outras áreas, pretende-se problematizar quais representações⁸⁸⁸ da infância de Raquelita⁸⁸⁹, assim chamada por seu pai, são construídas nesses quadros, discutindo quais situações, poses, objetos ou cenas do cotidiano foram escolhidas para as pinturas e desenhos. O trabalho está dividido em quatro segmentos. Em um primeiro momento serão apresentadas algumas informações sobre quem foi Aliseris, seguido da apresentação de Raquelita. Após isso, serão expostas e analisadas as seis imagens da infância dela. Ao final, pretende-se refletir e estabelecer alguns pontos comuns entre as representações presentes nas figuras.

1. Carlos Washinton Aliseris: um artista e diplomata cosmopolita

Carlos Washington Aliseris Genta⁸⁹⁰ (1898-1974) nasceu em Montevideú, Uruguai. Além de diplomata, foi um artista plástico dotado de um vasto currículo, com seus trabalhos tendo sido apresentados em diversos espaços expositivos pelo mundo, como galerias e museus, em capitais como Montevideú, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Paris, Bruxelas entre outras. Fez parte de uma extensa rede de sociabilidade intelectual latino-americana, tendo se

⁸⁸⁷ A maioria das informações sobre Aliseris, Raquelita e as obras discutidas foram disponibilizadas através do material que se relaciona ao projeto de pesquisa, sob o título “O Campo Artístico Sul-Americano e suas conexões, a partir de dois artistas uruguaios: Raquel Aliseris Bernadá e Carlos Washington Aliseris”, coordenado pela Professora Maria de Fátima Fontes Piazza e disponibilizadas pela coleção do Sr. Ignacio Labaure e do Dr. Nicolás Labaure, em Montevideú.

⁸⁸⁸ Entende-se a noção “representação” a partir das ideias de Roger Chartier. Segundo o autor: “(...) as entradas da palavra ‘representação’ atestam duas famílias de sentido aparentemente contraditórias: de um lado, a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de pessoa”. CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002, p.74.

⁸⁸⁹ Este era o modo comum como ela era chamada por seu pai. Optamos por tratá-la desta maneira no decorrer deste trabalho.

⁸⁹⁰ Mais conhecido pelo sobrenome Aliseris, e assim continuará a ser citado no decorrer deste trabalho.

correspondido com personalidades como Alfonso Reyes⁸⁹¹, Ramón Gomez de la Serna⁸⁹², Mário de Andrade⁸⁹³ e Candido Portinari⁸⁹⁴, dentre outros. Dessa maneira, pode-se perceber que ele foi um intelectual cosmopolita que, além de ter transitado e morado em diferentes países, atuou como um mediador cultural⁸⁹⁵, pois, além dessa circulação, inseriu-se, divulgou e conectou diferentes fronteiras e culturas.

Aliseris foi criado em Montevidéu por seus irmãos maiores, pois, seus pais faleceram quando tinha apenas dois anos de idade. Ele era filho de Carlos Aliseris Perrone, comerciante de água mineral, e Emília Genta Linari. É possível dizer que Aliseris fazia parte de uma classe média urbana de Montevidéu, cidade que contava com um pujante porto e intensa movimentação comercial, o que provocou mudanças no perfil da capital. A educação formal de Aliseris se deu no Colégio Seminário que pertencia à Companhia de Jesus, o que parece tê-lo marcado indelevelmente⁸⁹⁶.

Sobre sua formação artística, de acordo por Peluffo Linari e citado por Fátima Piazza:

Aliseris teve sua formação artística na *Escuela Industrial n°1* de Montevidéu, onde concorreu as aulas de modelagem com o escultor argentino Luis Falcini (1889-1973). Nesse período, realizou as esculturas *Palomo* (cerâmica), *Conejo* (bronze), *Pato, gato durmiendo* (cerâmica) e *Pavo* (bronze). Ele também estudou pintura no *Círculo de Bellas Artes* com o pintor uruguaio Domingo Bazurro (1886-1962) e recebeu notáveis conselhos e orientações do pintor uruguaio Milo Beretta (1875-1935). Na Europa, estudou com o pintor espanhol Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870-1945). Aliseris expôs em galerias e museus de cidades europeias e latino-

⁸⁹¹ Alfonso Reyes Ochoa (1889-1959) nasceu no México e, ao longo de sua trajetória, foi poeta, ensaísta, acadêmico, tradutor e diplomata.

⁸⁹² Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) nasceu na Espanha. Atuou como jornalista, escritor, foi um dos principais promotores do gênero literário conhecido por Greguerías.

⁸⁹³ Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo. Foi uma das mais célebres e notável figura do chamado movimento Modernista Brasileiro. Foi poeta, romancista, musicólogo, historiador da arte, crítico e fotógrafo. Uma de suas principais obras foi “Macunaíma” (1928), considerada um marco do Modernismo Literário Brasileiro.

⁸⁹⁴ Candido Portinari (1903-1962) nasceu em Brodosqui no Estado de São Paulo. Ele pode ser considerado um dos pintores brasileiros mais importantes de todos os tempos, tendo alcançado inclusive projeção internacional. Dentre os seus trabalhos, pode-se destacar os painéis “Guerra e Paz”, que foram apresentados à sede da ONU em Nova Iorque e, por convite de Gustavo Capanema quando Ministro da Educação, dos painéis do novo prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), sediado no período no Rio de Janeiro.

⁸⁹⁵ Sobre o conceito de mediação cultural Cf. GUIMARÃES, Valéria dos Santos. Prefácio. In. COSTA, Karine Lima da; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes; MEDEIROS, Talita Sauer (Orgs.). Mediações e mediadores culturais: escritores, artistas e divulgadores. Itajaí, SC: Casa Aberta Editora, 2021A. p. 7-12.

⁸⁹⁶ Sobre a trajetória e formação de Aliseris baseamo-nos principalmente em Gabriel Peluffo Linari e Maria de Fátima Fontes Piazza, que também se apropriou de discussões desse autor. São as seguintes bibliografias: PELUFFO LINARI, Gabriel (Org.). Aliseris. Buenos Aires: Eduardo Cohen Watkins, 2005; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Dois diplomatas latino-americanos e suas mediações culturais: Alfonso Reyes e Carlos Washington Aliseris. In. COSTA; ____; MEDEIROS, Op. Cit., p.49-74.

americanas, como Paris, Viena, Bruxelas, Buenos Aires, São Paulo, entre outras capitais⁸⁹⁷.

Em 1931 no Uruguai, Aliseris seria um dos fundadores de um grupo intitulado “*Agrupación de Artistas Independientes del Uruguay*”, que contaria também com outros artistas, como: Antonio Pena, Ricardo Aguerre, Gilberto Bellini, e Melchor Méndez Magariños⁸⁹⁸. Segundo consta, durante a sua atuação, os membros do grupo foram extremamente ativos, buscando diferentes espaços para expor as suas obras⁸⁹⁹. Ainda sobre Aliseris, seu trabalho seria divulgado em impressos, como as revistas, a paulista “*Vanitas*” e a belga “*Clarté: art et art décoratif, architecture*”⁹⁰⁰.

Piazza também evidencia que um ponto forte da obra de Aliseris foi a retratística, o que incluía desde retratos femininos e de intelectuais. Neste quesito, é possível assinalar que houve uma produção significativa de retratos de sua filha⁹⁰¹. Sobre a retratística, conforme o sociólogo Sérgio Miceli assevera, a posse de retratos estava muito associada a um gosto das elites⁹⁰², isto é, além de não ser um item acessível por questões financeiras para diversos grupos da sociedade, eles também poderiam sugerir uma distinção social da família que podia contratar os serviços de um artista para realizar tal produção. Para o trabalho em questão, dentre os retratos que Aliseris elaborou de Raquelita ao longo de sua vida, foi feita uma seleção daqueles mais significativos que retrataram a sua infância. A partir dessas considerações, serão expostas algumas informações sobre Raquelita.

2. Raquel Aliseris Bernadá: formação e trajetória de uma breve artista

Raquel A. Bernadá (1923-1986), que nasceu em Montevideu, filha de Carlos W. Aliseris e Elena Cándida Bernadá Durán de Aliseris, teve uma infância privilegiada, tendo

⁸⁹⁷ PELUFFO LINARI, 2005. *Apud* PIAZZA, Op. Cit., p.60.

⁸⁹⁸ ALISERIS, Carlos. ARTE ACTIVO: Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección Nacional de Cultura; Proyecto Sistema Nacional de Museos. Uruguay, s/data. Disponível em: <<http://museos.gub.uy/artearctivo/creditos.html>>. Acesso em 30 de jul., 2021.

⁸⁹⁹ Para algumas informações sobre a atuação do grupo cf. as matérias: La fuerza de la pintura / Por qué fue fundado “El Pueblo” El Gato, Montevideu, Ano 1, n.2, 5 mar. 1932, p.6; Los ‘independientes’ atropellan. El Gato, Montevideu, Ano 1, n. 3, 12 de mar. 1932, p.8.

⁹⁰⁰ Cf. PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. A circulação transatlântica de um artista uruguaio: da Vanitas a Clarté: art et art décoratif, architecture. Florianópolis: I Ciclo Discente do PPGH/UFSC, março de 2021B. (Palestra de encerramento, 26 de março de 2021).

⁹⁰¹ PIAZZA, Op. Cit., 2021A., p.65.

⁹⁰² MICELI, Sérgio. Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

tido inclusive uma preceptora chamada Amelia Bassanta⁹⁰³. Raquelita estudou no *Colegio Sagrado Corazón*, da ordem francesa *Congregación des Religieuses du Sacré Coueur de Jésus*, e fez sua Primeira Comunhão em dezembro de 1932, na Paróquia San Juan Bautista, em Montevideú.

Desde cedo frequentava o ateliê de seu pai, onde aprendeu precocemente o fazer artístico. Tal prática pode ser aproximada da análise de Ana Paula Cavalcanti Simioni com relação à formação de crianças artistas:

O acesso às técnicas do desenho dava-se prematuramente para meninos e meninas cujos pais fossem artistas. Desde a tenra infância habituavam-se às paletas, às cores, viam as composições surgindo aos poucos nas telas e, caso demonstrassem interesse, eram incitados a realizar desenhos, aprendendo as técnicas da linha, do claro-escuro e da representação dos objetos, as bases de formação de um artista acadêmico. As questões técnicas vinham perpassadas de posições estéticas, que com o tempo eram interiorizadas pelas crianças, tornando-se quase “naturais”⁹⁰⁴.

Logo cedo Raquelita, precocemente, demonstraria desenvoltura na pintura, assim, já com apenas quinze anos de idade receberia a menção Medalha de Bronze, no *Salón Nacional* de 1938, realizado no Teatro Solís, sob os auspícios da *Comisión Nacional de Bellas Artes do Ministerio de Instrucción Publica del Uruguay*. Trata-se da obra óleo sobre madeira “Patos Pekineses” (Marrecos), medindo 61 x 48 cm, datado de 1938. Atualmente o quadro encontra-se musealizado, com o número de inventário 2869 do *Museo Nacional de Artes Visuales*, em Montevideú.

Raquelita participaria de diversas exposições, frequentando círculos artísticos na América e Europa, por ocasião também do período em que seu pai trabalharia no continente Europeu como diplomata. Em 1952 casou-se com o advogado Luciano Labaure Casaravilla (1918-1996) em uma cerimônia religiosa no Santuário Diocesano *San Antonio de Pádua*, em Montevideú. Foi durante sua viagem em lua de mel na cordilheira Argentina, quando ainda tinha apenas trinta anos, que Raquelita elaboraria sua última pintura, uma paisagem da cidade de San Carlos de Bariloche.

A presença e criação de um pai artista deve tê-la proporcionado desde cedo uma familiaridade com os círculos artísticos bem como uma possível maior naturalidade na hora

⁹⁰³ São poucas as informações encontradas até o momento sobre quem foi Amelia Bassanta. Dentre os indícios pesquisados parece que ela integrou um grupo feminino vinculado ao Partido Comunista Uruguaio, junto das escritoras Blanca Luz Brum e Edgarda Cadenazzi e escreviam no semanário “Justicia”.

⁹⁰⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008. p.143.

de posar para uma pintura, por exemplo. Apesar desta breve, e expressiva, carreira artística, o seu fim *súbito* pode estar associado com uma “escolha” em se dedicar à sua nova família, ainda mais que em 1954 nasceria o primeiro de seus três filhos, atuando nos papéis sociais tradicionalmente destinados às mulheres, como filha, mãe e esposa.

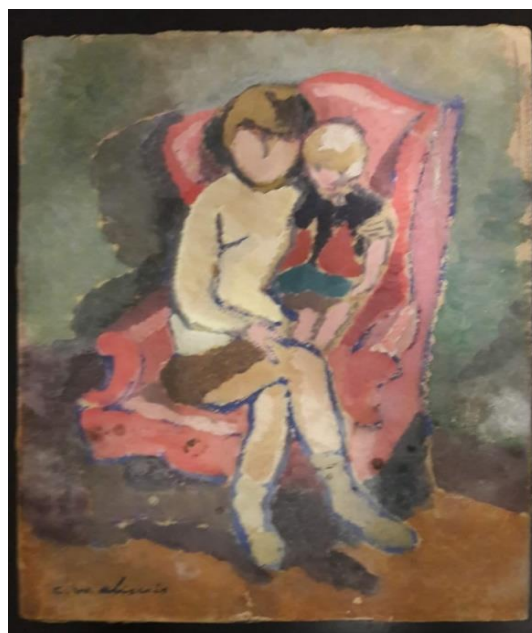
3. A infância através de imagens

Nossa proposta, a partir de agora, é efetuar uma análise que busque compreender quais processos de construção da infância de Raquelita se operou através das imagens, seja na escolha das situações, trajes, atividades, bem como outros elementos dos quadros. As pesquisas e os/as pesquisadores/as que auxiliarão na metodologia de análise abordaram, em alguns casos, diferentes espaços e temporalidades que as das imagens abaixo, contudo, nossa investigação possibilitou evidenciar uma série de aproximações das representações desta natureza, tornando esse diálogo enriquecedor para tanto compreender as imagens em foco quanto situá-los em um ambiente maior de circulação de imagens sobre as mulheres.

Abaixo estão expostas e numeradas todas as imagens analisadas, com os seus respectivos títulos, além do ano de sua elaboração.



1) “Doña Elena y Raquelita”, óleo sobre tela, medindo 46 x 30,5 cm., escrito na parte detrás da tela 19 de maio de 1928, coleção Dr. Nicolás Labaure, Montevideu.



2) “Raquelita con su muñeca”, 1929, têmpera sobre cartão, medindo 44 x 33,5 cm., coleção Dr. Nicolás Labaure, Montevideu.



3) “Raquelita y sus muñecas”, 1928, óleo sobre cartão, medindo 11 x 12,5 cm, coleção Dr. Nicolás Labaure, Montevideu.



4) Raquelita jugando, c. 1928, desenho sobre papel, medindo 26,5 x 27 cm., coleção Ignacio Labaure, Montevideu.



5) “Raquelita haciendo los deberes”, de 1931, nanquim com pincel sobre papel, medindo 34 x 28 cm, coleção Ignacio Labaure, Montevideu.



6) “Mi hija Raquelita”, de 1932, óleo sobre tela, medindo 35,5 x 29,5 cm, coleção particular, Buenos Aires.

Na primeira imagem, podemos observar Raquel e sua mãe, Dona Elena, executando prendas domésticas, que aparentemente remetem a costuras, bordados e *crochet* na barra da toalha. Raquelita e sua mãe, ambas concentradas em seus afazeres, ao que tudo indica posam para Carlos Aliseris, de modo descompromissado, em uma cena quase cotidiana. O cenário escolhido era um ambiente interno, da esfera privada, possivelmente uma sala ou um ateliê, e comporta mãe e filha em um momento educativo, elucidativo de tais prendas domésticas. Algo que logo nos chamou atenção na pintura, é como parece ser possível realizar uma

aproximação desta imagem com algumas das cenas presentes no romance “Mulherzinhas” de Louisa May Alcott⁹⁰⁵, onde em diversas ocasiões as quatro irmãs ocupam-se dos afazeres domésticos sob a atenta supervisão de sua mãe. Apesar deste romance ter sido publicado nos Estados Unidos em 1868, durante a Guerra da Secessão, percebe-se que o que foi retratado neste primeiro quadro de Aliseris sinaliza a longevidade da reprodução desta configuração familiar em diferentes contextos.

A representação de uma atividade cotidiana, do mundo diário, com mãe e filha, parece reforçar e servir como indício da associação da mulher com as rotinas familiares, conforme expõe o antropólogo Roberto da Matta⁹⁰⁶. As considerações deste autor tratam da sociedade brasileira, contudo, tendo em vista e a partir da natureza da cena retratada por Aliseris, parece ser viável sugerir a recorrência deste sistema de relação social para as sociedades latino-americanas.

Neste caminho de estudo, um aspecto que parece poder ser estendido para as outras imagens, é o que Richard Sennet escreve ao discutir a construção do ambiente público. Conforme o autor aborda para o caso da mulher, o ambiente público era onde existia o risco de se perder a virtude, em contraposição com o terreno privado, o refúgio criado pela idealização da família⁹⁰⁷. Estes dois autores parecem contribuir para o nosso entendimento de que as imagens reforçam uma representação que já fazia parte de um certo imaginário ou compreensão de organização das famílias, onde à mulher priorizava-se o ambiente privado e as relações familiares.

Ensinar as filhas as artes domésticas era função de toda e qualquer mãe, independente da classe social que ocupavam, contudo, é necessário observar que as mulheres de elite, que se ocupavam quase que exclusivamente dessa tarefa, possuíam um compromisso, quase que um contrato social, com essas tarefas. São elas, e a partir delas, que a “boa família” se estrutura, e as filhas herdeiras dessa representação social, nada mais seriam, que a continuação e o bom exemplo dela. Assim, ensinar para submissão, como expõe Elena G. Belotti, era algo exigido das mães e algo a ser recebido pelas filhas, apenas pelas filhas.

⁹⁰⁵ ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*: edição comentada e ilustrada. Apresentação, tradução e notas: Bruno Gambarotto. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

⁹⁰⁶ MATTA, Roberto da. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: s/editora, 1997. p.26.

⁹⁰⁷ SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.39.

Educar para submissão, segundo a autora, nada mais é do que ensinar a filha a ocupar funções futuras de mãe, esposa, dona do lar⁹⁰⁸.

Pode-se conectar tal discussão com o modo pelo qual Peter Burke compreende acerca das potencialidades do estudo das imagens, assim, a análise que está sendo efetuada pretende evidenciar também como as fontes expostas oportunizam investigar alguns dos arranjos sociais em determinado período⁹⁰⁹. Nesse sentido, retomando Belloti, esse “treinamento” iniciado desde a tenra idade com espaço e brinquedos lúdicos que remetem a objetos da casa e/ou bonecas, indicam o futuro que lhes aguarda, uma vez que, “as meninas são reduzidas a ele à força pela sua identificação com a mãe e por suas exigências de auxílio”, portanto, não se trata de algo nato, tampouco natural, mas sim, de um ensinamento construído, elaborado cotidianamente, pois não se “trata por conseguinte de um simples adestramento para a aprendizagem de certas habilidades, mas de um verdadeiro e autêntico condicionamento, perpetrado com o objetivo de tornar automáticos certos serviços”⁹¹⁰ com a finalidade “que consiste precisamente em tornar-se úteis”⁹¹¹

Além das prendas domésticas, as bonecas, faziam parte do cotidiano infantil feminino, o que pode ser visualizado nas imagens de número 2 e 3. Ser mãe, futuro esperado e muitas vezes exigido à maioria das mulheres, era iniciado através da doação de uma boneca ou mais bonecas, “pois esse jogo é considerado um verdadeiro aprendizado para a futura função materna [...]”⁹¹². Segundo alguns indícios que o projeto conseguiu identificar, a boneca que Raquelita possuía nesse período se chamaria *Marilú* e que teria contado com grande popularidade entre público infantil com maior poder aquisitivo da região platina. Tal boneca apareceria no mercado platino na década de 1930, tornando-se um objeto de desejo das crianças da época, sobretudo pela eficiente estratégia publicitária e do lançamento de uma revista infantil homônima, como expõe Maria Paula Bontempo⁹¹³.

⁹⁰⁸ BELOTTI, Elena Gianini. Educar para a submissão. Petrópolis, Vozes, 1985.

⁹⁰⁹ O parágrafo completo é o seguinte: “Naturalmente, como no caso de textos, qualquer um que queria usar imagens como evidência, necessita estar constantemente em guarda para o aspecto – muito óbvio, ainda que algumas vezes esquecido – de que a maioria delas não foi produzida com este propósito. Algumas delas o foram, como já vimos, mas a maioria foi feita para cumprir uma variedade de funções, religiosas, estéticas, políticas e assim por diante. Elas, frequentemente, tiveram seu papel na ‘construção cultural’ da sociedade. Por todas estas razões, as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar do passado” BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p.234.

⁹¹⁰ BELOTTI, Op. Cit., p.74.

⁹¹¹ Ibidem., p.81.

⁹¹² Ibidem., p.73.

⁹¹³ BONTEMPO, Maria Paula. Enseñando a las niñas a consumir. La revista infantil Marilú (1933-1937). In: Avances del Cesor, v. XII, n. 13, ago./dez. 2015, p.108.

Diferentemente da primeira imagem, nas duas posteriores representações, Raquel está posando para pintura, atenta aos movimentos de seu pai, encara a tela como na segunda imagem, encena para tela a ser reproduzida como na terceira. Em ambas, Raquelita, com seu corpo em evidência, demonstra uma postura na qual sugere-se que o comportamento a ser assumido por ela seria o de boa moça ou “*la fille bien gardée*”, imagem transmitida pelos livros escolares. Sentar-se de forma correta, apresentar um corpo ereto, correto em sua postura também era uma exigência para as moças de elite. O corpo, nesse sentido, assume um discurso, uma representação muda, mas que, passa a mensagem necessária, o do conhecimento das normas sociais que a elite compartilhava. O comportamento exigido às mulheres era de postura adequada, do sentar-se, falar, comer, representar. Nesse caso, ambas as imagens, demonstram Raquel, em uma postura não relaxada, mas atenta, servil.

O cenário que compõem as duas imagens, apresentam cores amenas que transitam entre o verde, o marrom, o rosa, cores que alinhadas a postura a ser assumida por Raquel, também faziam parte da construção social da mulher, afinal, “a cor viva do objeto e aquilo que ele representa”⁹¹⁴. Concordamos com Joana de Vilhena Novaes quando ela afirma que, “quer ser por meio de roupas, adereços e cosméticos, de forma efêmera ou permanente, o corpo é sempre transformado em signo cultural, como capital do qual fala Bourdieu”⁹¹⁵. Nas próprias palavras do sociólogo francês:

O que se chama apresentação, ou seja, a maneira legítima de posicionar o corpo e apresentá-lo, é espontaneamente percebida como um índice de conduta moral e constitui o fato de deixar ao corpo a aparência ‘natural’ como índice de *displacência*, de abandono culpável a *facilidade*. / Assim delinea-se um espaço dos corpos de classe que, salvo os acasos biológicos, tende a reproduzir, em sua lógica específica, a estrutura do espaço social. E não é por acaso, portanto, que as propriedades corporais são apreendidas através dos sistemas sociais de classificação que, aliás, dependem da distribuição, entre as classes sociais, das diferentes propriedades: as taxinomias em vigor tendem a opor, hierarquizando-as, as propriedades mais frequentes entre os dominantes – ou seja, as mais raras – e as mais frequentes entre os dominados⁹¹⁶.

Deve-se inserir a obra “A Distinção” de Bourdieu como um projeto de estudo do autor, que está amparado nos dados que foram coletados em determinado contexto e

⁹¹⁴ BELLOTII, Op. Cit., p.73.

⁹¹⁵ NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. In. DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (orgs.). História do corpo no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.485.

⁹¹⁶ BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre RS: Zouk, 2017. p.183. Grifos do autor.

intervalo temporal. De qualquer forma, a aproximação com a perspectiva de Bourdieu parece ser enriquecedora ao se levantar a importância de uma postura relacional de estudo, o que para o caso presente, auxilia a evidenciar que a apresentação do corpo, com seus adereços, vestimentas, pose etc., envolveu a priorização de traços comumente associados com classes superiores, isto é, de difícil acesso para interessados ou em busca de ascensão social. Ademais, é possível perceber também que na imagem de n.3 há a presença de um livro aberto, o que talvez possa ser compreendido também como traço de uma distinção de classe, do acesso ou incentivo aos estudos e a leitura.

Nesse caminho, percebe-se que as vestimentas utilizadas por Raquel, em ambas as imagens, o cabelo enfeitado na segunda representação, os sapatos utilizados, demonstram organização e higiene. Raquel aparentemente posa com roupas asseadas, bem costuradas, limpas, e ornadas de modo a representar a sua classe social, e esse significante, vai ao encontro do que Bourdieu afirma:

As classes populares transformam o vestuário em um uso realista ou, se preferirmos, funcionalista. Ao privilegiar a substância e a função em relação à forma, elas desejam a devida compensação, se assim se pode dizer, para seu gasto, escolhendo algo ‘que pode durar muito tempo’. Ignorando a **preocupação burguesa de introduzir a boa apresentação no universo doméstico** – lugar da liberdade, do avental e das pantufas (para as mulheres), do torso nu ou da camiseta (para os homens) -, elas desleixam a distinção entre a roupa de cima, visível, destinada a ser vista, e a roupa de baixo, invisível ou escondida, ao contrário das classes médias que começam a ficar inquietas – pelo menos, fora de casa e no trabalho (cresce, cada vez mais, o número de mulheres trabalhadoras) com sua aparência externa, incluindo vestuário e cosmética”⁹¹⁷

Assim sendo, é possível compreender que há uma intenção em fazer com que Raquel pose assumindo essas posturas, assim como, a representação dos cenários e de suas vestimentas. Tal percepção pode ser aproximada também da análise efetuada pela historiadora Gilda de Mello e Souza sobre a moda, quando afirmou que ela “serve à estrutura social, acentuando a divisão classe”⁹¹⁸. Ou seja, o processo de escolha e seleção do modo e das roupas que Raquelita portava parecem indicar a representação de uma moça dotada dos códigos de saber vestir-se adequadamente como parte dos grupos urbanos de alto poder aquisitivo. Tais aspectos, como as vestimentas, a posição de seu corpo e a boneca *Marilú*,

⁹¹⁷ BOURDIEU, Op. Cit., p.190. Grifos meus.

⁹¹⁸ SOUZA, Gilda de Mello e. O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.29.

devem ser compreendidos como elementos que auxiliam a compor o quadro como um todo, contribuindo para a representação de uma infância privilegiada e refinada.

Com relação à quarta imagem, sabe-se que Raquel, ainda na infância, ganhou de seu pai, Carlos Aliseris, uma casa de boneca de madeira. Na imagem, é possível observar Raquelita juntamente com a casa, posando para Aliseris. Nessa imagem, diferentemente das demais, Raquelita não está olhando para o pai, e sim, à sua casinha de boneca. Apesar de posar de modo diferente para Aliseris, semelhanças ainda podem ser notadas nessa imagem. As pernas fechadas e levemente flexionadas de Raquel, assim como sua posição deitada ao chão, o cuidado em arrumar o vestido, demonstram o cuidado e a atenção dos pais na preparação da cena a ser retratada. Raquel, posa para Aliseris de modo descompromissado, está brincando. Aliseris, provavelmente quis retratar justamente esse instante, uma vez que é possível notar que essa imagem, é apenas traços, contorno do corpo de Raquel e sua boneca, não está colorida, não foram retratados os objetos ao redor, o desenho eternizou apenas Raquelita e sua casa de bonecas.

Semelhante às demais imagens, essa cena também representa um ato de docilização e aprendizado das prendas domésticas. As imagens acima mostram o saber costurar, bordar, o cuidado com as bonecas que logo tornar-se-iam filhos e filhas, e essa, representa o cuidado com a casa, com a organização de um lar. O espaço privado, destino das mulheres, independentemente de sua profissão, classe social ou cultural, torna-se aquilo que Vânia Carvalho chamou de ação centrífuga, aquelas ações que se definem a partir daquilo que centraliza a mulher em seu lar, permitindo com que ela se torne a “continuidade entre corpo, objeto e espaço da casa”⁹¹⁹. É isso que aqui está representado, pois, Raquel está no mesmo plano que sua casa de bonecas e, ao tocar nela Raquel e casa tornam-se continuidade, uma única representação e imagem. O corpo de Raquel, alinhado, organizado e direcionado indica que essas mesmas inclinações devem ser seguidas em seu lar.

A forma como o corpo é compreendido, conforme o autor Jean-Jacques Courtine discorre, foi uma invenção teórica necessária para a efetivação das políticas que estavam sendo formuladas e inseridas na sociedade brasileira no final do século XIX e início do século XX⁹²⁰. Nesse sentido, o corpo da mulher, além de controlado, higienizado e dominado sob a justificativa de sua “natureza feminina”, passou a ser também uma “superfície de

⁹¹⁹ CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material* – São Paulo, 1870- 1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008. p.244.

⁹²⁰ COURTINE, Jean- Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013. p.8

inscrição”, cuja importância residia em fazer com que todas/todos reconhecessem a existência de corpos masculinos e femininos na sociedade, fator de suma importância à aplicação dessas novas normas de existência⁹²¹. Para isso, foi fundamental fazer com que os indivíduos, segundo Mary del Priore⁹²², se reconhecessem como homem ou mulher; semelhantemente, foi substancial o reforço constante de uma performatividade, uma reiteração constante das normas sociais com referências diretas e contínuas de representações do que era ser homem ou do que era ser mulher⁹²³. Notamos assim, que as pinturas de Aliseris tendo como modelo a filha Raquel, transitam por esses objetivos. Em todas as imagens de Raquel encontram-se elementos que lembrem sua feminilidade e sua função como mulher, como esposa, como dona de casa.

E é justamente isso, que nos leva aos questionamentos da imagem de número cinco: por que a imagem de Raquelita fazendo seus deveres escolares e aprendendo as letras, foi retratada de modo diferente de todas as imagens? Por que o uso do nanquim sobre papel, nessa imagem? O que Aliseris queria representar com Raquel sentada em sua mesa de estudos contornada em preto que quase borra e invisibiliza a figura de Raquel? Não temos as respostas para todas essas perguntas, mas podemos inferir que, o conhecimento das letras, escrita e leitura era recomendado de modo moderado às mulheres. Elas deveriam saber ler, interpretar, redigir, falar, mas todos esses elementos de modo moderado, adequado e destinado a uma finalidade, seu lar. Aliseris conhecia “os perigos” que a leitura e a escrita não autorizadas poderiam acarretar na vida e carreira de Raquel.

Voltando a imagem, podemos observar Raquel sentada em uma pequena mesa, possivelmente de estudos, onde ela lê e escreve. Raquel parece concentrada. A pesquisa indica que os pais de Raquelita, tiveram muito cuidado com sua educação. Raquel inicialmente teve uma preceptora chamada Amelia Bassanta, posteriormente estudou em um renomado colégio católico, ainda em sua adolescência estudou e expôs no exterior, retornou para sua cidade natal com uma considerável bagagem de conteúdos, técnicas e exposições, o que a auxiliou no aprimoramento de algumas de suas técnicas. Raquel conhecia o universo das letras e da pintura. E talvez seja justamente esse cuidado que Aliseris tenta retratar em

⁹²¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In: _____; SOIHET, Rachel. (orgs.). O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

⁹²² DEL PRIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

⁹²³ Cf. BUTLER, Judith. Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. 2 ed. 2 reimp. Buenos Aires: Paidós, 2012.

sua pintura. Essa aproximação com a educação da filha, suas leituras e escrita ficam justamente nesse universo de temores sobre o que ler e o que escrever, como pintar, quais cursos frequentar... Tudo isso poderia se tornar nebuloso, incerto, receoso, talvez o preto ao redor de Raquel demonstre isso, demonstre a névoa de medo e cuidados para que nada saísse de seu controle, direcionamento e planejamento, afinal, vale lembrar, Raquel era a única filha do casal Aliseris, sua representante social, moral e cultural da família do pintor e diplomata.

Agora, sobre a última imagem, semelhante às imagens 1, 2, e 3, Raquel posa, olha, encara a tela e seu pai, Carlos Aliseris. Novamente o cenário em que Raquel se encontra, é formado por cores neutras, amenas. O cenário evidentemente preparado para pintura, traz elementos e símbolos da feminilidade, tais como, as flores, que também é possível localizar em seu vestido cor de rosa. Mas não é qualquer rosa, é um tom de cor suave, não agressivo, pacífico, assim como o animal que compõe a cena. Raquel diferentemente das demais imagens, está em pé, se mostra atenta e pronta para qualquer ação. Seu corpo, evidencia, assim como também nas outras imagens, um cuidado, um asseio.

O vestido cor de rosa, aparenta ser novo, o cabelo cortado, escovado e com a franja mostra um capricho, típico das elites. O uso de joias, destinado a mulheres mais velhas, não fazem parte da cena, afinal Raquel é uma criança, e assim deve representar. Infância, foi um tema proposta e debatido por Philippe Ariès, em seu conhecido livro *“História social da criança e da família”*. Em seus escritos, o autor, defende que a noção de criança, foi uma invenção social, criada na transição da era feudal para a era industrial. Um dos grandes motivos possíveis para essa mudança, para esse novo olhar, foi a mortalidade infantil cada vez mais crescente e, posteriormente, a necessidade de mão de obra para o trabalho nas fábricas. Junto a ideia de infância, nasce a ideia de criança, símbolo da doçura e da ingenuidade. Contos infantis ganharam reformulações com títulos e histórias morais, a residência dos pequenos ganhou novos contornos e delimitações, tais como seus próprios quartos e espaços educativos, assim como os banheiros, que passaram a ser de uso individual⁹²⁴. Logicamente que esse cenário é ocupado pelas famílias de elite, como essa a qual nos referimos.

As meninas, especialmente, receberam maiores atenção nessa nova organização social. Símbolos de pureza, associadas a anjos e flores, foram elas que receberam de acordo

⁹²⁴ ARIÈS, Philippe. História Social da Criança e da Família. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

com a idade, vestimentas adequadas, mas, todavia, semelhante à de suas mães e tias. A imagem 6 parece ser exemplar, neste ponto, levando Gabriel Peluffo a perceber que neste quadro: “Há detalhes relacionados com a ideia de ‘virgindade’, tanto no sentido religioso como em um maior de ‘pureza’ afetiva, que podem se encontrar na graça da mão direita, semelhante com que Aliseris irá imprimir nas mãos de virgens em quadros religiosos”⁹²⁵.

Nesse caminho, parece ser possível aproximar tal representação do que Eric Hobsbawm chamaria de uma tradição burguesa que associa as mulheres como portadoras de valores espirituais e morais. Elas seriam dotadas de uma espécie de influência civilizadora, em contraste com os valores materiais e práticos dos homens, que também reivindicavam o monopólio de seu intelecto junto da esfera pública⁹²⁶. É importante ter em vista que, para o caso proposto, tal tradição é compreendida como certos modos de agir esperados por membros de um grupo social com maior poder aquisitivo, e que vivenciavam em uma época em que a distinção não se daria somente através da posse de uma grande fortuna, mas também a partir de uma série de outros detalhes capazes de demonstrar uma condição social privilegiada e dotada dos modos de agir adequados.

Ainda sobre a cena que compõe o quadro, é importante ter em vista que o vestido era/é o maior símbolo de feminilidade, e sobre isso, é importante analisar por dois vieses: primeiro, o vestido que Raquel está usando, aparentemente recai até seu joelho, limite máximo de altura imposto para todas, o decote é simples, pequeno e sem enfeites, ou seja, nada que chame de forma excessiva a atenção; a cintura marcada, exigida para todas, remete a uma feminilização cada vez mais imposta, crescente e usual em todas as idades; o que leva diretamente, ao segundo viés de análise: a pedagogização e controle do corpo feminino.

Segundo Denise Bernuzzi de Sant’Anna, em a História da Beleza no Brasil,

*houve igualmente, uma mudança profunda nos comportamentos, na sexualidade, nas noções de virilidade e feminilidade e, ainda, nas expectativas diante do papel social dos homens e das mulheres. Houve, enfim, a transformação do corpo em algo tão ou mais importante do que outrora já fora a alma*⁹²⁷

⁹²⁵ PELUFFO, Op. Cit., p.31. No original: “Hay detalles relacionados con la idea de ‘virginidad’, tanto en sentido religioso como en uno más amplio de ‘pureza’ afectiva, que pueden encontrarse en la gracia de la mano derecha similar a la que Aliseris imprimirá a las manos de vírgenes en cuadros religiosos.”

⁹²⁶ HOBBSAWM, Eric. Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.132.

⁹²⁷ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. História da Beleza no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014. p.10.

A virilidade x feminilidade está também acoplada nas roupas utilizadas por meninas e por meninos. A liberdade de subir em árvores, correr, brincar de bola, dentre tantas outras suscitadas e incentivadas a meninas, não faz parte do universo feminino que utiliza vestido. As brincadeiras destinadas a elas, estão no ar da sutileza, delicadeza e calma. O pudor ao corpo feminino que se junta nesse período faz com as meninas aprendam a sentar para não mostrar demais. Seria esse o motivo pelo qual, Raquel em todas as imagens aparece de pernas cruzadas? Ou nessa última, por estar de vestido, é retratada em pé? O corpo feminino passou a ser retratado cada vez mais em evidência, principalmente das crianças meninas. Retornando a essa última imagem de Raquel, é notório as inúmeras horas que Raquel passou em pé para ser retratada. Esse, é ainda, outro viés da feminilização, o adestramento e administração do corpo das meninas/mulheres que deveriam aprender a serem calmas e pacíficas, aguardar e servir.

4. Considerações finais

Raquel, foi uma moça, podemos dizer, com um viés de contemporaneidade, com um olhar atento ao futuro e a modernidade que se instalava no Brasil, no Uruguai e no mundo. Filha de pintor e diplomata, Raquel conheceu o universo das letras, do pincel, das redes de sociabilidades intelectuais que a envolvia. Raquelita viajou, estudou e, inclusive, expôs no exterior, e o que a pesquisa em andamento indica, gostava desse modo de vida. Mas, Raquel era mulher, fazia parte de uma sociedade de elite, e assim, seu destino como de tantas outras, já estava traçado. Raquel foi pintora, artista, dama da sociedade, mas o casamento e a maternidade não demoraram a chegar em sua vida. Sua última obra pintada, foi em sua lua de mel em 1952. Raquel parecia despedir-se de sua arte em um momento de novos desafios, novas tarefas e compromissos.

A pintura acompanhou Raquel em sua infância, adolescência e vida adulta, seja como modelo, seja como artista. Seu pai, Carlos Aliseris, a retratou em várias fases de sua vida. As imagens selecionadas para essa análise são da infância de Raquel. A escolha ocorreu de modo natural, gostaríamos de falar de Raquel criança e como ela era retratada por seu pai. Essa dúvida mobilizou essa escrita e, por sua vez, essa análise. *E é possível notar em relação nas imagens analisadas que elas, de uma maneira em geral, mostram uma relação entre pai e filha, entre educador e educanda.*

As relações aqui não evidentes, ficam no plano dos signos, dos indícios. Apresentar Raquel aprendendo as prendas domésticas, sentadas com sua ou suas bonecas, em pé vestida conforme as demandas sociais, culturais e econômicas que a família ocupava, parece representar uma tentativa de primeiro ensinar Raquel e o papel social que futuramente Raquel ocuparia, a mãe (com as bonecas), de esposa (vestida adequadamente para acompanhar o esposo – última imagem) e por fim, dona de casa (bordando/costurando), e por fim, de também, retratar sua posição social, através da sua filha.

Bonecas variadas com roupas também variadas, presença de quadros nas cenas, vestidos elaborados, denotam um poder aquisitivo, assim como um poder simbólico em ascensão. Raquel, foi escolhida como a porta voz da família nessas pinturas, escolhida como representante da moral e da posição social ocupada pelos Aliseris na sociedade uruguaia. As imagens aqui parecem ser dotadas de uma energia própria, como Chartier aborda no caso das representações, ao afirmar que elas não são simples imagens verídicas ou enganosas, mas sim que elas buscam persuadir os seus leitores que o real corresponde efetivamente ao que dizem ou mostram⁹²⁸.

Referências:

ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*: Edição comentada e ilustrada. Apresentação, tradução e notas. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ALISERIS, Carlos. ARTE ACTIVO: Catálogo digital de artistas visuales de Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura. Dirección Nacional de Cultura; Proyecto Sistema Nacional de Museos. Uruguay, s/data. Disponível em: <<http://museos.gub.uy/artectivo/creditos.html>>. Acesso em 30 de jul., 2021.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BELOTTI, Elena Gianini. *Educar para a submissão*. Petrópolis, Vozes, 1985.

BONTEMPO, Maria Paula. Enseñando a las niñas a consumir. *La revista infantil Marilú* (1933-1937). In: *Avances del Cesor*, v. XII, n. 13, ago./dez. 2015, p. 107-132.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre RS: Zouk, 2017.

⁹²⁸ CHARTIER, Roger. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literatura. In: ROCHAR, João Cezar de Castro (Org.). **Roger Chartier** – a força das representações: história e ficção. Chapecó, SC: Argos, 2011. p.27.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. 2 ed. 2 reimp. Buenos Aires: Paidós, 2012.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero e Artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870- 1920. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008.

CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

_____. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literatura. In. ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Roger Chartier – a força das representações: história e ficção. Chapecó, SC: Argos, 2011. p.21-54.

COSTA, Karine Lima da; PIAZZA, Maria de Fátima Fontes; MEDEIROS, Talita Sauer (Orgs.) Mediações e mediadores culturais: escritores, artistas e divulgadores. Itajaí, SC: Casa Aberta Editora, 2021A.

COURTINE, Jean- Jacques. Decifrar o corpo: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

DEL PRIORE, Mary. Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

EL GATO, Montevideu, Agrupación de Artistas Independientes, 9 números. 1932. Biblioteca Nacional del Uruguay.

HOBBSAWM, Eric. Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In: _____; SOIHET, Rachel. (orgs.). O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MATTA, Roberto da. A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: s/editora, 1997.

MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. *In*. DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Marcia. (orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p.477-506.

PELUFFO LINARI, Gabriel (Org.). *Aliseris*. Buenos Aires: Eduardo Cohen Watkins, 2005.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. *A circulação transatlântica de um artista uruguaio: da Vanitas a Clarté: art et art décoratif, architecture*. Florianópolis: I Ciclo Discente do PPGH/UFSC, março de 2021B. (Palestra de encerramento, 26 de março de 2021).

SANT'ANA, Denise Bernuz de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Antígona e a condição da mulher na Grécia clássica

Lidyane Carla Luz Dos Santos⁹²⁹

(UNICAMP)

Martha Solange Perrusi⁹³⁰

(UNICAMP)

Introdução

O teatro teve ramificações em diversas civilizações antigas, tais como a egípcia, a indiana, a chinesa e a grega. Na Grécia Antiga, a asserção do teatro se deu através dos concursos de tragédias e comédias inseridas no culto ao deus Baco, que acontecia três vezes ao ano nas festas dionisíacas.⁹³¹

Em teatros como o de Epidauro (que é possível contemplar até os nossos dias atuais) todos os habitantes da pólis, inclusive estrangeiros, participavam como plateia nos espetáculos da tragédia⁹³²; entretanto, os sujeitos eram tratados de formas diferentes. Como exemplo dessas distinções estão as figuras femininas; as mulheres, em geral, exerciam três tipos de papéis: dona de casa, prostituta e sacerdotisa, nota-se que assim como escravos e comerciantes elas eram menosprezadas na pólis e, portanto, não desempenhavam atividades políticas. Contudo, pesquisas recentes como as realizadas por Thirzá Amaral Berquó⁹³³ mostram que, mesmo com restrições, as mulheres executavam funções diárias na pólis em espaços públicos.

Sófocles (496-406 a.C.) trouxe em possivelmente sua primeira obra uma mulher como protagonista. A tragédia de “Antígona”, de Sófocles, contém 1354 versos e é situada após as tragédias “Édipo Rei” e “Édipo em Colona”⁹³⁴. O rei Édipo abandonou o trono após descobrir que havia matado seu pai e casado com sua mãe. Com o trono vago seus dois filhos Etéocles e Polinice combinaram de dividir o domínio, contudo Etéocles se manteve no poder, Polinice reivindicou sua vez, mas não foi ouvido. Assim, Polinice foi buscar ajuda em Argo e houve uma disputa entre os irmãos que resultou na morte dos dois. Desta maneira, por ter ido de encontro a Tebas com um exército inimigo, Polinice foi considerado inimigo da cidade. Consequentemente o rei sucessor, Creonte, que era cunhado de Édipo, determinou que Etéocles

⁹²⁹ Graduanda em Filosofia pela UNICAP.

⁹³⁰ Profa. Doutora do Curso de Filosofia da UNICAP.

⁹³¹ BRANDÃO, J. Teatro grego: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1980, p. 97-99.

⁹³² LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.46.

⁹³³ BERQUÓ, Thirzá A. Mulheres Indômitas: as heroínas da tragédia grega. 2015. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132872#>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2021.

⁹³⁴ Essas duas outras tragédias, “Édipo Rei” e “Édipo em Colona” acabam complementando para o leitor detalhes sobre o conflito familiar presente na tragédia de “Antígona”.

em seu velório receberia todas as honras, enquanto Polinice por ser considerado traidor do Estado, não seria velado com honras. Nesse contexto, contrário ao édito do rei, Antígona defendeu que seu irmão, Polinice, também deveria ser sepultado, visto que seria seu direito natural / familiar (jusnaturalismo) (1-100).⁹³⁵

Origem mítica da tragédia

O autor brasileiro Junito de Souza Brandão (1980) narra que, a fim de livrar seu filho fruto de uma traição com Perséfone, da vingança de Hera, Zeus confiou Zagreu (o primeiro Dioniso, ou Baco) aos cuidados dos Curetes e de Apolo. No entanto, Hera ordenou aos Titãs o rapto da criança a fim de matá-la, Atená ao ver Zagreu sendo devorado salvou seu coração e “foi esse coração que Sêmele engoliu, tornando-se grávida do segundo Dioniso”.⁹³⁶

Brandão ainda destaca que Hera se passou por criada e convenceu Sêmele, a princesa tebana, a pedir a Zeus para se apresentar em sua forma divina, “com seus raios e trovões”⁹³⁷, o que resultou em um incêndio no palácio e na morte da princesa. Apesar disso, Zeus toma seu filho do ventre de Sêmele e depois coloca o feto em sua própria coxa para se desenvolver, em seguida entrega a criança às Ninfas e aos Sátiros que faziam morada no “monte Nisa”. O monte Nisa era prenhe de vegetação e, certa vez, Dioniso reconheceu uvas, espremendo-as colocou em uma taça e serviu, nasceu assim, não apenas o vinho, mas o *deus* do vinho. Dessa forma, notamos que, mesmo tendo um nascimento conturbado, o mito da origem dionisiaca ressalta um deus forte que venceu as dificuldades e por isso ficou conhecido entre os gregos, por seu entusiasmo e pela liberdade.

Ao longo dos anos, Dioniso teve muita notoriedade entre os helenos e ganhou inúmeras festas em sua homenagem, uma delas, a Grande Dionísia, acontecia na primavera em um período de graças pelas colheitas das oliveiras. Devido ao estado grego estar sempre envolvido em guerras, as festas também eram interligadas aos aspectos políticos, o que permitiu que nos festivais os sujeitos pudessem ficar em evidência social e selar acordos:

O festival assumia uma importância política considerável, já que os cidadãos com interesses políticos aproveitavam-se da Grande Dionísia para fazer realçar sua imagem e seu poder, por exemplo, financiando os coros das competições, disso tentando tirar vantagem política.⁹³⁸

⁹³⁵ SILVA, Eleonoura; PERRUSI, Martha; MORAES, Antonio. Análise retórica e moral de *Antígona*. Revista Letras. Curitiba, UFPR, N.97, jan-jun/2018, p. 45.

⁹³⁶ BRANDÃO. *op. cit.*, p. 22-23.

⁹³⁷ Ibidem, p.24.

⁹³⁸ LUNA, Sandra. Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 80.

Existiam também outras festas tais como: as “Leneanas”, realizadas no fim de janeiro com duração “de três a quatro dias”; e no fim de dezembro as “Dionísias Rurais”, que “eram as mais antigas das festas áticas de Dioniso”⁹³⁹. Essas comemorações eram celebradas por toda pólis e aos poucos também foram agregando peças teatrais às suas cerimônias.

De etimologia grega, teatro significaria “lugar ao qual se vai para ver algo” e tragédia expressaria “canto do bode”, isto é, o “canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio”⁹⁴⁰. Com capacidade para cerca de quatorze mil espectadores e contando com aproximadamente “mil e duzentas pessoas” em sua organização⁹⁴¹, os teatros passaram a ser o ponto em que a reverência a Baco foi vinculada às peças de tragédia, comédias e dramas satíricos, sendo muito significativos para a formação da cultura grega e um marco para a história do ocidente.

O culto ao deus Baco⁹⁴² era um evento aberto a todos na pólis dado que possibilitava uma “certa” liberdade além do *métron* (“a medida de cada um”⁹⁴³). Para Junito de Souza Brandão, esse fator era essencial nas peças teatrais, uma vez que as tragédias precisavam atingir a *catarse*, isto é, quando os indivíduos ultrapassavam limites da comunidade e até limites invisíveis⁹⁴⁴, em função de que “quanto mais a tragédia desenvolve-se, tanto mais livre torna-se também o elemento dionisiaco nela”⁹⁴⁵. Para participar das solenidades bastava falar grego e não ter desonrado nenhum outro rito aos deuses.

O elemento dionisiaco, isto é, o êxtase proporcionado pelo culto a Dionísio, outrossim, é transfigurado através da arte. A arte na tragédia visa a uma representação séria por meio de expressões claras posto que “[os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à

⁹³⁹ BRANDÃO, *op.cit.* p.97-99.

⁹⁴⁰ NIETZSCHE, F. Introdução à tragédia de Sófocles. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 83-84. Os teatros eram construídos de maneira semicircular para que toda a atenção fosse voltada para o centro, no qual ficava o altar de Dionísio.

⁹⁴¹ Cf. LUNA, *op.cit.*, p. 85.

⁹⁴² “Baco... significa precisamente ser tomado de arrebatamento místico, de delírio, de embriaguez” (BRANDÃO, *op.cit.*, p. 22-24). Brandão ainda infere que Baco não surgiu em território heleno e ao penetrar na pólis ganhou seu batismo, assim como todo deus estrangeiro, sendo atrelado a Dionísio como uma *única* divindade (*única* no sentido de *‘associados’*, porquanto os deuses gregos se manifestavam de inúmeras formas). Essa opinião de que Baco seria um deus “estrangeiro” é bastante controversa e bastante discutida. Outros autores consideram que seria um deus helênico, propriamente dito.

⁹⁴³ É interessante pontuar que, para Brandão, os deuses da religião oficial da Grécia pregavam uma moralidade para os mortais diante de qualquer rebeldia contra as divindades. Inclusive, podia-se interpretar o êxtase dionisiaco como uma ameaça à ordem da cidade, “uma vez que o *homo dionysiacus*, integrado em Dionísio, através do *êxtase* e do *entusiasmo*, se libera de certos condicionamentos e de interditos de ordem ética, política e social. Assim se explicam tantos ‘avisos’ na Grécia antiga, concitando todos à moderação: ‘gnôthi sautón’, conhece-te a ti mesmo, ‘medên ágan’, nada em excesso...” (BRANDÃO, *op.cit.*, p. 11).

⁹⁴⁴ BRANDÃO, Junito. Teatro grego: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 10-12.

⁹⁴⁵ NIETZSCHE, *op.cit.*, p.25.

purgação desses sentimentos”⁹⁴⁶. Assim sendo, se distanciariam de outras manifestações culturais ao transfigurar os sentimentos dos atores no palco, configurando uma característica única e singular para o teatro.

Ademais, as tragédias gregas resultam do desenvolvimento de enredos com base nos mitos antigos e o espírito reflexivo contido no coro que viria formar a filosofia⁹⁴⁷. Como disse Nietzsche:

Este não é um indivíduo, mas um conceito representado por uma massa poderosa em termos sensíveis... O coro *purifica* o poema dramático na medida em que separa a reflexão da ação e, através dessa separação, arma a ação com força poética... Em suma, o coro é o idealizante da tragédia: sem ele, temos uma limitação naturalística da realidade. A tragédia, com coro, nasceu em uma realidade transfigurada, naquela em que os homens cantam e movem-se ritmicamente; a tragédia, sem coro, nasceu a realidade empírica, onde os homens falam e andam.⁹⁴⁸

Muitas das tragédias foram escritas pelos tragediógrafos Sófocles, Eurípides e Ésquilo e as peças iam além de meras representações artísticas, sendo essenciais à pólis, visto que, eram estimuladas pelo Estado a fim de servir para fortalecimento do comércio, da educação e “dos laços políticos entre Atenas e seus aliados”⁹⁴⁹. Entretanto, conhecida como uma sociedade *lar do diálogo* para nós do século XXI, na Atenas do século V a.C., os escravos, os estrangeiros e principalmente as mulheres eram consideradas pelos cidadãos (homens, livres e naturais da pólis) como criaturas inferiores⁹⁵⁰. No teatro, os lugares da plateia condiziam com a posição social dos espectadores⁹⁵¹. As mulheres, em cena, eram representadas por homens vestidos como tais, entretanto isso não anularia uma possível participação feminina em outros espaços.

Como se vê, a participação efetiva da mulher no mundo da pólis, mesmo na ficção e numa época de crise de valores, era de todo impensável. O que não significa, entretanto, que não tivessem sido desenvolvidos espaços de fala feminina como esferas próprias de sua atuação social no interior da cidade. Realmente, como salienta Fábio de Souza Lessa, a mulher agia, e agia relevantemente, como elemento de integração social ao romper com o silêncio, ao disseminar informações que revitalizavam o processo de identidade junto ao grupo de parentes, amigas, vizinhas, associações

⁹⁴⁶ ARISTÓTELES. Poética. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2018, p. 47.

⁹⁴⁷ FIGUEIRA, Bárbara Cristina Dos Santos. Para além dos ciclos de sangue: transgressão e tragicidade em Antígona, de Sófocles. Revista Água Viva. v. 3, n. 2, ago-dez. 2018, p. 2.

⁹⁴⁸ NIETZSCHE, *op.cit.*, p. 41-42.

⁹⁴⁹ FIGUEIRA, *op.cit.*, p. 7.

⁹⁵⁰ Cf. TÔRRES, Moisés Romanazzi. Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a.C.). *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, [em línea], 2001, n.º 1, p. 50.

⁹⁵¹ O grande público ficava na parte superior, enquanto “na parte inferior da arquibancada, ficavam os lugares de honra, ornados brilhantemente, reservados aos sacerdotes, aos magistrados da cidade, aos benfeitores do Estado e aos embaixadores estrangeiros” NIETZSCHE, F. *op.cit.*, 96-98.

religiosas. Tratando-se de uma sociedade de comunicação fundamentalmente oral, era vital a circulação de informações, a integração era mesmo mantida, segundo Lessa, pelo fato das pessoas dialogarem em suas próprias casas, com seus vizinhos, na Ágora, nos espaços públicos e privados, até mesmo porque nas póleis as questões privadas tinham claro interesse público.⁹⁵²

Os filósofos antigos e as tragédias

Para Platão, a realidade sensível é apenas imitação da realidade suprassensível e as cenas produzidas pela arte “não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial”⁹⁵³. Assim sendo, a sua concepção sobre o teatro é negativa, em função de ser uma expressão artística que não expressa o verdadeiro. Em contrapartida, Aristóteles valoriza a função catártica das tragédias, assim, como diz Brandão, nas tragédias encontram-se “‘cantos purificadores’, que proporcionam aos homens uma alegria pura, inofensiva”⁹⁵⁴.

Basicamente, segundo Aristóteles, a tragédia é formada por seis partes: a “narrativa (roteiro), caráter, elocução, pensamento, espetáculo visual e poesia lírica”. Dentre essas partes, o filósofo ressaltou a narrativa (roteiro)⁹⁵⁵. Mesmo com esse estudo importante sobre as tragédias, Aristóteles via as mulheres como desprezíveis. Inclusive, há uma passagem na “Poética” que permite vermos uma possível crítica à atitude de Antígona: “decerto há algo que é a coragem no caráter, mas não é conveniente a uma mulher ser corajosa ou bem dotada nesse sentido”⁹⁵⁶. A “Poética” de Aristóteles pode ser vista como uma teoria literária sobre as tragédias, mas que também comporta elementos críticos.

As tragédias e Sófocles

A tragédia estava intimamente ligada à pólis grega no século V a.C. e um dos motivos de sua decadência, segundo Lesky (1971), veio com fatores como o custo elevado que alguns atores cobravam em suas performances e a vinculação das tragédias através da escrita, o que resultou no desinteresse das pessoas em irem ao teatro. De toda forma, a tragédia influenciou a história do Ocidente de maneira inigualável, marcando o formato de teatro como nós conhecemos hoje.

Mas tampouco se deve subestimar o efeito que a tragédia grega exerceu indiretamente, por meio da comédia, sobre as literaturas francesa, inglesa e

⁹⁵² TÔRRES, *op.cit.*, p. 50.

⁹⁵³ BRANDÃO, Junito. Teatro grego: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1980, p. 42.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁵⁵ Cf. ARISTÓTELES. *op.cit.*, p. 48-94.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 62-63.

alemã. Apenas algumas conclusões puderam ser oferecidas aqui, à guisa de conclusão, mas são suficientes para justificar o que disse Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: “Sem o drama ático, não existiria de modo algum o drama, que nos é familiar, de todos os europeus, pouco importante se os gregos influíram nêle ou indiretamente”.⁹⁵⁷

Com mais de 120 peças, das quais chegaram conservadas até nós “*Ajaz, As traquiianas, Antígona, Édipo rei, Electra, Filoctetes e Édipo em Colona*”⁹⁵⁸, um dos maiores expoentes da magnitude trágica, foi Sófocles, que viveu no auge da Grécia, presenciou as grandes construções e ornamento de Atenas. Influenciado fortemente por Ésquilo, no meio artístico, Sófocles se integrou primeiro na parte da atuação, mas, possivelmente por ter uma voz baixa e em virtude também das exigências cada vez maiores para os atores, ele abandonou a carreira de ator e se dedicou com mais afinco a escrever as peças⁹⁵⁹. Por outro lado, Sófocles enveredou também tanto pela carreira política, atuando como tesoureiro e depois como estrategista na “guerra de Samos”, quanto pela carreira sacerdotal, para devoção do “demônio ático da cura, Halon”⁹⁶⁰. Participou, aproximadamente, de 25 concursos e ganhou em primeiro lugar cerca de vinte vezes. Nos demais concursos, nunca esteve em terceiro, superando em números de vitórias tanto Ésquilo como Eurípides. Tal façanha se deu em razão de ele captar que as tragédias deveriam ser claras e englobar temas do cotidiano, bem semelhante ao que é retratado em *Antígona*⁹⁶¹.

Dessa forma, Sófocles, mesmo com histórias fictícias através de seus textos, possibilitou que ao longo do tempo pudéssemos ter uma noção dos costumes, do papel da mulher em sociedade, mas também mostrou que foi capaz de ver a mulher como uma figura inquietante, ousada e racional, assim como Antígona⁹⁶².

As Mulheres

No que tange às mulheres:

⁹⁵⁷ LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 238.

⁹⁵⁸ ROSENFELD, Kathrin. Representações da inteligência feminina na Grécia Clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona. Linguagem & Ensino, Pelotas, v.17, n.1, p.187-214, jan/abr, 2014, p. 8.

⁹⁵⁹ Cf. LESKY, *op.cit.*, p. 121.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁶¹ “A tragédia toma como certo o fato de as mulheres aparecerem em público, falarem livremente e executarem os rituais religiosos em lugares públicos. E as grandes personagens femininas das tragédias, sobretudo Clitemnestra e Antígona, mostram que os poetas trágicos podiam imaginar mulheres de imensa força, e que suas audiências (principalmente, embora talvez não totalmente masculinas) apreciavam a experiência de vê-las e ouvi-las, levando a sério as questões que elas levantavam” (LESKY, *op.cit.*, p. 211).

⁹⁶² Cf. LESKY, *op.cit.*, p. 192.

Mesmo antes do casamento, nem se pensava que a jovem pudesse encontrar-se livremente com rapazes, visto que viviam fechadas nos aposentos destinados às mulheres – o gineceu. Deviam lá permanecer para ficar longe das vistas, separadas até dos membros masculinos da própria família.⁹⁶³

Encontramos essa postura na seguinte fala de Creonte, em “Antígona”: “a partir deste momento, têm de ser mulheres, em vez de andarem livremente” (578-579). Dessa forma, no sistema patriarcal da Grécia Antiga, tradicionalmente, considera-se que as mulheres, em sua maioria, eram “presas ao papel da mulher dona de casa”, eram tão limitadas que não poderiam falar em público, não possuíam direitos como estudar, trabalhar ou até sair de casa sozinha⁹⁶⁴.

Similarmente as mulheres eram submetidas a uma dependência masculina⁹⁶⁵ e, assim, os homens negociavam entre si os casamentos, visto que, além da perpetuação da descendência, um dos fatores que mais incentivava o casamento, era o dote que a família da noiva oferecia ao noivo. Dote tal, que, em caso de a mulher ser devolvida deveria também retornar a família com juros de aproximadamente “18% por ano”.

Dessa forma, o destino feminino era ser transferida da posse de um homem para a de outro durante toda a sua vida: primeiro o pai ou parente mais próximo, depois o marido, em caso de viuvez, os filhos ou, novamente, o parente masculino mais próximo. Era responsabilidade do guardião a manutenção e o bem-estar da mulher, bem como a sua representação nas situações públicas.⁹⁶⁶

Tal aspecto é possível de se constatar através de Antígona e Ismênia, que, como mulheres gregas e de alta classe, foram submetidas à guarda de Creonte após a morte de Polínice e Etéocles. Podemos ver aí uma forma de subjugação da capacidade feminina de escolha e liberdade, ao recair exclusivamente aos homens o direito sobre o casamento.

A situação das concubinas era algo comum e aceitável nessa sociedade, elas poderiam trabalhar fora de casa com funções semelhantes às domésticas, não tinham a celebração do casamento, mas eram regulamentadas “por um homem”. Berquó (2014) ainda afirma que muitas mulheres chegavam a essa situação por não possuírem um dote, “tratava-se, portanto, de uma forma de obter proteção masculina fora do oikos paterno, na ausência de perspectivas de uma união formal. Isso porque o companheiro passava a ser o guardião”⁹⁶⁷. Entretanto,

⁹⁶³ TÔRRES, *op.cit.*, p. 49.

⁹⁶⁴ Cf. *Ibidem*, p. 49-54.

⁹⁶⁵ Deixando a mulher sempre “sob a tutela do kyrios, ou homem chefe da casa: pai, marido ou filho” (SOUZA, Paulo Rogério. A tragédia de Sófocles e o papel pedagógico das personagens secundárias. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015, 2015, p. 33)

⁹⁶⁶ BERQUÓ, Thirzá Amaral. Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas Clássica. Oficina Do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento Especial, 2014, p. 1990.

⁹⁶⁷ BERQUÓ, *op.cit.*, p. 1997.

diferente das “donas de casa”, as concubinas tinham o contato com diversos homens em reuniões públicas, incluindo filósofos.

No que tange às escravas, possuímos poucas informações, contudo podemos compreender que:

Elas podiam ser prisioneiras de guerra ou moças que foram raptadas ou até mesmo vendidas por suas famílias devido à pobreza. Seu destino era principalmente o trabalho doméstico, mas elas também poderiam trabalhar em oficinas ou em bordéis. Com o tempo, poderiam comprar a sua liberdade.⁹⁶⁸

Havia também as sacerdotisas, tal como as *hieródulas*⁹⁶⁹, que além dos sacrifícios à sua deusa, assim como as prostitutas, executavam desejos sexuais a quem pagassem⁹⁷⁰. Vale pontuar que, o cargo sacerdotal mais alto na Grécia era ocupado por uma mulher e que as sacerdotisas e as concubinas “participam das celebrações das Panatenéias (as principais festas de Atenas), das Antestérias, das Tesmofórias, dos Mistérios de Elêusis (relacionados à agricultura), da Adônia (lamento da morte de Adônis) e dos ritos fúnebres”⁹⁷¹.

Isto posto, mesmo com situações de extrema reclusão para “as donas de casa”, vemos principalmente nas concubinas e nas sacerdotisas uma certa “liberdade”. Assim sendo, defendemos que, ao ponderar sobre o papel da mulher da Grécia Antiga, devemos a todo momento considerar “tratar-se de uma sociedade patriarcal e patrimonial”⁹⁷². Contudo, mesmo nesse contexto, Sófocles desenhou Antígona como uma personagem forte e transcendente a seu tempo⁹⁷³.

Por conseguinte, a separação de gênero testifica que “homem” e “mulher” são construídos socialmente, “isto é, que os comportamentos adequados para homens e mulheres não dependem de fatores biológicos, mas das normas sociais vigentes na sociedade que são impostas para os corpos sexuados”⁹⁷⁴. Assim sendo, no imaginário masculino grego antigo cabia aos homens a coragem, a honra e ser ativo, enquanto, por outro lado, a mulher deveria ser

⁹⁶⁸ MASSEY *apud* BERQUÓ, *op.cit.*, p. 2001-2002.

⁹⁶⁹ Eram as sacerdotisas dos templos de Afrodite (Cf. TÔRRES, *op.cit.*, 2001).

⁹⁷⁰ TÔRRES, *op.cit.*, p. 49-54.

⁹⁷¹ BERQUÓ, *op.cit.*, p. 1995.

⁹⁷² ANDRADE, Marta Mega. Palavra de Mulher: sobre a ‘voz das mulheres’ e a história grega antiga. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, n° 84, 2020, p. 122.

⁹⁷³ “Entre algumas dessas peças onde a figura feminina atua como protagonista cita-se: Suplicantes de Ésquilo; Traquínias e Electra de Sófocles; Medeia, Andrômaca, Hécuba, As Suplicantes, Electra, Ifigênia em Táuris, Íon, Helena, Fenícias, Bacantes, Ifigênia em Áulis de Eurípides” SOUZA, *op.cit.*, p. 82.

⁹⁷⁴ CÔNDILO, Camila da Silva. A identidade feminina na historiografia sobre as mulheres da Grécia Antiga. *Alétheia- Revista de estudos sobre Antiguidade Medievo*, v. 1, n. 1, 10 jul. 2019, p. 3.

fraca, tímida e impotente. Podemos, inclusive, notar esse abismo expresso “não só no trabalho dos poetas, mas também no de historiadores, filósofos e oradores”⁹⁷⁵. Como uma persona ímpar, podemos ver que Antígona teria quebrado esse modelo androcêntrico. Inclusive, Berquó considera que essa personagem pode ter sido inspirada em figuras reais, visto que:

Desde o final do século XX, tal paradigma vem sendo revisado, pois a conjugação de fontes literárias, epigráficas e iconográficas revelou a atuação feminina por toda a cidade, inclusive no espaço público.⁹⁷⁶

A doutora em arqueologia Sandra Ferreira dos Santos constata em seu artigo que:

As mulheres, que durante longo tempo foram excluídas da História, não tiveram seu papel favorecido por aqueles que começaram a analisar as fontes relacionadas à Grécia. Usando basicamente fontes escritas – todas produzidas por homens da elite letrada – se tornou senso comum afirmar a inferioridade das mulheres gregas. Felizmente essa injustiça tem sido reparada ao longo do tempo, em especial, após o início dos estudos de gênero, que vieram demonstrar que há um outro lado da História... Muitas das fontes que ajudaram a construir a imagem e a posição secundária da mulher eram possuidoras de grande poder de persuasão e de convencimento, como a religião, a família e o suporte doutrinário dos principais pensadores daquele tempo.⁹⁷⁷

Podemos constatar que a mulher tinha funções diárias na pólis e que a segregação total “das mulheres seria um ideal aristocrático masculino”⁹⁷⁸. Isso pode ser lido em dois momentos ditos por Creonte, no primeiro ao se dirigir a Antígona: “enquanto eu viver, não será uma mulher que dá ordens” (525), e no segundo, ao usar a figura da mulher de forma pejorativa, a fim de caracterizar Hemon, “vales menos que uma mulher” (746). Em síntese, pode-se perceber um certo desdém de grande parte dos cidadãos e a carência de leis que resguardassem direitos básicos para o sexo feminino, ou seja, para esse grupo de homens, as mulheres existiam apenas como ‘objeto masculino’.

“Antígona” de Sófocles – A obra

Inspirada no mito de origem da cidade de Tebas sobre os Labdácidas e possivelmente retratada pela primeira vez em 441 ou 440 a.C., *Antígona* de Sófocles é uma das tragédias

⁹⁷⁵ BERQUÓ, op.cit., p. 1998.

⁹⁷⁶ BERQUÓ, Thirzá Amaral. Mulheres indômitas: as heroínas da tragédia grega. 2015. Monografia (Graduação em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2015, p. 55.

⁹⁷⁷ SANTOS, Sandra Ferreira. A mulher na Magna Grécia: um “objeto” de valor. *Revista Clássica*, v. 29, n° 1, p. 29-48, 2016, p. 30-32.

⁹⁷⁸ BERQUÓ, 2015, p. 12.

helênicas mais aclamadas e considerada por Hegel como “a mais bela e satisfatória obra de arte de todos os tempos”⁹⁷⁹.

Em um dos trechos iniciais, Antígona relata para Ismênia os últimos acontecimentos referentes aos seus irmãos mortos:

Pois não distinguiu Creonte, na sepultura, um dos nossos irmãos, e desonrou o outro? A Etéocles, segundo se diz, tratando-o de acordo com a justiça e a lei, ocultou-o sob a terra, de uma maneira honrosa aos olhos dos mortos do além. Quanto ao cadáver de Polinices, perecido miseravelmente, diz-me que foi proclamado aos cidadãos que ninguém o recolhesse num sepulcro, nem o lamentasse, mas sim que o deixasse sem gemidos, por enterrar, tesouro bem-vindo para as aves de rapina, quando lá do alto espreitam, em busca da alegria de um repasto. (21-38)

O nome de ‘Antígona’ significa “no lugar da descendência”⁹⁸⁰, possivelmente foi aplicado pelo tragediógrafo por ter cabido a ela perpetuar a genealogia de sua família, visto que, ao se casar com Hemon, filho de Creonte (o que não chegou a ocorrer), seus filhos iriam descender de seu pai, direito tal, assegurado pelo *epiclerado*⁹⁸¹.

Na época de Sófocles, existia uma instituição jurídica que assegurava um estatuto particular à filha de um chefe defunto. Este instrumento — o epiclerado — garante à filha o direito de parir um sucessor para o seu pai morto, assegurando assim a continuidade da linhagem e do poder.⁹⁸²

Mesmo com a proibição monárquica de Creonte, era tradição das mulheres a execução dos ritos fúnebres⁹⁸³ com base nos direitos naturais, isto é, direitos que vão além das leis escritas que Creonte reivindicava. Para além do édito tirânico, seriam direitos primitivos assegurados até pelos deuses (441-580).

É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram. Por causa das tuas leis, não queria eu ser castigada perante os deuses, por ter temido a decisão de um homem. [...] E se agora te parecer que cometi um ato de loucura, talvez louco seja aquele que como tal me condena. (450-467)

⁹⁷⁹ HEGEL *apud* ROSENFELD, *op.cit.*, p. 10.

⁹⁸⁰ FIGUEIRA, *op.cit.*, p. 11.

⁹⁸¹ Além disso, Berquó constata que o epiclerado também assegurava que a criança poderia ser entregue a algum parente que não tivesse descendência (BERQUÓ, 2014, p. 1991).

⁹⁸² ROSENFELD, *op.cit.*, p. 17.

⁹⁸³ “A participação efetiva da mulher nos funerais mostrava a importância do seu papel continuador na existência do oikos, determinado por esses ritos exclusivos. Assim como ela era agente efetiva na concepção dos descendentes, ao educá-los nos primeiros anos, era também a responsável pelo preparativo de seu ritual fúnebre” (SOUZA, *op.cit.*, p. 35).

De fato, após tentar invadir Tebas com o exército de Argos, perante as leis gregas da época, Polinices é considerado um traidor, mesmo sendo seu ano de reinado instituído pelo tratado (194-210). Dessa forma, pode-se encontrar certa razão em Creonte, visto que um inimigo não possuía “honras fúnebres”⁹⁸⁴.

Apesar disso, a fim de buscar um governo pacífico, Creonte poderia ter buscado outra solução⁹⁸⁵, dado que “só há honras fúnebres porque há cidade: são suas leis que lhe garantem as honras fúnebres. E só há leis da cidade porque há cidadãos” e embora as leis divinas sejam perenes, as terrestres variam de acordo com a sociedade. Por consequência, ele deveria ter tomado uma decisão que pelos menos assegurasse o direito dos familiares de sepultamento, porquanto sepultar os mortos é um direito natural.

Destarte, compreendemos que a religião estava em todos os setores do estado e que as ações de Creonte poderiam ser tomadas como uma afronta aos hábitos instituídos antes de seu governo, o que atesta mais uma possível razão para a revolta de Antígona. Assim sendo, em Antígona, é possível observar a imagem de uma jovem convicta de seus ideais que atestou as leis divinas por meio de seu próprio sacrifício. A trajetória de Antígona personifica características universais e até contemporâneas⁹⁸⁶, ela afirma a respeito de si mesma: “de fato, não nasci para partilhar o ódio, mas o amor” (520).

A autora Marta Mega de Andrade, constata que a característica principal da obra é um embate entre a tradição, representada na figura feminina de Antígona e a instituição configurada na imagem masculina de Creonte:

Os atos e palavras de Antígona são amparados por uma comunidade que se identifica com a pólis, mas que de modo algum pode ser a priori equiparada ao grupo restrito dos cidadãos. Fica claro, de fato, que o âmbito da cidadania é centralizado na figura de Creonte, mesmo porque os rumores ouvidos pelo filho do rei são rumores das ruas, não das assembleias restritas aos cidadãos. Fica claro, também, que o embate entre Creonte/instituições e Antígona/tradições é propositalmente representado no teatro por um agon entre o “feminino” e o “masculino”.⁹⁸⁷

⁹⁸⁴ Falando sobre o que é propriamente o trágico, Aristóteles afirma que “caso se trate da ação de um inimigo contra o inimigo, nada há a suscitar compaixão quer no ato, quer na expectativa do ato, salvo os sofrimentos enquanto tal; tampouco se as partes são neutras. Quando, porém, os sofrimentos ocorrem entre indivíduos ligados pela afeição, irmão matando irmão, filho matando pai, mãe matando filho, filho matando mãe, ou estando na iminência de o fazer, ou cometendo alguma outra ação semelhante, são esses os casos que a tragédia deve buscar” (ARISTÓTELES, *op.cit.*, p. 60-61). Logo, as ações que desaguam na história de Antígona, são efetivamente conforme as tragédias.

⁹⁸⁵ Cf. SILVA; PERRUSI; MORAES, *op.cit.*

⁹⁸⁶ Cf. LESKY, *op.cit.*, p.134-149.

⁹⁸⁷ ANDRADE, *op.cit.*, p. 125-26.

Antígona se destacou inclusive porque, mesmo condenada à morte por Creonte no quarto episódio da obra, ela se realizou na morte. Porquanto, os gregos viam que a glória de um herói também poderia ser alcançada através da morte, gesto tal, que Antígona teria alcançado ao se enforcar (o suicídio por enforcamento era um ato identificado às mulheres⁹⁸⁸). Por conseguinte, compreendemos que essa mulher foi uma figura de coragem, visto que não se curvou às vontades dos homens, mas defendeu o que acreditava até o fim (806-943) e que, como Kathrin Rosenfield considera, com sua personalidade peculiar, Antígona seria “comparável apenas à aura dos heróis lendários”⁹⁸⁹.

Além de Antígona, outra figura retratada na tragédia é a sua irmã Ismênia⁹⁹⁰ que, no início da trama, se apresenta como uma mulher submissa às questões patriarcais e incapaz de agir contra as normas impostas por homens, “e que adianto eu, nestas circunstâncias, minha pobre irmã, em atar ou desatar este nó?” (39-40). Além disso, Ismênia alega:

É preciso lembrarmo-nos de que nascemos para ser mulheres e não para combater com os homens; e, em seguida, que somos governadas pelos mais poderosos, de modo que nos submetemos a isso, e a coisas ainda mais dolorosas. Por isso eu rogo aos que estão debaixo da terra que tenham mercê, visto que sou constrangida, e obedeço aos que caminham na senda do poder. Atuar em vão é coisa que não faz sentido. (61-68)

Todavia, no desenrolar da trama, observamos a evolução da personagem. Ismênia reconfigurou o sentido de seus feitos e passou a apoiar as ações de sua irmã. Isto posto, notamos que as atitudes de Antígona tiveram um efeito positivo sobre Ismênia, a ponto de ela desejar ter o mesmo destino que sua irmã (a morte por sepultar Polinice) e ainda desafiar o rei ao declarar, “então tu vais matar a noiva do teu próprio filho?” (568)⁹⁹¹. Creonte então responde com desdém: “há outros campos para lavrar, de outras mulheres” (569) e Ismênia retruca, o que, no início da trama parecia impensável acontecer: “Mas não com a harmonia em que ele e ela se encontravam” (570).

⁹⁸⁸ Cf. BERQUÓ, 2015, p. 39-45.

⁹⁸⁹ ROSENFELD, Kathrin. Sófocles e Antígona. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.15.

⁹⁹⁰ “Se Antígona parece comportar-se como uma natureza rude e crua, cujos gestos são demasiado reminiscentes da esfera sub ou supra-humana, as reações e as atitudes de Ismênia parecem ser, delicadamente, preparadas por requisitos sociais, cozidas e temperadas no vapor das convenções sociais e religiosas. E apesar de tudo, o poeta grego nos faz sentir que há algo na crueza de Antígona que é mais fascinante e digno do que toda a excelência delicada de Ismênia” (LESKY, *op.cit.*, p. 210).

⁹⁹¹ É interessante ver como a persona de Antígona pode contagiar uma personalidade frágil e recatada como a de Ismênia.

É interessante constatar que mesmo encontrando em Aristóteles um posicionamento desaprovador perante a bravura do comportamento em mulheres, nas obras de Sófocles, podemos ver Antígona, uma mulher destemida e Ismênia que aprende a coragem da irmã⁹⁹².

Considerações finais

Na sociedade grega antiga, o espírito mítico era muito marcante e estava presente nas tragédias. Antígona, como vimos, teve a origem de sua família ligada ao mito dos Labdácidas, os quais, segundo a tradição seriam uma das famílias que deram origem a cidade de Tebas. Esse caso (entre outros) exemplifica que os tragediógrafos ressignificam os mitos, atualizando-os à luz da sociedade grega da época em que as tragédias eram representadas.

Destarte, pudemos notar que mesmo as mulheres estando em um “lugar de esquecimento” por homens da Antiguidade grega, no embate entre Antígona e Creonte, foi a mulher que atingiu seu objetivo, tendo suas ações aprovadas pelos deuses. Haveria aí, possivelmente, uma prevalência do direito natural e de um ideal feminino. Isso foi possível, posto que “a tragédia grega do século V é um fenômeno histórico singular e, como reflexão do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo”⁹⁹³.

Com isso, podemos concluir que, embora Aristóteles considere que não é conveniente às mulheres apresentarem coragem, Antígona mostra ser valente e capaz de defender seus ideais, e tais ações foram essenciais para a sua irmã Ismênia, posto que Ismênia reviu suas atitudes no sentido de não aceitar determinadas regras ou fatores que desfavoreciam suas condições. Em outras palavras, Antígona é uma mulher que apresenta tal qualidade e Ismênia é uma mulher que aprende também a se posicionar, a partir das ações da irmã. Ismênia sai do papel da mulher submissa para defender o pleito que não era apenas de sua irmã Antígona, mas familiar.

A riqueza da cultura trágica grega sobre as mulheres é algo que faz-nos pensar sobre o passado, para refletir sobre o presente, a fim de modificar o futuro.

⁹⁹² Sabemos, contudo, que as tragédias, e em especial a tragédia de Antígona sempre são revisitadas e analisadas porquanto “não se esgotam o que continuamente nos faz voltar a ela e tampouco fica suficientemente expresso com isso o que constitui a sua grandeza” (LESKY, *op.cit.*, p. 238).

⁹⁹³ LESKY, *op.cit.*, p. 238.

Referências

- ANDRADE, Marta Mega. Palavra de Mulher: sobre a ‘voz das mulheres’ e a história grega antiga. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, nº 84, 2020, p. 199-140. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/TwrQKFVXpjhNcpqsrWwnTTC/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 15 de junho de 2021.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERQUÓ, Thirzá Amaral. Entre as heroínas e o silêncio: a condição feminina na Atenas Clássica. *Oficina Do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento Especial, 2014, p. 1984-2005. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19053>>. Acesso em: 25 de abril de 2021.
- BERQUÓ, Thirzá Amaral. Mulheres indômitas: as heroínas da tragédia grega. 2015. Monografia (Graduação em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132872#>>. Acesso em 05 de fevereiro de 2021.
- BRANDÃO, Junito. Teatro grego: origem e evolução. São Paulo: Ars Poética, 1980.
- BRANDÃO, Junito. Teatro grego: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CASTRO, Susana. As mulheres das tragédias gregas: poderosas? Barueri, SP: Manole, 2011.
- CÔNDILO, Camila da Silva. A identidade feminina na historiografia sobre as mulheres da Grécia Antiga. *Alétheia- Revista de estudos sobre Antiguidade Medievo*, v. 1, n. 1, 10 jul. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.unipampa.edu.br/index.php/Aletheia/article/view/28>>. Acesso em: 06 de julho de 2021.
- FIGUEIRA, Bárbara Cristina Dos Santos. Para além dos ciclos de sangue: transgressão e tragicidade em Antígona, de Sófocles. *Revista Água Viva*. v. 3, n. 2, ago-dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/23522>> Acesso em: 06 de julho de 2021.
- LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LORAUX, Nicole. Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NIETZSCHE, F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SANTOS, Sandra Ferreira. A mulher na Magna Grécia: um “objeto” de valor. *Revista Clássica*, v. 29, n.º 1, p. 29-48, 2016. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/301>> Acesso em: 06 de julho 2021.

SILVA, Talita Nunes. *As estratégias de ação das mulheres transgressoras em Atenas no século V aC*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

SILVA, Eleonoura; PERRUSI, Martha; MORAES, Antonio. Análise retórica e moral de *Antígona*. *Revista Letras*. Curitiba, UFPR, N.97, jan-jun/2018, p.38-54.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: EdUNB, 1997.

SOUZA, Paulo Rogério. *A tragédia de Sófocles e o papel pedagógico das personagens secundárias*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/31620>>. Acesso em: 12 de Julho de 2021.

ROSENFELD, Kathrin. Representações da inteligência feminina na Grécia Clássica: Clitemnestra, Jocasta e Antígona. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.17, n.1, p.187-214, jan/abr, 2014.

ROSENFELD, Kathrin. *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. Considerações sobre a condição da mulher na Grécia Clássica (sécs. V e IV a.C.). *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, [en línea], 2001, n.º 1, pp. 48-55, Disponível em <<https://raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283713>> . Acesso em: 12 de maio de 2021.

“Princesa do Igaracú” em concurso de beleza: A trajetória de Chlórís Maria Guimarães Fontenele, miss Piauí 1957.

Mariane de Sales Silva⁹⁹⁴
(UFMA)

A mulher é antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências.⁹⁹⁵

Diferente de outros momentos ao longo da história, o conceito sobre beleza muda de acordo com o que se *vende* no momento. Atualmente a beleza está associada a *algo possível*, mas que na verdade é uma conquista eterna e inalcançável. Aliada a uma indústria cosmética, as intervenções cirúrgicas e as dietas, o conceito de beleza contemporânea está na *hiper* valorização da aparência. Revistas, redes sociais, internet, propagandas e outros meios de veiculação da imagem, apresentam a seu público – e principalmente as mulheres - modelos para seguir, almejar e conquistar, pois segundo Naomi Wolf⁹⁹⁶ sobre o mito da beleza que se edificou para as mulheres do ocidente, “essa dose obrigatória do mito da beleza fornecida pelas revistas induz nas leitoras um desejo incontrolável, insaciável e furioso de obter certos produtos e uma fantasia permanente: a espera ansiosa por uma fada madrinha que chegue à aporta da leitora e a faça dormir”.

O mito da beleza, principalmente a contemporânea a nós está associado não apenas a estética, mas também ao consumo. Através do consumo não apenas mulheres como os homens atingiram um padrão de beleza que se deseja ou se almeja através do meio social do qual eles se inserem ou desejam inserir. O discurso de beleza existe para ambos os sexos, porém são as mulheres que são os alvos principais. É através desse discurso que todo o pensamento ocidental definiu papéis sociais rígidos e fixos no qual as mulheres deveriam se inserir. Desde o lar, as conquistas para o mundo do trabalho, a inserção nas universidades, bem como para a política; as mulheres tiveram a sua capacidade intelectual avaliada através de seus corpos e sua beleza.

Não é de hoje que determinados grupos desejam e exigem que algumas mulheres se tornem símbolo para outras mulheres através do atrativo visual, fazendo uma espécie de

⁹⁹⁴ Mestre em história.

⁹⁹⁵ PERROT, 2007, p.49.

⁹⁹⁶ WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019, p. 108.

associação em que ser bela significa ser uma boa pessoa, ter um bom caráter. Em outros tempos não muito distantes a nós, as mulheres eram associadas a seres divinos, onde suas belezas seriam suas virtudes e preservá-las seria sua obrigação.

Se a compreensão sobre o divino é unilateral, depositada em uma divindade feminina, as mulheres tendem a serem respeitadas e reverenciadas; ao contrário, se esta compreensão é depositada em um deus masculino e absoluto, as mulheres tendem a serem desprezadas e consideradas inferiores.⁹⁹⁷

Como um dom e um sopro divino, a beleza significaria feminilidade e moldava o pensamento de algumas jovens que viam e seguia a tradição do atrativo máximo para o caminho da felicidade, o casamento. A beleza tornou-se o significado de *tesouro* do mundo feminino para atrair um bom marido e casamento, logo as mais belas seriam as melhores esposas e mães dedicadas, as que conseguiriam o objetivo pleno de vida. Para ser bela também se requeria um pouco de inteligência, suficiente para ter um bom convívio social, mas nada que pudesse fazer o homem se sentir inferiorizado ou ofendido, pois, “beleza e inteligência são características incompatíveis nas mulheres, sendo que os homens dão preferências à primeira”⁹⁹⁸. A beleza também se tornou uma balança, onde mulheres deveriam optar por elas ou pelos outros.

Ao longo da história, encontramos vários exemplos de mulheres belas, onde através da arte podemos observar como os homens e seus contextos sociais influenciavam a percepção do significado de beleza para elas. Assim como uma *Pin-up* no contexto da Segunda Guerra Mundial, as atrizes do cinema norte-americano e a *Miss* que até hoje é modelo que determina a mulher mais bela de uma região através de pequenos testes de comportamento, inteligência e medição corporal.

Não apenas como personagens reais, mas também como arquétipos, à beleza feminina sempre foi associada à mitologia, “o mito é inerente a todas as civilizações de todas as épocas. Ele impregna o vir a ser das culturas, atribui pontos de partida. São realidades primordiais repetidas em todos os tempos”⁹⁹⁹. Deusas, ninfas, musas e sereias são arquétipos associado às mulheres, onde as tornam figuras de valor através da aparência física. Posteriormente com os concursos de beleza até mesmo a posição de rainha e princesa será associada às mulheres mais belas e femininas.

⁹⁹⁷ MORENO, Rachel. **A beleza impossível: mulher, mídia e consumo**. São Paulo: Ágora, 2008, p. 18.

⁹⁹⁸ SANT’ANNA, Denize Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 31.

⁹⁹⁹ MORENO, Rachel. **A beleza impossível: mulher, mídia e consumo**. São Paulo: Ágora, 2008, p. 37.

Os concursos de beleza são famosos por exibirem mulheres diversas que competem ao título de *mulher mais bela*. A beleza da mulher é o centro de toda a movimentação que acontece para o concurso: na escolha das candidatas, na aceitação perante o público e na propagação do padrão estético.

Esse trabalho é resultado da dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, intitulado *O tempo das Curvas: padrões estéticos femininos no concurso de Miss Piauí 1957*, sobre a trajetória de beleza de Chlóris Maria Guimarães Fontenele, Miss Piauí 1957. Através das representações feitas sobre a imagem da Miss em fotografias, nas páginas de jornal, nos escritos dos memorialistas e em poemas; foi analisado o padrão estético feminino presente nos concursos de beleza nos anos 1950. O próprio ineditismo das fontes e por se tratar de uma pesquisa pioneira sobre o tema no Estado nos permitiu analisar quem foi Chlóris Fontenele enquanto Miss e como, segundo os discursos sobre ela, sua beleza estavam vinculados aos padrões estéticos da época.

1.1 Chlóris, a Princesa do Igaracú

Inspirado no grande rio, a cidade de Parnaíba foi nomeada. Situada a direita do rio Igaracú, um dos braços do rio Parnaíba é ventilada pelos rios e pelo mar. Recebeu esse nome em homenagem ao desbravador, bandeirante e caçador de nativos Domingos Jorge Velho, que nasceu na Vila de Parnaíba em São Paulo. Parnaíba está localizada na microregião do litoral piauiense e possui uma das praias da região localizada a aproximadamente 18 km da região urbana, a Praia da Pedra do Sal local de trabalho, lazer, morada e fé. Devido a sua localização, Parnaíba se faz porta de entrada para diversas outras praias, rios e lagoas; como as praias localizadas na cidade de Luís Correia; e para a Ilha Grande por onde se acessa o único Delta em mar aberto das Américas, o Delta do Parnaíba¹⁰⁰⁰.

No ano de 1957, a cidade de Parnaíba envia Chlóris Maria Guimarães Fontenele para concorrer o título de Miss Piauí na capital. Fazendo relação com o apelido da cidade, o *Gazeta do Piauí*, jornal de circulação local, apelidou a Miss Parnaíba recém escolhida pela elite parnaibana, como Princesa do Igaracú. Em diversas matérias e poemas para falar sobre os acontecimentos que antecederiam o evento de Miss Piauí e posteriormente o de Miss Brasil, aparecia o apelido em relação à Chlóris Fontenele.

¹⁰⁰⁰ SILVA, Maria da Penha Fonte e. Parnaíba minha terra: crônicas. Parnaíba: s/e., 1987.

O título de Princesa, Rainha e *Miss* era bastante comum para as mulheres quando competiam a um título de beleza. Com o significado de beleza relativo ao que havia de melhor na sociedade e relacionado a algo divino, esses títulos reforçavam um ideal estético vigente em determinado contexto e principalmente de um grupo dominante.

O próprio ato de coroação da escolhida remete à formação dos Estados nacionais modernos, centrados na figura do rei. [...] O pronome *Miss*, que talvez se explique pela rejeição dos ianques à nobreza real inglesa, em detrimento da democracia participativa, foi aos poucos incorporado nos concursos de beleza, fora das Américas, em vez do título de rainha e princesa, sem, no entanto, negar a intenção simbólica da realeza, já que o ápice do concurso está exatamente na coroação da eleita, em ritual próximo à coroação dos reis europeus, com a coroa cravejada de pedras preciosas, cetro, manto e o trono.¹⁰⁰¹

A imagem da *Miss* estava centralizada em uma imagem de realeza. Desde sua participação em concursos e até mesmo em eventos de segmentos políticos e de lazer, essa *realeza da beleza* era escolhida para representar a presença feminina perante esses espaços.

Imagem 1 – Matéria sobre Miss Piauí no Jornal Gazeta do Piauí, 1957.



FONTE: Arquivo pessoal de Marcelo Machado, cedido à pesquisadora pelo historiador Leandro Castro.

¹⁰⁰¹ SANTOS, Lídia Noêmia. **Brotinhos e seus Problemas:** Juventude e Gênero na Imprensa Fortalezaense da Década de 1950. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011, p. 71-72.

Na imagem 1 podemos observar uma matéria presente no jornal Gazeta do Piauí no ano de 1957, que trata-se da cobertura intensa sobre os acontecimentos para os concursos de beleza em que Chlóris participou. Na matéria é destacada a presença da *Miss* na capital do país para concorrer ao título de Miss Brasil.

Após toda uma campanha da imprensa sobre “a mais linda parnaibana de todos os tempos”, Chlóris e sua comitiva saíram rumo a Teresina para concorrer ao título com a *Miss* Picos. Em uma recepção calorosa das personalidades políticas piauienses e os membros da elite de ambas as cidades, a *Miss* Parnaíba também foi recepcionada por Teresinha Alcântara, *Miss* Piauí 1956. A chegada da *Miss* Parnaíba despertou toda a atenção da população da capital. Quem era aquela mulher de que tanto se ouvia falar?

Imagem 2 – Miss Piauí 1956 e Miss Parnaíba em Teresina.



Fonte: Arquivo da família de Chlóris, cedido à pesquisadora.

A recepção de Chlóris, assim como relata Freitas, foi realmente calorosa, movimentada e muito esperada. Na fotografia vemos Teresinha e Chlóris, respectivamente da esquerda para a direita, posando para quem tirou essa fotografia. Curiosamente observada pelos olhares atentos das pessoas ao seu redor, a *Miss* Parnaíba era quase uma divindade para quem estava ao seu redor. Crianças, homens e mulheres lotavam o espaço e pelo que

podemos notar, queriam chegar perto da candidata de Parnaíba. O que é mais interessante observar é o olhar das mulheres sob Chlórís, um olhar cheio de perguntas, mas que evidencia o mais importante: a beleza facial. Cuidadosamente parecem analisar cada poro do rosto de Chlórís, talvez para constatar se realmente a candidata à beleza da mulher piauiense era realmente merecida.

Essa estética do rosto era tão importante e necessária quanto à do corpo. No caso da fotografia podemos observar esses olhares de análise de mulheres e até do adolescente que de um jeito até divertido encara de lado as misses. Talvez para ele todo o significado de beleza do concurso não faça sentido, assim como também para todos os que estão presentes, talvez eles só acompanhem uma disputa de cidades para ver quem tem a representante mais bela ou mesmo só são telespectadores de um evento de lazer. Mas o significado é mais do que isso. Analisar olhares curiosos para ver apenas uma jovem bonita diz muito sobre os gostos, os ritos e os costumes de uma época.

Um grandioso cortejo, repleto de pessoas que desejavam ver a mulher mais bela de Parnaíba. O interesse dos populares sobre esses concursos, não é só regional, mas nacional, fruto de uma década que respirava e transpirava os cuidados estéticos e a modernização. Esses concursos é o que podemos dialogar atualmente com os jogos de futebol e seus jogadores, lançando modas, ícones, torcidas, onde todo mundo ouve falar.

O concurso inicia com o desfile em traje de baile. No desfile de maiô, já não restavam dúvidas que Chloris era a preferida “[...] com sua beleza plástica excepcional, impressionou vivamente os teresinenses.”¹⁰⁰². No dia 18 de maio de 1957¹⁰⁰³, o resultado era o esperado: A parnaibana Chlórís Maria conquista o título de *Miss Piauí* 1957.

¹⁰⁰² FREITAS, Rubem. **Parnaíba tem memória**. Parnaíba: Sieart, 2012, p. 64.

¹⁰⁰³ Ver: <http://misspiaui.blogspot.com.br/2014/03/miss-piaui-1957-chloris-maria-guimaraes.html>

Imagem 3 - Chlóris desfilando no concurso de Miss Piauí 1957.



Fonte: Arquivo da família de Chlóris, cedido à pesquisadora.

Imagem 4 - Chlóris desfilando de maiô com a faixa de Miss Piauí 1957.



Fonte: Arquivo de Murilo Ferreira cedido por Jane Ferreira à pesquisadora.

Aclamada por todos os presentes, as lembranças feitas por Freitas do grande dia, reforçam a imagem que se faz de uma verdadeira representante de nobreza – nesse caso da beleza. Desde visitas oficiais a políticos ao tratamento com os garçons do hotel em que estava hospedada a conduta da Miss reforça o papel de beleza-moralidade e dever social

Segunda feira, pela manhã, as visitas oficiais. Ao Governador do estado, em seu gabinete. Ele recebeu Chloris e sua comitiva com vibrante discurso. [...] Chloris chegou a se emocionar com a homenagem dos garçons do Hotel Piauí, que lhe ofertaram flores acompanhadas de um cartão com a assinatura de todos. [...] Chloris ao sair, fez questão de cumprimentar um por um, apertando-lhe a mão. Eles ficaram felizes...¹⁰⁰⁴.

Parnaíba festejava a vitória da representante da beleza da mulher parnaibana. Depois de todas as festas e comemorações na capital, Chlórís e sua comitiva retornaram a Parnaíba e foram recepcionados, segundo Freitas, por “[...] uma multidão incalculável à nossa espera, com flâmulas bem legíveis, que diziam SALVE A MISS PIAUÍ – 1957”¹⁰⁰⁵.

Imagem 5 - Chlórís em cortejo em Parnaíba como Miss Piauí.



Fonte: Grupo Parnaíba das Antigas/Facebook. Ver <https://www.facebook.com/photo/?fbid=427564283972350&set=g.427080374023376>. Acesso: 09/08/2020.

¹⁰⁰⁴ FREITAS, Rubem. **Parnaíba tem memória**. Parnaíba: Sieart, 2012, p. 65-66.

¹⁰⁰⁵ Ibid. p. 66.

Na imagem observamos como ponto central da imagem o olhar de Chlórís para a câmera, ela estava com a faixa de *Miss*, usando um vestido longo e luvas. A *Miss Piauí* estava sob um andor ornamentado com ramos de flores e rodeado por pessoas de diversas idades que se aglomeravam para ver a representante de Parnaíba eleita como mulher mais bela do estado do Piauí no ano de 1957.

Do nome ao título, Chlórís foi uma importante figura para a cidade de Parnaíba. Seu corpo marcou um tempo e um espaço que indiretamente estavam cheios de normas e condutas que cobravam as mulheres através de discursos que chegavam até elas de todas as formas, seja na dica de uma coluna de revista até os concursos de beleza. Se as misses podem ser consideradas representantes das deusas, para Parnaíba Chlórís marcou toda uma década importante e decisiva para a cidade, fez parte de uma geração que prezava por um tipo de beleza que marcou a sua década, sua juventude, revista e a moda, mas que não era unânime para todos. Além do comportamento essa Beleza com *B* maiúsculo era significativa para representar uma cidade, um estado e um país.

Assim como Martha Rocha a *Miss Brasil* 1954 e eterna musa da beleza brasileira dos anos dourados, a parnaibana também concorreu ao título de *Miss Brasil*, mas não chegou a ficar entre as cinco finalistas, o título foi para Teresinha Morango. Sua presença no Rio de Janeiro para a competição foi noticiada em jornais em todo o Brasil no ano de 1957, como em *O Jornal e Diário Carioca* (RJ), *Diário de Pernambuco* (PE), *Diário do Paraná* (PR).

1.2 Discursos sobre beleza

*Mulher muito atraente, com formas perfeitas e beleza extraordinária, que se destaca e se sobressai em relação às outras*¹⁰⁰⁶. De acordo com o dicionário informal, esse é o conceito de deusa. Muito se ouve sobre as lendas da mitologia grega relacionadas às deusas, mulheres que possuíam um padrão estético de beleza fora do *normal* ou mortal, sempre donzelas disputadas pelo amor de outros deuses, que acabavam influenciando em todos os sentidos o espaço que as possuía.

Etimologicamente o nome de Chlórís possui dois significados: o mitológico e o científico.

¹⁰⁰⁶ Conceito de deusa. Dicionário informal online. <http://www.dicionarioinformal.com.br/deusa/>. Acessado em: 20/05/2021.

O primeiro baseado na mitologia grega Clóris – diferente na escrita - é a deusa grega da primavera e das flores, na Roma é conhecida como Flora e possui um evento chamado Florália, no auge da primavera e é uma das comemorações mais antigas. Foi representada na obra renascentista *Alegoria da Primavera* de Sandro Botticelli.¹⁰⁰⁷ Essa obra retrata o momento em que a ninfa Clóris é sequestrada por Zéfiro e se transforma em Flora.

O segundo significado, o nome Chloris biologicamente é o gênero botânico pertencente à família [Poaceae](#), espécie de plantas encontrada em alguns lugares como [África](#), [Ásia](#), [Austrália](#), [Ásia](#), [Pacífico](#), [América do Norte](#) e [América do Sul](#).¹⁰⁰⁸

Inspirado nisso, possivelmente foi o que dona Evarinta pensou quando deu esse nome a sua oitava filha mulher, Chlórís Maria, em que o nome de cada uma das filhas anteriores também possuía inspirações poéticas. Chlórís será não só a filha de uma poetisa, mas a dona de um nome cheio de significados sugestivos que preencherá sua vida durante a década de 1950. Da mitologia à natureza, seria um destino?

¹⁰⁰⁷ Ver: Clóris a deusa da primavera. <http://visaoderebeca.blogspot.com.br/2013/10/cloris-deusa-da-primavera.html> Acessado: 25/04/2017.

¹⁰⁰⁸ Ver: Lista de espécies da flora do Brasil. <http://floradobrasil.jbrj.gov.br/reflora/listaBrasil/PrincipalUC/PrincipalUC.do;jsessionid=15786F30D7AABD62FCA123D0DF52FE89#CondicaoTaxonCP>. Acessado em: 20/05/2021.

Imagem 6 - Flora, Chloris e Zéfiro. Alegoria da Primavera (detalhe) 1478, Sandro Botticelli. Galleria Degli Uffizi. Florença, Itália.



Fonte: Saber Cultural.¹⁰⁰⁹

A Primavera ou Alegoria da Primavera representa e festeja a chegada da primavera. É um quadro de Sandro Botticelli que foi pintado sob a técnica de têmpera sobre madeira¹⁰¹⁰, mede 205 cm por 314 cm. Essa obra foi encomendada por um membro da família dos Médici, importante família Italiana¹⁰¹¹. Em sua totalidade na imagem estão presentes vários elementos que podem ser analisados e discutidos, mas o foco aqui é evidenciar o que foi discutido. No detalhe à direita do quadro o pintor retratou o momento em que o Deus Zéfiro sequestra a ninfa Clóris e essa se transforma em primavera (deusa).

¹⁰⁰⁹<http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Botticelli-Sandro-Alegoria-da-Primavera.html>.

Acessado em: 20/05/2021.

¹⁰¹⁰ Sobre a técnica: A têmpera é um método de pintura no qual os pigmentos de terra são misturados uma emulsão de água e gemas de ovo ou ovos inteiros (às vezes também se usa cola ou leite). [...] Alcançou destaque na arte italiana nos séculos XIV e XV, em paredes ou painéis de madeira, preparados com gesso... In: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/glossario-tecnicas-artisticas/tempera.php> . Acessado em: 10/06/2021.

¹⁰¹¹<http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2013/06/a-primavera-de-sandro-botticelli.html>. Acessado em: 10/06/2021.

Essa pintura faz parte de um novo momento da arte, onde a beleza passa a ser vista com outros olhos, que de acordo com Umberto Eco¹⁰¹², “a beleza adquire assim um novo valor simbólico que se contrapõe à concepção da Beleza como proporção e harmonia”. É o momento em que a beleza divina mistura-se ao humano e a natureza. Não iremos nos aprofundar nesse tipo de História da Beleza, mas o que evidencio é: o termo beleza não é só histórico e desejado, mas estudado, prometido, buscado e exaltado.

Em diversos momentos na história essa associação beleza-divindade é realizada em relação principalmente as mulheres. Ninfas, deusas, musas e heroínas são arquétipos que desde a antiguidade no Ocidente, as formas de se referir à beleza de uma mulher são fazendo referências a seres mitológicos: ninfas, musas, deusas e sereias. Sejam nas grandes aventuras narradas pelos poetas e pensadores gregos ou nas declarações dos escritores de nossos tempos – jornalistas, colunistas – essa relação de *mulher-divindade* não mudou muito, apesar do que se considera belo tenha mudado com o passar dos tempos.

Segundo Naomi Wolf, “a beleza não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica”¹⁰¹³. O que mudou, são as formas de se reconhecer e categorizar quem é bela por natureza, ressaltando que a beleza está relacionada com a forma mais pura: *nascer bela, beleza vem do berço*, são frases que rondam o imaginário social¹⁰¹⁴ quando se trata de analisar e enquadrar quem é bela ou feia.

Passados alguns séculos, o significado de beleza vai mudando de acordo com o caminhar da sociedade, com seus desejos e anseios. Em cada período da história, pode-se observar como essa temática é estimada: seja com pudor ou até libertina, seja com represálias ou com revolução; a beleza se transforma e quem marca isso é o corpo:

A Ninfa Moderna sob um olhar menos audacioso, mais evidente. A atividade de procura da Ninfa no local onde ela nunca tenha de ser. Quiçá no local em que, de certa forma, ela nunca tenha deixado de estar. O local onde ela jamais tenha cessado suas aparições. O belo corpo feminino. Estonteante, fascinante, irradiante. [...] O belo

¹⁰¹² ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 4 ed., 2014, p. 184.

¹⁰¹³ WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2019, p. 29.

¹⁰¹⁴ Categoria de análise baseada na ideia de mentalidade e na longa duração em um meio coletivo. De acordo com Baczkó está associado ao conjunto de representações coletivas associadas ao poder. Ver: MAGALHAES, Wallace Lucas. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczkó e Bourdieu. *Albuquerque – revista de história*. vol. 8, n. 16. jul.- dez./2016, p. 92-110.

corpo feminino. Uma das grandes imagens da ocidentalidade na longa duração.¹⁰¹⁵

Não só o corpo físico, mas o social. A escolha do período é em relação a esse movimento, onde falar de beleza não é somente falar de estética. Anterior à década de 1950, a beleza mais cara a ser conquistada – para quem não nascia agraciada por esse “dom” - era a beleza facial. Aqui nesse momento, anterior ao surto da indústria cosmética, era valorizada um tipo específico de estética facial: pele alva, branca, traços finos e angelicais; o que não é muito modificado na passagem entre as décadas. Com isso ocorreu o aumento da veiculação de cremes faciais destinados a manter ou ajudar, para quem precisava um pouco mais de esforço para se encaixar nesse padrão. As mulheres para quem esses anúncios se destinavam eram as que o significado de beleza estava associado ao lar.

Os anos dourados são herdeiros de uma geração que associava a beleza ao bom comportamento feminino. As *Rainhas do Lar* – mulheres brancas da classe média e alta – viam suas belezas serem questionadas e delimitadas ao universo familiar, do marido e filhos e para as solteiras, as regras dos pais e o tão sonhado casamento. Ou pelo menos era isso o que se esperava de uma boa/bela moça. Chegamos à década de 1950 carregados de antigos costumes, mas cheios de novidades.

Além da beleza facial, outras partes do corpo também começaram a ser notadas e padronizadas: Medidas perfeitas para um corpo perfeito e uma mulher ideal. Em nenhum outro momento a medida da beleza foi tão aclamada. Vale lembrar que não foi perdida a relação mítica entre mulher e beleza e em vários momentos e discursos essa relação será enaltecido, além da imagem da *Rainha do Lar*, reinando e ainda mantendo o padrão que se esperava para uma mulher nesses espaços.

Assim como na mitologia, Héstia era a senhora do lar e pouco lembrada como divina. Deusa do lar, da família e da arquitetura, era a ela que se destinava a harmonia familiar. Trazemos para o ocidente moderno a “naturalização de que o caráter de gestão doméstica e a organização do lar pertence à mulher”¹⁰¹⁶. Nessa relação *mulher-beleza-divindade* que segundo a mitologia, cada deusa estava associada a um lugar, são as musas da beleza, amor e juventude as mais disputadas e nas quais esses arquétipos são propagados até os tempos atuais. Ser jovem e bonita é o que se espera das mulheres.

¹⁰¹⁵ CAMPOS; Daniela Queiroz. Ninfa entre guerra e paz. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos (Coordenação). **Anais do VI Colóquio de História e Arte:** herança, memória, patrimônio. Florianópolis: UFSC/CFH/NUPPE, 2013, p. 29.

¹⁰¹⁶ NOGUEIRA; 2017, p. 22.

O ideal da beleza buscado na Antiguidade inaugura tempos e artes renascentistas. E como tal, perduraram não apenas no imaginário como nas imagens ocidentais. A sobrevivência o ideal clássico de beleza pode ser também notado na sobrevivência de suas deusas e ninfas. Mulheres e suas muitas e novas aparições imagéticas.¹⁰¹⁷

E qual ser mais próximo dos traços divinos nesses tempos? A mulher vista como a mais bela. Agraciada pela natureza. Uma musa ou uma deusa. Uma *Miss*. A personagem principal dessa discussão personifica as três imagens. Ou pelo menos podemos usar esses arquétipos em relação ao papel que exerceu. Uma deusa segundo a mitologia grega, uma musa para os que estavam ao seu redor, e uma representante da beleza feminina – *Miss* – para o evento que concorreu. Imagens reformuladas para novas personagens, mas com atribuições antigas.

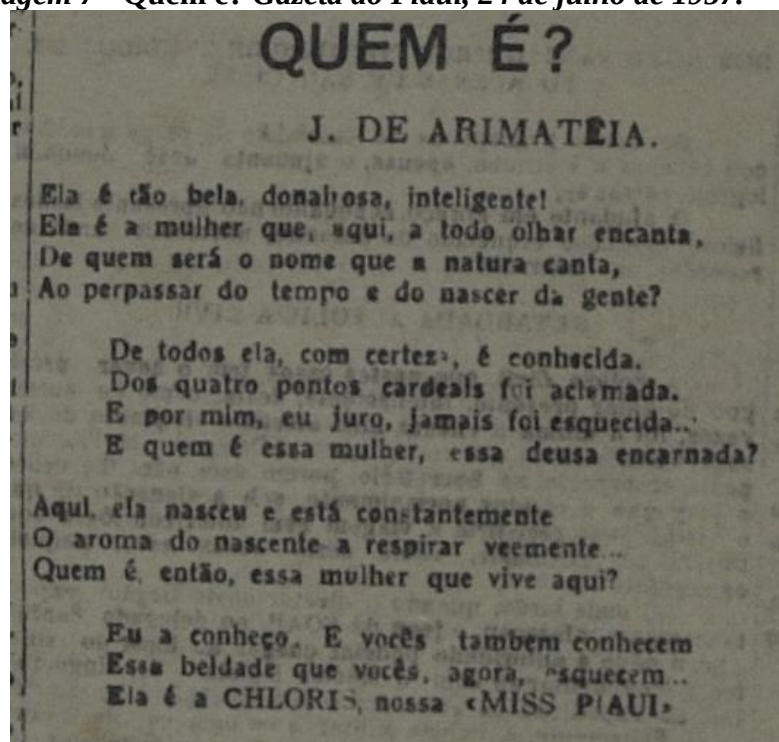
Para a época, a *Miss* era representante não só da beleza, mas também da sobriedade, da elegância, e da pureza. Dela se esperavam o refinamento dos gestos, da fala, a doçura do olhar e do sorriso, assim como a brandura e a espiritualidade. A sofisticação sem afeição, o espírito solidário sem ufanismo ou partidarismo e a elegância na simplicidade faziam-na uma mulher de comportamento moral apurado. Como a *Miss* não era exatamente uma modelo ou manequim, uma vez que o título não lhe estabelecia uma profissão, seu papel era de representante do Estado ou País, em período específico. Assim como de chefe de Estado ou de emissário político, esperava-se conduta ética irreprovável até o fim do mandato, sob pena inclusive de perda do título, comprovando qualquer deslize.¹⁰¹⁸

No trecho do jornal publicado no dia 24 de julho de 1957, José de Arimatéia, um dos redatores do jornal publicou um poema para a *Miss*.

¹⁰¹⁷ CAMPOS; Daniela Queiroz. Ninfa entre guerra e paz. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos (Coordenação). **Anais do VI Colóquio de História e Arte:** herança, memória, patrimônio. Florianópolis: UFSC/CFH/NUPPE, 2013, p. 34.

¹⁰¹⁸ SANTOS, Lúcia Noêmia. **Brotinhos e seus Problemas:** Juventude e Gênero na Imprensa Fortalezaense da Década de 1950. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011, p. 72.

Imagem 7 - Quem é? Gazeta do Piauí, 24 de julho de 1957.



Fonte: Arquivo pessoal de Marcelo Machado, cedido à pesquisadora pelo historiador Leandro Castro.

Na imagem 7 podemos visualizar o poema que exalta a beleza feminina associada a inteligência e a figura da deusa relacionadas a imagem de Chlórís como *Miss Piauí*. O que aconteceu/acontece nos concursos de beleza, são personificações de uma espécie de *deusas modernas* de seu tempo, seu padrão estético é exaltado sob o olhar daqueles que julgam – no caso dessa pesquisa – a deusa de seu tempo.

1.3 Uma História das Mulheres através da beleza feminina

A historiadora Michelle Perrot em um artigo bastante conhecido, além de analisar o véu sob as ações e a própria existência das mulheres como sujeitos ativos dentro dos processos históricos, descreve uma longa trajetória – ainda em andamento - da escrita da História das Mulheres e a sua própria experiência quanto pesquisadora da área.

Escrever uma história das mulheres é um empreendimento relativamente novo e revelador de uma profunda transformação: está vinculado estreitamente à concepção de que as mulheres têm uma história e não são apenas destinadas à reprodução, que elas são agentes históricos e possuem uma historicidade relativa às ações cotidianas, uma historicidade das relações entre os sexos. Escrever tal história significa levá-la a sério, querer superar o espinhoso problema das fontes (“Não se sabe nada das

mulheres”, diz-se em tom de desculpa) Também significa criticar a própria estrutura de um relato apresentado como universal, nas próprias palavras que o constituem, não somente para explicitar os vazios e os elos ausentes, mas para sugerir uma outra leitura possível¹⁰¹⁹.

Ler a História através de outro ângulo possibilitou novas interpretações para as lacunas presentes. Porém, como campo de pesquisa, tem os seus dois lados: a possibilidade de uma nova visão sobre a escrita da história, já que por muito tempo essa foi condicionada por uma escrita tradicional em que os homens além de escreverem, eram os sujeitos centrais; e o problemático, quando se fala das fontes. Mas essa exclusão das mulheres na história se dá por diversos fatores, entre eles o espaço em que elas habitavam - ou o único lugar que se destinava a elas -, o âmbito do privado. A história das mulheres partirá das esferas de sua própria vida privada, mesmo em casos que se tratam da visibilidade da mulher, como é o caso de Chlóris durante o momento de exibição dos concursos.

A vida pública de uma mulher se transforma completamente quando se trata de abrir mão dessa visibilidade para adentrar nas esferas do privado: o casamento. Assim como outras misses¹⁰²⁰, a Miss Parnaíba desaparece quando se volta para o casamento posteriormente após o concurso.¹⁰²¹ Fenômeno muito comum entre as candidatas ao posto da mulher mais bela durante aquele período. O casamento estava acima de toda a sua conquista pessoal e pública.

O silêncio da historiografia se deu dentro de vários fatores, mas também em seu próprio processo de afirmação como ciência.

Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda está pouco constituído. As que aparecem no relato dos cronistas são quase sempre excepcionais por sua beleza, virtude, heroísmo ou, pelo contrário, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas. A noção de excepcionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem¹⁰²².

Levada por um relato histórico ao redor dos acontecimentos públicos, a escrita produzida girava em torno do que Perrot destaca como *crônica do poder* – documentos

¹⁰¹⁹ PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, p. 9-28, 1995, p. 9.

¹⁰²⁰ Martha Rocha narra em sua biografia “o vazio” que sentiu após casar e mudar de país ficando longe dos holofotes que um dia se fizeram presentes em seu cotidiano. ROCHA, MARTHA. *Martha Rocha, uma biografia*: em depoimento a Isa Pêssoa. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 1993.

¹⁰²¹ Em poucas informações compartilhadas com uma familiar, após o concurso a Miss casou e se mudou para Recife, voltando em poucos momentos para Parnaíba.

¹⁰²² Ibid, p. 14.

administrativos e oficiais que descreviam a memória e os acontecimentos públicos ligados aos Estados – lugar esse onde as mulheres estavam na maioria ausentes e logo desapareciam desses relatos, “há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano”¹⁰²³. Foi na questão das fontes, que o desafio maior em se escrever uma história das mulheres foi colocado em debate: a partir de onde se escreveria?

Tratava-se inicialmente de tornar visível o que estava escondido, de reencontrar traços e de se questionar sobre as razões do silêncio que envolvia as mulheres enquanto sujeitos da história. Isso conduziu a uma reflexão em torno da história enquanto produto da dominação masculina, a qual atuava em dois níveis: nível dos próprios acontecimentos e nível da elaboração deles empreendida pelo relato (*story* e *history*).¹⁰²⁴

A seguir, outros questionamentos cercaram o campo da história das mulheres, como as representações sobre os seus corpos, suas vivências individuais e coletivas, suas lutas e as transformações a seu redor. E suas críticas. A generalização em fazer uma história total, a veracidade das fontes, o espaço de onde partia (sobre quem se escrevia e quem escrevia), a relação dos sexos e seu campo teórico.

Reduzir a história das mulheres apenas ao discurso masculino feito aos olhos do público seria reduzi-las ao universo privado. É na ausência das palavras *deles* que se reconhece outra organização social. A história das mulheres longe de desconstruir o discurso masculino, constrói sob ele. A problemática ainda se estende ao desejo de uma ruptura epistemológica dentro do campo historiográfico, no qual a autora explicita que nunca ocorreu, mas deixa evidente que “a “estratégia” [...] da história das mulheres visa a integração e o conforto mais do que a ruptura radical”¹⁰²⁵.

Nessa breve exposição sobre a história das mulheres a partir da fala de Michelle Perrot, chegamos a dois pontos importantes: o silêncio gerado ao redor de Chlórís e como usar dos discursos veiculados sobre ela para dar voz a esta mulher.

Mary Del Priore¹⁰²⁶ discute um questionamento feito a partir dos anos 1980 muito pertinente quando se pensa nas fontes: “o que é a história quando se é mulher e de que maneira se participa, ou não, enquanto mulher, do processo histórico?”. Quando nos detemos

¹⁰²³ PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, p. 9-28, 1995, p. 14.

¹⁰²⁴ Ibid, p. 20.

¹⁰²⁵ Ibid, p. 27.

¹⁰²⁶ PRIORE, Mary Del. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 224.

para refletir o que é a História como ação chegamos à conclusão – ou uma tentativa – de que somos sujeitos participantes através de nossos atos dessa história, que somos sujeitos históricos, mas ao mesmo tempo não temos dimensão disso. O mesmo se dá quando analisamos esses sujeitos dentro de cada contexto.

O silêncio de que falamos não é apenas sobre a falta de relato. Apesar de não possuir um silenciamento total ao redor de Chlórís, percebemos que todas as suas falas estão em relação ao que se desejava ouvir de uma pessoa no lugar em que ela ocupava: bela, culta e de família. Anteriormente nesse capítulo, foi observado que nas páginas dos jornais analisados, as matérias sobre Chlórís eram as únicas que falavam sobre uma mulher e traziam descrições sobre seus gostos, suas aspirações, suas medidas e seu cotidiano; estampando a capa do jornal, ao lado de fotografias e poemas inspirados para ela. Além disso, a presença de sua mãe, e outras mulheres, bem como homens compondo as comitivas que a acompanhavam durante suas viagens marca toda uma sociedade de proteção não apenas de seu corpo, mas de sua reputação.

O imaginário social formado em torno da *miss*, contudo, vai muito além disso, uma vez que elas também eram cultuadas pela seriedade (não é à toa que as *misses*, em viagens e eventos sociais, estão sempre acompanhadas das mães), pela discrição e o bom senso. Diferentemente das cantoras de rádio, oriundas das camadas mais pobres da população, ou mesmo de muitas atrizes hollywoodianas, quase sempre envolvidas em escândalos matrimoniais, divórcios e outros infortúnios pessoais, a vida das *misses* seguia intenção diferente dos demais ícones da feminilidade da época (cantora, atrizes, vedetes), a de referendar o sucesso e a realização de conduta moral irreparável da vida de uma mulher: um casamento esplêndido¹⁰²⁷.

Dentro das publicações locais de 1957, nenhuma outra mulher foi tão citada e exibida quanto à *Miss Piauí*. Outras mulheres são citadas em eventos distintos da cidade, mas em um contexto mínimo, onde em sua maioria eram as *senhoras*, ou seja, as mulheres casadas, e ao lado de seus nomes se encontrava os dos maridos. A própria ausência de seus discursos, é a possibilidade que permitiu as análises sobre história das mulheres nas fontes:

As mulheres deixaram-nos poucos testemunhos das suas vidas e as informações são, em regra, dispersas, fragmentadas, em segunda mão, recriadas por outros, impondo a necessidade da crítica hermenêutica das

¹⁰²⁷ SANTOS, Lúcia Noêmia. **Brotinhos e seus Problemas:** Juventude e Gênero na Imprensa Fortalezaense da Década de 1950. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011, p. 82.

fontes, de forma a se poder distinguir as representações ideológicas da natureza feminina da realidade concreta¹⁰²⁸.

Apesar de poucos relatos encontrados em que a própria Chlóris fala sobre si e sobre os eventos que participou não se conhece nada que a própria tenha produzido sobre sua participação durante os eventos. Narramos uma história a partir do olhar do outro sobre ela, uma descrição memorialística e midiática sobre a imagem de uma mulher para um cargo de beleza. Mas tendo em vista a exibição de uma *Miss* em meios de comunicação de alcance amplo, além desse cargo elas eram mulheres, vivendo em uma sociedade que ainda privilegiava tradições mais conservadoras. Essa imagem produzida sobre a beleza feminina nos concursos, não era bem vista por outros grupos sociais, como vimos.

CONCLUSÃO

O concurso de Miss Piauí para os parnaibanos não foi somente enviar uma candidata para concorrer ao título. Foi enviar uma candidata que exaltasse a beleza da mulher parnaibana. Para os padrões do momento a beleza física de Chlóris era perfeita, além de corporal era moral: bela, recatada e do lar, o padrão típico dos anos dourados – ou o que se esperava. O importante era seguir a moda da beleza anunciada. Através das representações feitas sobre a imagem da *Miss* em fotografias, nas páginas de jornal, nos escritos dos memorialistas e em poemas; notamos que esse padrão estético feminino presente nos concursos de beleza nos anos 1950 era quase determinante para as misses. Por padrão estético temos também todo o imaginário que cercava essas personagens belas: ser branca, de boa família e possuir uma boa conduta. Analisando a participação da *Miss* no concurso, as falas sobre sua estética e as expectativas criadas em torno do concurso, percebemos que a beleza feminina ao longo da história move a vida, conduta e personalidade das mulheres e de quem está ao seu redor.

¹⁰²⁸ VAQUINHAS, Irene Montesuma. História das Mulheres. In: COLLING, Ana Maria. TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.) Prefácio de Michellet Perrot. *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2 ed., p. 367-371, 2019, p. 370.

Bibliografia

- CAMPOS; Daniela Queiroz. Nífa entre guerra e paz. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos (Coordenação). **Anais do VI Colóquio de História e Arte:** herança, memória, patrimônio. Florianópolis: UFSC/CFH/NUPPE, 2013.
- ECO, Umberto. **História da beleza.** Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 4 ed., 2014.
- FREITAS, Rubem. **Parnaíba tem memória.** Parnaíba: Sieart, 2012.
- MAGALHAES, Wallace Lucas. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu. **Albuquerque** – revista de história. vol. 8, n. 16. jul.-dez./2016, p. 92-110.
- MORENO, Rachel. **A beleza impossível:** mulher, mídia e consumo. São Paulo: Ágora, 2008.
- NOGUEIRA, Renato. **Mulheres e Deusas:** como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.
- ROCHA, MARTHA. **Martha Rocha, uma biografia:** em depoimento a Isa Pêssoa. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 1993.
- PERROT, Michelle. Escrever uma História das Mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, p. 9-28, 1995.
- PRIORE, Mary Del. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: **Historiografia brasileira em perspectiva.** São Paulo: Contexto, 2001.
- PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres dos anos dourados.** São Paulo: Contexto, 2014.
- SANT'ANNA, Denize Bernuzzi. **História da beleza no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen (Org.). **Corpo e história** (Coleção educação contemporânea). Campinas, SP: Autores Associados. 3 ed., 2006.
- _____. Sempre Bela. In: PINSKY, Carla Bassanezi. PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2013.
- SANTOS, Lída Noêmia. **Brotinhos e seus Problemas:** Juventude e Gênero na Imprensa Fortalezaense da Década de 1950. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.
- SILVA, Mariane de Sales. **O tempo das curvas:** padrões estéticos femininos no concurso de Miss Piauí 1957. 2021. 179. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Departamento de História, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

TOURINHO, Mary Angélica Costa. **Por dentro da história:** mulheres operosas no mundo do comércio em Parnaíba (1930 a 1950). 2015. 239. Tese (Doutorado em História) - Assis-SP: UNESP, 2015.

VAQUINHAS, Irene Montesuma. História das Mulheres. In: COLLING, Ana Maria. TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.) Prefácio de Michellet Perrot. *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2 ed., p. 367-371, 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

Barraganía: enlace não matrimonial nos textos jurídicos da península ibérica (séc. XIII)

Rosiane Graça Rigas Martins
(UFRJ-UERJ)

Introdução

Este trabalho é oriundo dos estudos que temos empreendido sobre a situação jurídica das mulheres no medievo, tendo como objetos de análise as leis contidas em textos jurídicos em circulação no Reino castelhano-leonês no século XIII. Cabe aqui ressaltarmos que, por se tratar de nossa primeira aproximação ao tema, nossas hipóteses possuem caráter provisório e apresentaremos nossas reflexões iniciais sobre o conteúdo das leis que tratam da *barraganía* (concubinato).¹⁰²⁹

Nossa proposta é analisar a maneira pela qual o tema é abordado no *Código de las Siete Partidas*, fonte jurídica castelhana do século XIII, estabelecida no reinado de Afonso X. Elencaremos os aspectos desta prática matrimonial laica contidos neste texto, tais como quem é a *barragana* e os requisitos que legitimam a relação de *barraganía*, relacionando-o ao matrimônio canônico, este último utilizado como uma das estratégias de consolidação do poder monárquico e ordenamento da vida de seus súditos.¹⁰³⁰

Partimos da hipótese que os conteúdos das matérias do direito do rei nas *Partidas* vão apresentar tipologias femininas vinculadas pela instituição matrimonial: solteiras, casadas, viúvas, religiosas e *barragañas*. O casamento é o que fundamenta diferenças e especificidades entre os grupos femininos, que possuíam na sociedade castelhana medieval, funções sociais e econômicas, sobretudo no que se refere à perpetuação da família e dos bens. Neste sentido, legislar sobre elas tinha por finalidade principal limitar e controlar as esferas de ação deste grupo, a partir das atribuições que lhes são dadas nas leis, em suas diferentes situações matrimoniais e status sociais, assegurando o equilíbrio do reino e a ordem social vigente.

Apresentaremos o contexto jurídico da Castela no Séc. XIII e o *Código de las Siete Partidas*; em seguida, falaremos sobre o movimento de disciplinarização dos corpos de homens e mulheres empreendido pelas autoridades laicas e eclesiásticas no período medieval; analisaremos as

¹⁰²⁹ Optamos por adotar os termos *barraganía* e *barragana*, tal como se apresentam no *Código de las Siete Partidas*, texto jurídico escolhido para a nossa análise.

¹⁰³⁰ A partir de agora e ao longo de todo o texto, utilizaremos o termo *Partidas* ao nos referirmos ao nosso *corpus* documental.

leis que tratam, especificamente, da *barraganía* neste texto jurídico e finalizaremos o trabalho com as nossas conclusões.

A prática política dos monarcas castelhano-leoneses no século XIII e o *Código de las Siete Partidas*

El Derecho Romano, puesto en circulación desde el siglo XII por la escuela italiana de Bolonia, ofrecía un instrumenal teórico valiosísimo para los propósitos centralizadores de las monarquías del occidente de Europa. En la corona de Castilla, el momento culminante en la irrupción del Derecho Romano fue la segunda mitad del siglo XIII, siendo rey Alfonso el Sábio.¹⁰³¹

A característica fundamental dos diversos reinos cristãos da Península Ibérica, e portanto, também de Castela e Leão, foi, do ponto de vista jurídico, até o século XIII, a diversidade normativa acentuada ainda mais pela predominância do direito local sobre o territorial. As fontes de criação do direito eram, basicamente, os costumes e as sentenças judiciais e, em menor medida, as disposições legislativas de caráter geral. A única lei com vigência geral – ainda que limitada, na prática, às terras leonesas –, era o “*Líber Judiciorum*”, expressão da tradição jurídica visigótica recolhida por uma monarquia que se dizia continuadora da germânica.

A partir do século XI, os monarcas começaram a dar disposições de âmbito geral. As decisões judiciais tiveram uma grande importância, especialmente em Castela, onde alcançaram um amplo desenvolvimento no século XII. Por outro lado, cada núcleo de povoamento aspirava que seus usos e costumes fossem recolhidos num texto escrito.

A diversidade normativa nos territórios reconquistados motivou Fernando III, o Santo (1217-1252), no século XIII, a iniciar a unificação legislativa das prerrogativas da nobreza e dos direitos dos municípios num único código: O *Fuero Juzgo*.¹⁰³²

Afonso X, cujo reinado estendeu-se de 1252 a 1284, seguiu por um caminho semelhante e não apenas manteve o projeto jurídico de seu pai, como o ampliou e modificou, renovando o direito castelhano. Primeiramente ele continuou a conceder *fueros*¹⁰³³ antigos às cidades que iam sendo conquistadas, porém logo deu início à redação do seu próprio

¹⁰³¹ VALDEÓN, J. *Feudalismo y consolidación de los reinos hispánicos (siglos XI-XV)*. Barcelona: Labor, 1980, p. 64.

¹⁰³² O *Fuero Juzgo* é composto por doze livros, cinquenta e cinco títulos e 599 leis. É uma releitura do *Liber Iudicorum* - código de leis, escrito em 654, pelos visigodos sob forte influência do Direito Romano e que afirmava, dentre outros pontos, a soberania do monarca no controle social.

¹⁰³³ Os *fueros* eram entendidos como “ordenamentos jurídicos próprios de uma comunidade local ou comarca”. In: VALDEÓN, J., *Ibid.*, p. 51.

aparato jurídico, cercando-se de um grupo de legistas formados nas principais universidades da época.¹⁰³⁴

Considerado como um dos monarcas cristãos mais cultos, o nome de Afonso X está ligado a produções culturais de grande valor. Na Coroa castelhano-leonesa, o Direito Romano encontrou uma base apropriada às formulações doutrinárias desenvolvidas sob a fiscalização desse monarca. Destacam-se, de sua autoria, três obras: o *Fuero Real*, o *Espéculo* e o *Código de las Siete Partidas* – obra selecionada para o nosso estudo.

O *Código de las Siete Partidas*, redigido entre os anos de 1254 e 1261, constitui-se no centro da atividade legislativa de Afonso X. Trata-se, para os historiadores, de um dos chamados códigos universais, uma obra que abarca todos os ramos do Direito, do ponto de vista legal, prático e doutrinal. As *Partidas* foram, ao mesmo tempo, tratados doutriniais do direito e a aplicação prática deste, com o fim de ordenar o conjunto da sociedade seguindo uma hierarquia estrita e especificando os direitos e os deveres de cada um, do rei ao último dos súditos - cristãos, judeus ou muçulmanos -, incluindo a igreja e seus membros. O texto contém um prólogo e as *Sete Partidas*, divididas em 182 títulos, num total de 2.802 leis ou regras que regulam o sistema de fontes (lei, uso, costume e *fuero*) e o Direito eclesiástico, político, administrativo, processual, civil, mercantil, matrimonial e penal.

A Primeira Partida trata da vida dos religiosos; a Segunda Partida fala dos cavaleiros; a Terceira Partida dedica-se ao direito processual; a Quarta dedica-se aos matrimônios; a vida dos comerciantes é regulada na Quinta Partida e na Sexta Partida são regulados os testamentos. Finalmente, a Sétima Partida trata do direito penal.

Afonso X utilizou, como uma das estratégias de consolidação do poder monárquico e ordenamento da vida de seus súditos, a normatização do casamento.

As relações matrimoniais, principalmente o que se refere à nobreza, foram mecanismos fundamentais no processo de organização social, política e econômica da Idade Média. Houve, portanto, a necessidade de que esta prática social pudesse ser regulamentada pelo discurso jurídico. Entendido como um contrato entre homens, mulheres e suas respectivas parentelas, o matrimônio firmava alianças e o nascimento dos filhos legítimos garantiam a união e a manutenção de riquezas entre as famílias - questões de grande relevância ao equilíbrio social, econômico e político do reino.

¹⁰³⁴ RIGAS MARTINS, R. G.; SALDANHA, M. Aspectos processuais da legislação castelhana: as testemunhas no *Fuero Juzgo* e no *Fuero Real*. *Nearco: Revista Eletrônica de Antiguidade*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 298, 2021.

Sendo assim, o monarca procurou legislar, também, sobre temáticas afins, tais como o casamento como sacramento, os problemas sobre os matrimônios clandestinos e a *barraganía* (concubinato), em prol da manutenção da ordem social vigente.

As três leis nas quais insere-se o tema do nosso trabalho, estão no Título XIV, da Quarta Partida. A Lei I traz a definição de quem é a *barragana*, enquanto as Leis II e III definem os elementos que legitimam a relação de *barraganía*, estabelece quais homens podem ter *barragañas* e quais mulheres podem ou não ser aceitas nesta prática.

Em nossa análise, utilizaremos a Edição fâcsímile, glosada por el Licenciado Gregorio Lopez de Tovar, publicada pela Imprenta de La Publicidad, no ano de 1848.¹⁰³⁵

O controle das relações matrimoniais e sexuais

O controle que as autoridades laicas e eclesiásticas pretendiam exercer sobre os corpos de homens e mulheres passava por dois movimentos contínuos e complementares: o controle das relações matrimoniais e as sexuais. Isto porque o discurso eclesiástico só considerava como legítima a sexualidade exercida no casamento e o direito real, que em grande parte dispunha dos referenciais teológicos, corroborava com esta noção, punindo os comportamentos sexuais que colocassem em risco a legalidade da instituição matrimonial, principalmente aqueles realizados por mulheres e que ameaçassem a estabilidade familiar.¹⁰³⁶

Possuidor de uma faceta eclesiástica e outra laica, o casamento foi alvo de discussões e definições ao longo do medievo, isto pelo fato de ser o mecanismo mais eficaz para a regulamentação da distribuição dos bens e riquezas entre as famílias nobiliárquicas. Questões como heranças, dotes, arras¹⁰³⁷, eram muito mais prementes para a sociedade medieval do que o sentimento amoroso que poderia vir a unir dois amantes. As práticas matrimoniais serviam para forjar alianças entre reis e outros nobres, seus subordinados e para manter a ordem social. Muitas vezes, o casamento era um acordo entre parentelas ciosas de garantir sua descendência ou aumentar o seu patrimônio e sua distinção social.

Inicialmente entendido como uma prática do campo laico, o casamento era legitimado a partir de regras definidas pelos pais dos noivos, que cuidavam também dos rituais e celebrações

¹⁰³⁵ Los Codigos Españoles concordados y anotados. *Codigo de las Siete Partidas*. Tomo IV, que contiene indice de las leyes y glosas del mismo, por el licenciado Gregorio Lopez de Tovar. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1848.

¹⁰³⁶ CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*. In: CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel; RÁBADE OBRADÓ, María Pilar (coord.). *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, 2008, p. 123.

¹⁰³⁷ O dote era o valor pago pela família da noiva, à família do noivo, selado o acordo matrimonial entre as partes. As *arras* era um benefício dado exclusivamente à mulher, pela família de seu futuro esposo, por ocasião de seu casamento.

matrimoniais. Aos clérigos - que consideravam a instituição matrimonial uma criação divina -, cabia a aspersão da água benta sobre o leito conjugal, a fim de garantir as bênçãos divinas na forma de prosperidade e fecundidade para os noivos.¹⁰³⁸

Fecundidade esta que, caso fosse ineficaz, tornava-se causa de dissolução das relações conjugais, em prol da busca de “melhores partidos”. Os repúdios às esposas infecundas, por exemplo, eram comuns, pois, onde a primogenitura masculina tinha proeminência, o futuro das dinastias e casas nobres dependia, frequentemente, da existência de filhos varões sobre os quais, pouco a pouco, mas não sem variações, dada a existência de titulares femininos, recairia o peso de evitar a fragmentação territorial e a dissipação do matrimônio. Esse objetivo maior levou também a união entre parentes próximos. Poderíamos dizer que, para o mundo aristocrático, do qual dispomos de mais informações, era culturalmente a prática do “incesto”, isto é, o casamento no interior da parentela. Durante a Alta Idade Média, monarcas e clérigos ainda não haviam sistematizado suas legislações sobre as relações conjugais e mesmo na Idade Média Central, as normas sobre o matrimônio não possuíam uma unidade. A partir da elaboração dos discursos reformistas do século XII, o casamento passa a ser uma prerrogativa de canonistas, tornando-se um dos principais sacramentos da Igreja e tendo seus ritos e regras de legitimação reelaboradas. A moral eclesiástica foi, gradualmente, mesclando-se e em determinados momentos, sobrepujando-se à moral laica.

De acordo com o novo modelo canônico, o casamento deveria ser realizado com o consentimento dos noivos, em templo religioso, presidida por um clérigo e diante de testemunhas. A validade da cerimônia só seria atestada caso fossem respeitadas as interdições de incesto. A Igreja considerou incestuoso o casamento entre parentes até o sétimo grau, depois até o quarto grau de consanguinidade e afinidade, segundo o Decreto n.50 do IV Concílio de Latrão, que instituiu o sacramento do matrimônio em 1215, estabelecendo que: “A partir deste decreto, o impedimento do matrimônio não excederá o quarto grau de consanguinidade e afinidade. Efetivamente, mais além deste limite não se pode manter a proibição em geral sem graves inconvenientes”.¹⁰³⁹

O casamento garantia as funções sociais tanto dos homens - que se viam impelidos a formar a sua própria casa, reunindo patrimônio territorial e exercendo liderança efetiva sobre aqueles que deles dependiam, quanto das mulheres - cabendo a elas a perpetuação do patrimônio familiar, sobretudo a partir da fecundidade de seus ventres. Educada para ser boa esposa, a mulher aristocrática deixava o seu núcleo familiar e via-se inserida em uma nova linhagem, passando a exercer autoridade sobre homens e mulheres de condição servil. O ideal do casamento e da

¹⁰³⁸ DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Don quixote, 1988. p. 28.

¹⁰³⁹ IV Concílio de Latrão, 1215. Decreto n. 50. Disponível em: <http://https://sites.google.com/site/evangelizandocommarias/concilio-da-igreja-catolica/quarto-concilio-de-latrao/canones-do-quarto-concilio-de-latrao>. Acesso em 18 Set. 2021.

maternidade era um princípio norteador para a existência das mulheres, mesmo para aquelas que não teriam um papel social tão proeminente no medievo. O controle e a disciplinarização dos corpos masculino e feminino relacionava-se, portanto, pela utilização restrita da sexualidade no âmbito das relações matrimoniais. Os religiosos orientavam que o casamento não deveria ser realizado pelo estímulo da luxúria, mas pelo desejo da procriação. A virgindade deveria ser mantida até as núpcias e aos homens convinha evitar as concubinas. Casados, deveriam conviver com a esposa na castidade e evitar o ato sexual com a única intenção de obter prazer.¹⁰⁴⁰

Na relação conjugal, as expressões de amor ou afeto não eram consideradas importantes nas uniões. A aliança dos cônjuges estabelecia um pacto entre duas famílias, de modo que os interesses da linhagem se sobrepunham aos pessoais. A continuidade dessa linhagem era o objetivo mais importante da conjugalidade. No período medieval, o amor que deveria existir entre o casal, segundo a Igreja, era o amor ao próximo, a caridade, sem o desejo carnal. Nos séculos IV-V, São Jerônimo dizia que "aquele que ama a sua mulher com um amor demasiado ardente, é um adúltero."¹⁰⁴¹ A união para satisfação do dever conjugal era considerada pecaminosa, pois visava apenas o carnal, o desejo. O ideal seria a união em uma intenção procriadora (superior), que multiplicaria os filhos de Deus. Clérigos como Huguccio condenavam até mesmo o prazer sentido nas relações que visavam a procriação.¹⁰⁴² Relações sexuais inadequadas, aquelas feitas em posições que não favoreciam, na visão da época, a chegada do espermatozoide até o óvulo - a mulher em posição vertical, por exemplo - eram consideradas antinaturais. Na cama, a mulher deveria ser passiva e o homem ativo, mas sem arrebatamento.¹⁰⁴³

A ação da Igreja tinha por fim resolver dois problemas: a prática do concubinato e do repúdio. Vendo no matrimônio um mecanismo para firmar alianças, os homens não hesitavam em procurar várias mulheres para sua satisfação sexual, muitas vezes mantendo a esposa apenas para salvaguardar os acordos firmados. Igualmente, não hesitavam em abandonar suas mulheres quando estas eram estéreis ou quando surgiam opções mais vantajosas para a sua linhagem.

Por fim, a Igreja primeiro aconselhou, depois exigiu a permanência e a estabilidade da relação entre os casais ameaçando os infratores com penas canônicas severas. Na “cópula justa” –a saber, o casamento –, o casal deveria se servir de seus corpos de maneira salutar e salvadora no interior de uma sociedade aprisionada no matrimônio e no modelo patrimonial, monogâmico. Sua

¹⁰⁴⁰ VECCHIO, S.. A boa esposa. In: DUBY, G; PERROT, M. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 5v., V. 2, p. 143.

¹⁰⁴¹ CASEY, J.. *A história da família*. São Paulo: Ática, 1992. p.121.

¹⁰⁴² Ibid., p. 122.

¹⁰⁴³ LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 41.

maior vitória foi inculcar nesta sociedade medieval a ideia de que a relação entre o casal deveria ser indissolúvel.¹⁰⁴⁴

Vimos que o casamento, portanto, não deveria ser o lugar para o amor carnal ou a paixão. Na realidade, este era uma instituição que visava a estabilidade da sociedade, servindo apenas para a reprodução e união de riquezas, dando continuidade às linhagens. Neste ínterim, moral laica e eclesiástica convergiram no objetivo de legislar sobre este aspecto, intervindo nas estratégias matrimoniais cada qual com a sua “missão”: os laicos, de serem os mantenedores da ordem, e os promotores da justiça, na pessoa do monarca ou de seus representantes; e os religiosos, de serem os civilizadores e moralizadores de toda a sociedade europeia ocidental.

Barraganía: um enlace não matrimonial consentido nos textos jurídicos

No Medievo, houve sempre uma preocupação e uma intenção em regular o papel das mulheres na sociedade, as suas relações sociais. Pelas legislações vigentes nos reinos cristãos, por meio das alianças matrimoniais o legado destinado a elas era o de serem boas esposas e mães. Seja qual for o seu *status* ou a sua fortuna, o papel principal que lhes é dado é o de ocupar-se dos membros da família a que pertencem e de velar pelos bens desse grupo familiar.

Na sociedade medieval, se contemplavam outras fórmulas de relações estáveis em paralelo e à margem do matrimônio canônico, que sempre foram censuradas no discurso da Igreja ocidental, mas que gozaram do reconhecimento jurídico laico e mereceram da sociedade medieval castelhana uma maior benevolência.

É o caso da *barraganía*, termo utilizado para denominar as uniões que não eram “*de bendición*”, isto é, o enlace de um homem solteiro (leigo ou clérigo)¹⁰⁴⁵ com uma mulher solteira. Sanchez Herrero, menciona que,

Comparado con la política clara que la Iglesia desarrolló con el tiempo respecto a la poligamia y el divorcio, la cuestión del concubinato fue más problemática, ya que el concubinato puede ser un fenómeno muy distinto según como esté organizado. Un hombre que tenía varias concubinas –un auténtico harén– o un hombre que mantenía una amante además de su mujer, tenía naturalmente que ser condenado por la Iglesia, ya que vulneraba escandalosamente el principio de la monogamia.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴⁴ MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. Rio de Janeiro: Contexto, 2002. p. 25.

¹⁰⁴⁵ Não é nosso objetivo analisarmos, neste trabalho, a lei sobre *barraganía* clerical, que encontra-se nas *Partidas* I, Livro 6, Lei 43.

¹⁰⁴⁶ SÁNCHEZ HERRERO, José. Amantes, barragañas, compañeras, concubinas clericais. *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n. 5, p. 112, 2008.

O Prefácio do Título XIV, das *Partidas* IV, deixa claro que as normas eclesiásticas orientam aos cristãos que não estabeleçam este tipo de relação, enquanto que as leis régias a consentem:

Barragañas defiende Santa Egleſia, que non tenga ningun Christiano, porque biven con ellas en pecado mortal. Pero los Sabios antiguos que fizieron las leyes, consintieronles, que algunos las pudiessen aver sin pena temporal: porque tovieron que era menos mal, de aver una que muchas.¹⁰⁴⁷

Na introdução das *Partidas* IV, que tratam do Matrimônio, lemos que "[...] por él (el matrimonio), la generación de este mundo se multiplicó y se multiplica, y la fornicación fue y se evita."¹⁰⁴⁸ Todavia, observamos no Prefácio do Título XIV (De las otras mugeres que tienen los omes, que non son de bendiciones.)¹⁰⁴⁹, composto de três Leis, que, a *barraganía*, apesar de ser considerada fornicação por ferir a ordem social estabelecida no matrimônio canônico – o de gerar herdeiros e perpetuar a linhagem, não foi evitada, mas sim, legitimada pelos “Sabios antigos” e que embora a Igreja defendesse que nenhum cristão vivesse essa relação, que implicaria em viver em pecado mortal, os redatores das leis buscaram isentá-lo de penalidades, justificada no fato de que era menos grave envolver-se com uma mulher, do que com várias.

Não eram estranhos à sociedade castelhana, outros costumes sexuais não monogâmicos praticados não só por cristãos, mas também por outros habitantes daquele território; daí a ênfase em relação a estes, para quem tais costumes eram inadmissíveis. Podemos entender que, o monarca, ao legislar sobre as relações de *barraganía*, especificamente para os cristãos, tinha como objetivo reforçar o seu projeto de fortalecimento de sua autoridade, aliando ao texto régio, os ditames da Igreja (cujo respaldo necessitava), sobre o matrimônio, baseados na monogamia e na indissolubilidade.

Vemos aqui, como as noções de erro, pecado e delito, foram sendo configuradas nos meios intelectuais medievais e funcionaram, naquela sociedade fortemente sacralizada e teocêntrica, como instrumentos punitivos.

A *barraganía* era uma forma de matrimônio civil, um contrato oral, regulamentado pelos usos e costumes, mas que também podia ser feito por escrito e que, para subscrevê-lo, as partes deveriam atender a determinadas condições, tais como: o homem deveria ser solteiro ou viúvo, sem compromissos ou votos religiosos, embora não refira-se a nenhum tipo de pena caso algum homem

¹⁰⁴⁷ “*Barragañas* defiende a Santa Igreja, que nenhum Cristão as tenha, porque vivem em pecado mortal com elas. Porém, os Sábios antigos que fizeram as leis, consentiram que alguns deles as pudessem ter sem pena temporal: porque julgaram que era menos mau, ter uma do que muitas.” (*Partidas* IV, Título 14, Prefácio – Tradução nossa).

¹⁰⁴⁸ “[...] por él, la generación deste mundo foi & é multiplicada, e a fornicación foi e é evitada.” (*Partidas* IV, Prefácio – Tradução nossa).

¹⁰⁴⁹ “Das outras mulheres que os homens têm e que não são abençoadas”. (*Partidas* IV, Título 14, Prefácio - Tradução nossa).

descumpra tal deliberação: “Comunalmente, segund las leyes seglares mandan, todo ome que non fuesse embargado de Orden, o de casamiento, puede aver barragana, sin miedo de pena temporal.”¹⁰⁵⁰

Quanto às mulheres, não poderiam ser tomadas por *barragañas* as servas de nascimento ou as que já tenham estado sob condição servil, conforme vimos em sua Lei Primeira, que também dispõe onde elas tomaram este nome:

Ingenua mulier es llamada en latin, toda muger que desde su nascencia es siempre libre de toda servidumbre, e que nunca fue sierva. E esta atal puede ser rescebida por barragana, segund las leyes. E tomo este nome de dos palabras; de barra, que es de aravigo, que quier tanto decir, como fuera, e gana, que es de ladino, que es por ganancia; e estas dos palabras ayuntadas, quieren tanto decir, como ganancia que es fecha fuera de mandamiento de Eglesia. E porende los que nascen de tales mugeres, son llamados fijos de ganancia.¹⁰⁵¹

Note-se alguns termos depreciativos dirigidos às *barragañas* na lei: eram por natureza, gananciosas e pecadoras. Segundo L’Hermitte-Leckerqc, “A mulher deveria ter a sua virgindade resguardada e a sua vida sexual disciplinada, a fim de ser capaz de gerar filhos em abundância para o seu marido, independente do grupo social em que estivesse inserida.”¹⁰⁵² Logo, independente das circunstâncias que as levassem a recorrer a este vínculo (a pobreza; a falta de uma rede familiar que garantisse a tutela feminina; a possibilidade de fugir à prostituição, ou a garantia de um dote para um futuro casamento), as *barragañas*, ainda que autorizadas pelas leis civis e toleradas, em certa medida, pela sociedade, seriam sempre rechaçadas pelos ditames da moral religiosa. A má fama (infamia), macularia não somente a sua própria imagem, como também a de sua prole (caso houvesse) e de sua parentela. Manter a boa fama das mulheres, cada qual em seu *status* social perante a sociedade em que vivem era de fundamental importância para a manutenção da ordem estabelecida no Medievo.

Além do *status* social de livres, às mulheres que não fossem virgens, tivessem mais de doze anos e às viúvas que vivessem honestamente e fossem de bom testemunho, era dada a opção de assumir a condição de *barragaña*, devendo o homem que a recebesse manifestar-se publicamente. Era imprescindível que o homem declarasse publicamente quando tomasse uma mulher por

¹⁰⁵⁰ “Comumente e segundo as leis seculares, todo homem que não fosse ordenado ou casado pode ter *barragaña* sem medo de pena temporal.” (*Partidas IV*, Título XIV, Lei II – Tradução nossa).

¹⁰⁵¹ *Ingenua mulier* é chamada em latim toda mulher que desde o seu nascimento é sempre livre de toda servidão e que nunca foi serva. E esta pode ser recebida por *barragaña* segundo as leis. E tomou este nome de duas palavras: de *barra*, que é árabe que tanto quer dizer “forra” e *gaña*, que é latina e quer dizer ganância. E estas duas palavras juntas querem dizer ganância que é feita fora do mandamento da Igreja. E porém, os que nascem de tais mulheres são chamados filhos da ganância.” (*Partidas IV*, Título XIV: Lei I – Tradução nossa).

¹⁰⁵² L’HERMITTE-LECLERQC, P.. *Las mujeres en la orden feudal (siglos XI y XII)*. In: DUBY, G. PERROT, M. Oorg.). *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*. Madrid: Taurus, 1992, p. 258.

barragaña, bem como quando a despedisse, para evitar que a mesma fosse confundida com a esposa legítima:

Comunalmente, segund las leyes seglares mandan, todo ome que non fuesse embargado de Orden, o de casamiento, puede aver barragana, sin miedo de pena temporal; solamente que non la aya virgen, nin sea menor de doze años; nin tal biuda, que biva honesta, e que sea de buen testimonio. E tal biuda como esta queriéndola alguno rescibir por barragana, o a otra muger que fuesse libre de nascencia, que non fuesse virgen; develo fazer, quando la rescibiere por barragana, ante buenos omes, diciendo manifestamente ante ellos, como la rescibe por su barragana. E si de otra guisa la rescibiesse, sospecha cierta seria contra ellos, que era su muger legitima, e non su barragana.¹⁰⁵³

A virgindade, a faixa etária e a publicidade eram elementos relevantes na *barraganía* e também estavam presentes no casamento de *bendición*, que, segundo a Igreja, seguiam as seguintes etapas: a) *Petitio*: pedido oficial feito à família da noiva pelos pais do noivo; b) *Desponsatio*: o entendimento das famílias sobre a união matrimonial dos seus filhos; c) *Dotatio*: entendimento sobre o dote; d) *Traditio*: entrega da jovem ao seu noivo, feita por seus pais.¹⁰⁵⁴

No caso específico da *barraganía*, a publicidade pode ser entendida como um dispositivo na lei, tanto para evitar que membros de uma mesma família mantenham relações com uma mesma *barragaña*, como para assegurar a manutenção das linhagens e, conseqüentemente, dos bens patrimoniais familiares.

Quanto à viúva, deveria ter bons antecedentes familiares, bom testemunho e viver honestamente. Chegando ao estado de viuvez, e visando manter a ordem social vigente, era preciso esperar o prazo de um ano para garantir a veracidade deste *status* social, salvaguardando-a da *infamia* de adúltera, já que “toda muger biuda, maguer que aya padre o madre, pueda casar sin mandado dellos si quisiere, e non aya pena por ende.”¹⁰⁵⁵ A mulher viúva era detentora e gestora de seus bens e, pelo que vimos até então sobre os vínculos conjugais à margem do matrimônio canônico, possuía, ainda, as condições necessárias para optar pelo contrato de *barraganía*, caso sua situação econômica

¹⁰⁵³ “Comumente e segundo as leis seculares, todo homem que não fosse ordenado ou casado pode ter *barragaña* sem medo de pena temporal. só que não seja virgem, nem menor de doze anos; Nem tal viúva, que viva honestamente, e que seja de bom testemunho. E tal viúva como esta, querendo alguém recebê-la por *barragaña*, ou outra mulher que fosse livre de nascença, que não fosse virgem; deve fazê-lo. Quando recebê-la por *barragaña*, deve fazê-lo diante de bons homens, manifestando por palavras, diante deles, como ele a recebe por sua *barragaña*. E se de outro modo a recebesse, suspeita certa seria contra eles, que era sua mulher legítima, e não sua *barragaña*” (*Partidas IV*, Título 14, Lei 2 – Tradução nossa).

¹⁰⁵⁴ DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 18.

¹⁰⁵⁵ “toda mulher viúva apesar de que tenha pai ou mãe, pode se casar sem comando deles se ele quiser, e não haja pena, portanto.” (*Partidas IV*, Título 1, Lei 2 – Tradução nossa).

assim a levasse. Percebemos neste *status* social alguns verbos subentendidos que, compreendemos, davam a esta mulher uma hierarquia frente às solteiras ou casadas, tais como: *optar, possuir e gerir*.

Legalmente viúva, dona de seus bens e tutora dos bens de seus filhos menores, caso os tivesse, poderia fazer uso dos mesmos até que contraísse um novo matrimônio – ainda que sob a constante vigilância de sua parentela. Não pretendemos ir tão longe imaginando que a mulher viúva era uma mulher de vanguarda em relação às suas contemporâneas e nem tampouco que a mesma se via desta forma – incorrendo, assim, em anacronismos; mas, vale a pena levarmos em conta que era necessário mantê-la sob controle nas normas jurídicas, já que, economicamente, o *status* social de viúva possuía certa autonomia em relação às mulheres solteiras e casadas nas questões de herança, mesmo que ela tenha tido um contrato de *barraganía* e socialmente não era interessante para a ordem social vigente – baseada em normas costumeiras, que uma mulher pudesse fazer “opções” sem que seus bens fossem atingidos.

Sendo assim, as *Partidas* dispõem o seguinte:

Pero si fuesse otra biuda que no fuesse atal como sobredicho es, mas que fuesse de muy vil linaje, o de mala fama; o fuesse judgada que avia fecho adulterio con ome que oviesse muger legitima, maguer ella fuesse suelta; a tal como esta no ha porque la rescebir por barragana ante testigos, segund sobredicho es de la otra.¹⁰⁵⁶

Efetivamente, a *barragaña* era contemplada na legislação laica como uma esposa em potencial, que “quedaba constituida de hecho por la simple convivencia y la intención de las partes de no contraer matrimonio, omitiendo sus formalidades: los esponsales y la bendición del sacerdote.”¹⁰⁵⁷, o que justificam as mesmas proibições aplicadas ao matrimônio neste tipo de contrato: a relação não podia ocorrer entre parentes proibidos, obrigava à monogamia e era necessário o consentimento mútuo: “Otro si ninguno non puede tener por barragana ninguna muger que sea su parienta, nin su cuñada, fasta el quarto grado: e esto porque farian grand pecado, segund que dicho avemos, que es llamado en latin, incesto.”¹⁰⁵⁸

Conforme dito anteriormente, a questão da legitimidade da união matrimonial interferia diretamente nas linhagens das famílias nobiliárquicas. Era, portanto, imprescindível tanto no matrimônio canônico, quanto na *barraganía*, a observância, por parte dos homens da nobreza, sobre

¹⁰⁵⁶ Mas se ela fosse outra viúva que não fosse tal como foi dito acima, é mais que ela era de uma linhagem muito vil, ou de uma má reputação; ou foi julgado que havia cometido adultério com homem que tinha uma mulher legítima, apesar de ela ter sido libertada; Assim como esta, não há razão para recebê-la como uma barragaña diante de testemunhas, segundo sobredito é da outra. (*Partidas IV*, Título 14, Lei 2 – Tradução nossa).

¹⁰⁵⁷ SÁNCHEZ HERRERO, José. *Ibid.*, p. 113

¹⁰⁵⁸ “Outrossim, ninguém pode ter como barragaña nenhuma mulher que seja sua parente, ou sua cunhada, até o quarto grau: e isso porque cometeriam um grande pecado, segundo o que dissemos, que é chamado em latim, incesto.” (*Partidas IV*, Título 1, Lei 2 – Tradução nossa).

quais mulheres não atenderiam aos requisitos de uma *barragaña*. Estavam excluídas as adúlteras, as religiosas e as mulheres consideradas indignas por exercerem atividades consideradas ilícitas, tais como as taberneiras e as cafetinas (*alcahuetas*); as que atuavam no entretenimento (*juglaressas*), e aquelas que desempenhavam trabalhos manuais, tais como as retalhistas (*regateras*), visto algumas profissões medievais serem condenadas como vis, não pela sua substância, mas sim pela sua forma:

Illustres personas son llamadas en latin, las personas honrradas, e de grand guisa, e que son puestas en Dignidades, assi como los Reyes, e los que descien den dellos, e los Condes. E otrosi los que descien den dellos, e los otros omes honrrados semejantes destos. E, estos atales, como quier que segund las leyes, pueden rescebir las barraganas; tales mugeres y a, que non deven rescebir, assi como la sierva, o fija de sierva. Nin otrosi la que fuesse aforrada, nin su fija; nin juglaressa, nin sus fijas; nin tabernera, nin regatera, nin alcahueta, nin sus fijas; nin otra persona ninguna de aquellas que son llamadas viles, por razon de si mismas, o por razon de aquellos do descendieron. Ca non seria guisada cosa, que la sangre de los nobles fuesse embargada, nin ayuntada a tan viles mugeres. E si alguno de los sobredichos fiziesse contra esto, si oviesse de tal muger fijo, segund las leyes, non seria llamado fijo natural; ante seria llamado spurio, que quier tanto decir, como fornezino. E demas, tal fijo como este non debe partir en los bienes del padre, nin es el padre tenuto de criarle, si non quisiere.¹⁰⁵⁹

Essa lei enfatiza a condição de bastardos aos nascidos de uma relação de *barraganía* e deixa claro o intuito de vetar um consequente benefício que este viesse a ter. A questão da legitimidade dos filhos oriundos desta prática e a possibilidade de seu direito à herança paterna davam à declaração de *barraganía* um caráter importante ao equilíbrio da sociedade vigente, uma vez que interferia, diretamente, na partilha de bens entre filhos de um casamento de *bendición* e filhos de uma *barragaña*. Por isso, era importante manter-se a prerrogativa de que “*Todo ome que ovier fijos o nietos o dent ayuso de muger de bendicion, non pueda heredar con ellos otros fijos ningunos que aya de barragana*”¹⁰⁶⁰, pois isto certamente acarretaria desequilíbrios, numa sociedade já tão desequilibrada entre seus discursos e suas práticas sociais vigentes.

Além dos membros da nobreza, uma outra tipologia masculina – os *Adelantados* (homens contratados, por tempo determinado, para administrar os territórios o domínio da Coroa castelhana),

¹⁰⁵⁹ “*Ilustres personas* são chamadas, em latim, as pessoas honradas e de grande reputação e que são postas em dignidades assim como os Reis, os que deles descendem e os condes, bem como os que deles descendem e outros homens honrados semelhantes destes. Tais homens, como queiram e segundo as leis, podem ter *barragañas* desde que tais mulheres não sejam servas ou filhas de servas, nem alforriadas ou suas filhas, nem farsantes ou suas filhas, nem taberneiras, nem retalhistas, nem cafetinas ou suas filhas, e nenhuma outra daquelas pessoas que são chamadas vis, em razão de sua natureza ou em razão da sua descendência. Não seria de boa reputação que o sangue dos nobres fosse misturado ao de tão vis mulheres. E se alguns dos nobres fossem contra isso e se tivessem filho com tais mulheres, segundo as leis este não seria chamado de filho natural, mas sim de bastardo, de “filho da fornicção.” (Partidas IV, Título 14, Lei 3 – Tradução nossa).

¹⁰⁶⁰ “Todos aqueles que são filhos ou netos ou estão sob a ajuda de uma mulher abençoada, não podem herdar com eles quaisquer outros filhos que já sejam da *barragaña*.” (Partidas IV, Título 14, Lei 3 – Tradução nossa).

tinham as suas relações matrimoniais e extramatrimoniais reguladas pelas *Partidas*. Tendo em vista a autoridade exercida por eles nas províncias onde habitam, a lei determina que, durante a vigência de seu mandato nesse cargo político-administrativo, era-lhes permitido que tivessem *barragañas*, mas eram proibidos de contrair matrimônio de *bendición*:

E otrosi dezimos, que omes y a, que pueden aver barraganas, e non podrían rescebir mugeres legitimas. E esos son, de los que son llamados en latin Praesides provinciarum; que quier tanto decir en romance, como Adelantados de algunas tierras. Ca tal ome como este, non podría rescibir muger legitima de nuevo, en toda aquella tierra onde fuesse Adelantado, en quanto durasse el tiempo del Adelantamiento. E podría y rescebir barragana, si non oviesse muger legitima. E esto fue defendido, porque por el grand poder que han estos atales, non pudiessen tomar por fuerça muger ninguna, para casar con ella. Ca podria ser, que algun ome, que nol querie dar de su grado a su parienta, o su fija por muger, que gela avria a dar a miedos, por la premia, o por el mal quel faria, por el poder del logar que toviessse.¹⁰⁶¹

Cremos que, tal medida teve o intuito de coibi-los de acordar um casamento que não atendesse a todos os critérios de legitimidade, canônicos e régios, utilizando-se das prerrogativas de seu cargo e alia-se à nossa ideia de que o objetivo das leis era, portanto, minimizar quaisquer ações que pudessem trazer instabilidade à instituição matrimonial no reino castelhano. Para tanto, utilizou como arcabouço cultural e ideológico o discurso eclesiástico disciplinador, sempre buscando reforçar o papel do soberano como o ordenador, figura da qual emanava a autoridade e, conseqüentemente, a lei.

Gonzalo Martínez Díez considera que no processo de compilação das leis, os monarcas castelhanos buscavam ter a Igreja como aliada na legitimação do seu poder, tendo suas leis permeadas do discurso eclesiástico da época:

Sobre el valor legal e la legislación canónica en las Partidas, el rey Sabio nunca pretendió legislar propriamente en materias eclesiásticas, sino que se limitó a recoger y adoptar doctrinas o disposiciones disciplinarias del ordenamiento canónico para reforzarlas con el apoyo de su autoridad real.¹⁰⁶²

¹⁰⁶¹ “E outrossim, dizemos, que homens podem ter *barragañas*, e não poderiam receber mulheres legítimas. E esses são, daqueles que são chamados em latim Praesides Provinciarum; o que significa tanto no romance, como Administradores de algumas terras. Uma pessoa como esta, não poderia receber uma mulher legítima novamente, em toda aquela terra onde fosse Administrador, enquanto durasse o tempo da Administração. E poderia e receberia *barragaña*, se não tivesse uma mulher legítima. E isto foi defendido, pois devido ao grande poder que estes homens possuem, não poderiam levar nenhuma mulher à força, para casar com ela. Pode ser, que alguém, que não queira dar o consentimento a sua parenta, ou sua filha por mulher (esposa), por medos, pela recompensa, ou pelo mal que fizesse, pelo poder do posto que ocupasse.” (*Partidas IV*, Título 14, Lei 2 – Tradução nossa).

¹⁰⁶² MARTÍNEZ DÍEZ, E. M.. Las causas matrimoniales en las Partidas de Alfonso el Sábio. In: *Anuario de Historia del Derecho Espanhol*, p. 605. 1965.

Cumprido o tempo do *adelantamiento* e terminada a vigência do contrato de *barraganía*, era permitido ao homem que *pueda casar con ella, si quisiere, aquel que la tiene por barragana*.

Embora a lei não especifique, podemos deduzir que, eram os membros da nobreza os escolhidos para exercerem o cargo de Adelantado. Sendo assim, ainda que os dispositivos legais anteriores apontassem para uma tentativa de coibir quaisquer possibilidades de ascensão social a uma *barragana*, nesta lei havia uma possibilidade dela atingir este objetivo, já que, por meio do casamento e assumindo ao papel (*status*) de esposa, a *ex-barragana* garantia a si e aos possíveis filhos oriundos da relação de *barraganía*, os direitos e prerrogativas da parentela de seu esposo.

É difícil saber até onde as leis sobre a *barraganía* foram cumpridas, Sánchez Herrero declara que “Quizás en Castilla el régimen introducido por las Partidas nunca se llevó a efecto, y caballeros y comerciantes, ricos, usaron de la *barraganía* para proveerse de una segunda y hasta de una tercera esposa, acrecentando así su prestigio.”¹⁰⁶³

Contudo, é possível entendermos que a existência de “un concubinato o *barraganía*, distinta del matrimonio, union estable entre soltero y soltera”¹⁰⁶⁴, admitida nas *Partidas*, afetava as estratégias matrimoniais laicas; legislar sobre esta prática social, dando-lhe legitimidade em todo o reino castelhano, mostra-nos o quanto a sua presença influía nas relações sociais, bem como a sua força quase institucional.

Conclusão:

A *barragana* teve, no século XIII, um *status* oficial no reino de Castela.

O governo de Afonso X, no reino de Castela, não esteve alheio ao esforço de ordenamento jurídico empreendido pelos religiosos para disciplinar os comportamentos dos homens e mulheres à luz da moral cristã. Vimos que as relações matrimoniais, principalmente no que se refere à nobreza, foram mecanismos fundamentais no processo de organização social, política e econômica da Idade Média. Portanto, houve a necessidade de que esta prática social pudesse ser regulamentada pelo discurso jurídico. A partir dos séculos XII e XIII, as instituições monárquicas e eclesiásticas dedicaram-se a tentar impor os seus projetos de regulação jurídica sobre este fenômeno e pouco a pouco o matrimônio se tornou assunto regulado de forma mais sistemática pelas leis monárquicas.

Por isso, Afonso X o articulou à abrangente busca em prol da unificação jurídica e renovação do direito sob controle da monarquia, buscando legislar sobre numerosas temáticas afins, incluindo a *barraganía*.

¹⁰⁶³ SÁNCHEZ HERRERO, J., Ibid., p. 114.

¹⁰⁶⁴ Ibid., p. 129.

Todas as leis têm por objetivo a manutenção da instituição matrimonial. É importante destacarmos que, apesar do casamento tratar-se de um sacramento, a coroa castelhana, no momento de busca de unidade jurídica, legislou sobre esse assunto, mas com uma ótica diferenciada da sacramental. A preocupação legal não versa, explicitamente, sobre os aspectos morais da união, mas sim pela questão da regulamentação dos bens e da herança dos esposos.

Interferindo claramente na questão das linhagens, tornava-se necessário o estabelecimento de critérios para que uma mulher fosse tomada por *barragãña*, no reino castelhano-leonês. Chamou-nos, neste íterim, a atenção para os atributos de boa fama, bem como a marginalização de algumas atividades desempenhadas pelas mulheres, encaradas como práticas exercidas por membros das camadas inferiores da sociedade. Daí a impossibilidade das mulheres que exerciam alguma atividade manual ascenderem socialmente por meio da *barragãña*.

Observamos que durante a consolidação do reino castelhano, o tratamento jurídico dado às mulheres pelos grupos dirigentes da população citadina não tinha a intenção de protegê-las, mas sim, de restringir o seu papel social e propagar a sua marginalização no campo jurídico, embora a preocupação com o seu enquadramento demonstre que as mesmas interferiam em todos os planos da sociedade: familiar, econômico e até político, conforme percebemos durante a análise da *barragãña* nas *Partidas*.

Referências Bibliográficas

Documentação:

IV Concílio de Latrão, 1215. Decreto n. 50. Disponível em: <http://https://sites.google.com/site/evangelizandocommaria/concilios-da-igreja-catolica/quarto-concilio-de-latrao/canones-do-quarto-concilio-de-latrao>. Acesso em 18 Set. 2021.

Los Codigos Españoles concordados y anotados. *Codigo de las Siete Partidas*. Tomo IV, que contiene indice de las leyes y glosas del mismo, por el licenciado Gregorio Lopez de Tovar. Madrid: Imprenta de La Publicidad, 1848.

Obras gerais:

CASEY, J.. *A história da família*. São Paulo: Ática, 1992.

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel. Entre el delito y el pecado: el pecado *contra naturam*. In: CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel; RÁBADE OBRADÓ, María Pilar (coord.). *Pecar en la Edad Media*. Madrid: Sílex, 2008, p. 113-148.

DUBY, Georges. *O cavaleiro, a mulher e o padre*. Lisboa: Don quixote, 1988. p. 28.

_____. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

L'HERMITTE-LECLERQC, P.. Las mujeres en la orden feudal (siglos XI y XII). In: DUBY, G. PERROT, M. Oorg.). *Historia de las mujeres. La Edad Media. La mujer en la familia y en la sociedad*. Madrid: Taurus, 1992, p. 247-300.

MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. Rio de Janeiro: Contexto, 2002.

MARTÍNEZ DÍEZ, E. M.. Las causas matrimoniales en las Partidas de Alfonso el Sábio. In: *Anuario de Historia del Derecho Espanhol*, p. 599-605. 1965.

RIGAS MARTINS, R. G.; SALDANHA, M. Aspectos processuais da legislação castelhana: as testemunhas no Fuero Juzgo e no Fuero Real. *Nearco: Revista Eletrônica de Antiguidade*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 292-310, 2021.

RUCQUOI, A. *Historia Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Estampa, 1995.

SÁNCHEZ HERRERO, José. Amantes, barragañas, compañeras, concubinas clericais. *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, n. 5, p. 106-137, 2008.

VALDEÓN, J. *Feudalismo y consolidación de los reinos hispánicos (siglos XI-XV)*. Barcelona: Labor, 1980.

VECCHIO, S.. A boa esposa. In: DUBY, G; PERROT, M. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 5v., V. 2, p. 143-183, p. 143.

Possessões demoníacas e suas representações: a possessa nos impressos ingleses modernos

Luísa Pádua Zanon
(UFMG)

No decurso dos séculos, o diabo alocou-se como uma constante inerente à maior parte das vivências humanas, perpassando ainda pelos mais diversos âmbitos sociais. Nesse viés, sobressai-se aqui, especialmente, a chamada Idade Moderna como um dos períodos de maior intensidade em relação ao medo do diabo e à profusão de tratados e obras sobre a ação demoníaca no mundo. Esse cenário, por sua vez, encontra respaldo, sobretudo, nas experiências e ações empreendidas pela humanidade no início da modernidade. Acerca dele, pode-se citar ainda a argumentação de Robert Muchembled (2001) acerca de como o medo do diabo e a profusão de imagens demoníacas teriam se alastrado e se potencializado a partir do século XIII, impactando e modulando as realidades sociais. Desse modo, é justamente pelas novas crenças e modificações que foram colocadas em curso nesse período que o medo do mal à solta no mundo toma conta do cotidiano citadino. A exemplo, o autor ainda explicita em seu livro “Uma história do diabo” como a imagem do diabo ganhou espaço em uma Europa que buscava se definir e construir a sua coerência religiosa. Em igual medida, as transformações sociais, intelectuais, políticas, econômicas e culturais da época promoveram um terreno fértil para a ascensão de temores e receios em relação à presença do mal na terra – que encontrou a sua personificação na figura do diabo.

A partir disso, o presente trabalho desdobra-se na tentativa de melhor entender essa profusão do medo do diabo, sobretudo, pensando na localidade inglesa ao longo da modernidade. Nesse sentido, delimita-se ainda uma atenção para com os impressos que possuem a sua circulação nesse período, com enfoque, especialmente, naqueles de tipo efêmero e que contêm relatos que apontam para casos de possessão demoníaca envolvendo mulheres. Nessa orbita, o objetivo é não só compreender o local dessas produções, mas também em que medida elas estavam associadas com a dimensão do feminino, o cenário de culpabilização e controle dos corpos das mulheres, o processo de dominação masculina e, por fim, o ideário acerca da atuação do diabo no mundo.

À luz disso, analisam-se também alguns aspectos que tangenciam a materialidade desses excertos, bem como as representações que eles oferecem e a posição das mulheres em tais materiais. Nesse sentido, somam-se ainda questões relativas ao contexto social,

político e religioso inglês que, fundidas em momento de temores, angústias e ideias escatológicas, fazem necessário um olhar para as correlações entre a conjuntura vigente e o surgimento desses tipos de relatos e crenças. Ao pensar isso, sublinha-se ainda o papel das possessões na Idade Moderna na Inglaterra, elucidando a complexidade que gestava sobre esse fenômeno. Nesse viés, a possessão se insere ainda como uma possível chave de leitura que permitiria traçar algumas das condições das mulheres na sociedade, assim como do corpo da possessa e dos aspectos relativos ao medo do diabo. Dessa forma, fica perceptível como a crença na existência de um mal imanente se correlaciona com a alocação social das mulheres na sociedade, bem como ao fortalecimento de uma certa ordem e controle sobre o agir feminino.

Tendo em mente o enquadramento dado e do foco disposto sobre a análise da produção dos impressos, a veiculação de crenças religiosas e sociais na modernidade e a dimensão espacial-histórica com a qual o texto trabalha torna-se essencial, portanto, uma contextualização acerca desse momento abarcado, bem como de sua localidade foco. À vista disso, ter em mente essa delimitação conjuntural torna-se, portanto, fundamental para se abarcar o quadro sobre o qual a crença no diabo vai se formatar. É a partir de uma série de mudanças – vide Reformas Religiosas, Guerras civis e chegada à América, por exemplo – que o continente europeu se viu delineado por medos e ansiedades acerca do desconhecido. Em compasso, também é nesse momento, segundo Sílvia Liebel (2006), que a Europa tenta, em certa medida, definir a sua identidade coletiva face a avanços e progressos científicos e processos de expansão do mundo e o contato com o outro. Posto assim, o desconhecido, que ora suscita fascínio e atenção, também era objeto de temor e ansiedades - catalisados na imagem do mal à solta no mundo.

Dentro desse parâmetro, como foco primordial do trabalho aqui desempenhado, sublinha-se a Inglaterra – localidade na qual o medo do diabo também vai transparecer de forma expressiva ao longo do período moderno. A princípio, esse cenário deve-se ao próprio contexto da Ilha - que vivenciou, sobretudo nos séculos XVI e XVII, intensas mudanças comportamentais, religiosas, políticas e sociais, que potencializaram, por sua vez, o surgimento de um quadro social instável e imerso em temores e receios. Conforme pressupostos de Jean Delumeau (1989), a sociedade moderna vivia erigida em torno do medo, que se cristalizava em inimigos reais ou imaginários e se associava ainda as condições vigentes de cada localidade. A exemplo, menciona-se aqui os atritos e divergências políticas

que ganham força no século XVII e acabaram por resultar na eclosão das chamadas Guerras Civis Inglesas e abalar, de forma significativa, as estruturas de organização política, econômica e social da região. Segundo Christopher Hill (1987), elas teriam sido responsáveis por desestrutarem o país, em uma analogia à ideia de um mundo de ‘cabeça para baixo’, ocasionando conflitos que vão ecoar nos mais diversos âmbitos sociais. Assim, é em meio a um panorama de guerra, tensões, massacres e violências que a ideia de fim do mundo e de que o mal estaria à solta repercutem de forma ampla.

Em similitude, destaca-se também a própria Reforma Protestante que toma curso na região e acaba por abalar as crenças e as estruturas religiosas até então vigentes. Dessa forma, segundo Keith Thomas (1991), a reforma contribuiu para uma interiorização da fé e da culpa, resultando, por sua vez, em um cenário de maior angústia e medo social. Equitativamente, a abolição de santos, milagres e purgatório criou uma atmosfera de desespero e melancolia social, de modo que os indivíduos se viam como que ‘à mercê do mal’. Assim, tem-se, cada vez mais, a propulsão da crença de que o mal estava à solta no mundo e que cada um comportaria dentro de si um diabo individual. Em consonância, como salientado por Stuart Clark (1999), somado a essa luta interior entre o bem e o mal, verifica-se o fortalecimento de um quadro social de expressivo milenarismo - vide a ascensão de ideias escatológicas e a crença no retorno de um Anticristo. Era um sinal de que o fim dos tempos estava próximo e que o diabo se fazia cada vez mais presente e poderoso.

Nessa perspectiva, propicia-se também nesse momento a propagação de diversas obras e tratados demonológicos, que buscavam, ao seu modo, contemplar e melhor compreender a ação do diabo no mundo. Para além disso, a compreensão da ação demoníaca se extrapolava ainda para os mais diversos campos - envolvendo desde a medicina até a teologia ou astrologia. Nesse viés, pensando em um mundo no qual o sobrenatural e o natural ainda estavam, de certo, fundidos, a ciência que se dispunha a estudar o diabo se valia ainda das mais diversas áreas para sedimentar os seus fundamentos¹⁰⁶⁵.

No entanto, esses ideários vão ter uma ampla circulação justamente no período moderno - situação essa atribuída ao desenvolvimento da imprensa e a possibilidade de circulação de textos de forma muito mais rápida e expressiva. Sendo assim, é por meio dos impressos que esses ideários acerca do diabo e da presença do mal no mundo vão ser

¹⁰⁶⁵ Ver mais em: CAMBERS, Andrew. *Demonic Possession, Literacy and “Superstition” in Early Modern English*. England: Oxford University Press: Past & Present. n.202; fevereiro/2009. p.03-35.

repercutidos e veiculados. A exemplo, cabe citar algumas menções ao diabo realizadas em determinados excertos que vão tomar curso na modernidade inglesa. O primeiro deles refere-se ao impresso “*The Devils Reign upon Earth*” de 1655 no qual o diabo é retratado como um mal intercorrente na sociedade. No fragmento cita-se como o diabo estaria invadindo os corpos humanos e os possuindo - vide:

But the Devil fills men with a revengeful faith, and keeps them ignorant of this, until they have committed their intended murder, and then he leaves them to be punished, either by the Laws of men, or else possesses them with wretched thoughts of destroying themselves¹⁰⁶⁶

De igual forma, retém-se em um outro panfleto de 1675 intitulado de “*News from Old Gravel-lane, or, A True and perfect relation of a woman that is tormented with the devil*” essa mesma ideia de uma presença constante do diabo no mundo – perceptível, sobretudo, pelo fragmento:

Instances thereof indeed in former times were more frequent, especially at that time when our blessed Savior making his abode here, suffered the powers of Darkness to invade he bodies of Men with a personal residence¹⁰⁶⁷

Nesse apanhado, ao se olhar para os impressos, verifica-se como eles funcionavam como elementos cruciais para a circulação de notícias e informações, compondo, segundo Sandra Clark (2003), boa parte da paisagem moderna e envolvendo uma extensa rede de sujeitos e interesses. Nesse viés, cabe pensar como a produção do impresso tramitava por diferentes esferas e perpassava ainda por um processo dinâmico e complexo – regido por escolhas tipográficas e estilísticas, para além de estratégias retóricas, formatações textuais e disputas mercadológicas¹⁰⁶⁸. Nesse prisma, segundo Alexandra Halasz (1977), o impresso aparece como um objeto fluído e contextual, que tangenciava relações de interesses, prestígio, poder e autoridade.

É dentro desse quadro, pois, que se sublinha a produção de um tipo textual muito específico da modernidade inglesa: os panfletos. É por meio deles que a circulação de informações e narrativas vai alcançar um público significativo e tomar conta das ruas da Inglaterra. No caso, esses tipos de textos, enquadrar-se-iam aqui, conforme a argumentação

¹⁰⁶⁶ ANÔNIMO. *The Devils Reign upon Earth*. 1655. London: British Library. p.08 do impresso.

¹⁰⁶⁷ ANÔNIMO. *News from Old Gravel-lane, or, A True and perfect relation of a woman that is tormented with the devil*. 1675, London: British Library. p.01 do impresso.

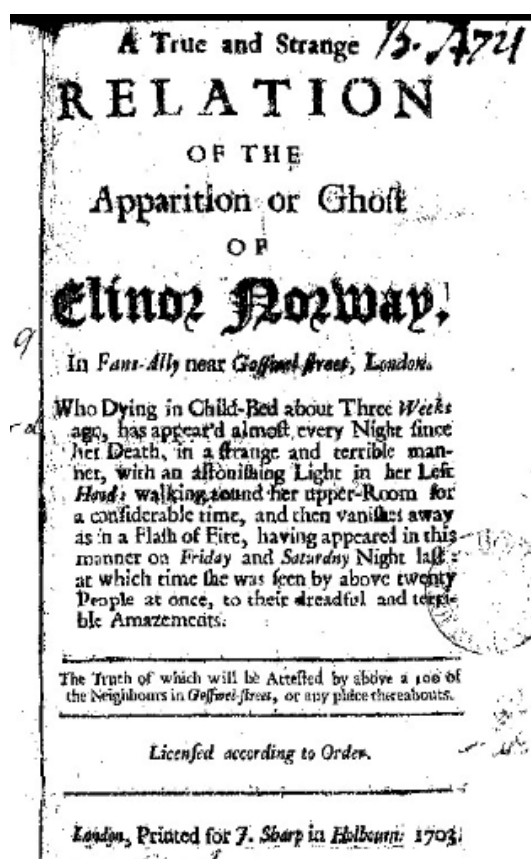
¹⁰⁶⁸ Ver mais em: CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. 1ªed. Sao Paulo: Editora Unesp. 2014

de Margaret Spufford (1981), sob o nome de “literatura de rua” - dado ao seu baixo custo, rápida produção, fácil acesso e ampla circulação¹⁰⁶⁹. Caracterizados ainda por um linguajar mais simples e uma qualidade inferior, esses materiais apresentavam alguns traços singulares no que diz respeito ao formato, layout, tamanho e estilo da fonte.

Segundo a argumentação de Carla Suhr (2011), esses materiais continham ainda diferentes especificidades no que diz respeito a escolha da fonte, ao formato, tamanho, disposição do texto e presença de imagens. Sendo assim, cada um desses itens mais do que apontar apenas para a materialidade desses impressos, atestam também para as características desses textos, assim como para os seus potenciais públicos alvos e as suas possíveis intenções. Nessa ótica, segundo Sharon Achinstein (2001), delimita-se ainda que a construção desses materiais englobava dimensões que orbitavam pelos aspectos da espacialidade, materialidade e sociabilidade - em um processo dinâmico e multifacetado.

A exemplo, pode-se afirmar como a escolha de títulos, prefácios ou a disposição das páginas impactavam na venda e na leitura desses textos - comercializados e lidos, em sua maior parte, em voz alta e para um grupo de indivíduos. Em consonância, a presença de cartas em anexos ou a utilização de certos vocabulários no texto - como o uso de palavras ‘*true*’, ‘*real*’ ou a citação de trechos extraídos da Bíblia, comportavam uma dimensão de autoridade que conferia valor e veracidade ao que estava sendo reportado no texto. Não por acaso, é comum encontrar em muitos impressos dessa época, prefácios ou documentos anexados ao final do excerto comprovando o que se passou e explicitando o caráter verossímil da história. De igual modo, a produção de baladas e panfletos indicam a presença de uma oralidade no trato com esses impressos, podendo expandir para reflexões acerca dos possíveis públicos desses materiais.

¹⁰⁶⁹ Apesar disso, tem-se em mente que no período moderno essas fronteiras entre o erudito e o popular ainda não são bem definidas e que essas obras, ainda que produzidas e veiculadas para uma ampla população, poderiam atingir os mais variados públicos. (Ver mais em: SUHR, Carla. *Publishing for the masses - Early Modern English Witchcraft Pamphlets*. - Helsinki; 2011 e CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. 1ªed. Sao Paulo: Editora Unesp. 2014)



1070

A imagem acima configura, portanto, um exemplo de impresso - a ser ainda comentado aqui - no qual pode-se visualizar alguns desses elementos retóricos e tipográficos. Já na capa do texto verifica-se a presença da palavra “true”, bem como o realce do texto pelo negrito e a disposição de informações breves acerca da história, dos seus dados de ocorrência e das suas informações de impressão. De igual forma, o tipo de letra “Roman” utilizado pode ser atestado nesse excerto, demarcando, assim, como o tipo de forma utilizada poderia se associar ao possível público destinatário desse impresso.

Ao se tratar desses textos, portanto, sobressai-se ainda uma análise das representações que eles veiculavam e os ideários que estavam imersos nessas narrativas panfletárias. A princípio, o trabalho com o conceito de representação funciona aqui como uma possibilidade para se acessar os valores e os modelos sociais vigentes naquele período, dado que as representações são entendidas como elementos associados e ancorados em uma realidade específica. Assim, baseando-se ainda nos apanhados de Roger Chartier (2011), aloca-se que elas permitem destrinchar a relações entre os indivíduos e a circulação dos

¹⁰⁷⁰ KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.09 do impresso

objetos simbólicos e de poder. De igual forma, funcionariam como “sistemas de interpretação”, moldando e operando sob a realidade dos indivíduos e do seu mundo, “orientando e organizando as condutas e as comunicações sociais” e atuando, por conseguinte, na “assimilação dos conhecimentos e no desenvolvimento individual e coletivo”¹⁰⁷¹. Nesse sentido, acabam por dar significado às vivências ali dispostas – atuando, em igual medida, na construção do imaginário social e na formatação das relações das sociedades.

À luz disso, focaliza-se no presente texto, os relatos e as narrativas panfletárias que abordam a questão da possessão demoníaca no século XVII. Nesse viés, abre-se uma tentativa de melhor compreensão de como essa crença na possessão e na atuação do diabo emergem na modernidade inglesa e em que medida elas condensam certas representações sociais. Nesse quadro, atenta-se aqui para os casos de possessão que aludem, especificamente, para a presença de mulheres ou jovens meninas - de modo a suscitar reflexões a respeito da ação demoníaca e o papel feminino nessas tramas. Dentro desse leque, interpõe-se ainda uma reflexão dos porquês desse cenário e de que forma ele se estava articulado com a esfera feminina e a culpabilização da mulher e o controle dos corpos nesse contexto. Sendo assim, por meio da análise dessas narrativas, tonifica-se a tentativa de se entender como esses textos eram criados e quais as suas correlações com os ideários vigentes e circulantes daquele momento - assim como em que medida eles traziam consigo determinadas imagens acerca da mulher e dos modelos de comportamento esperados.

No caso, a possessão insere-se aqui como um fenômeno complexo que vai contemplar uma razoável parcela dos relatos e narrativas impressas circuladas no período moderno. Entendida como um desvio da natureza, a possessão era caracterizada, sobretudo - segundo Diane Purkiss (1998) - pela tomada do corpo da vítima pelo diabo de forma involuntária, de modo a torná-lo corrompido. Diferente do pacto, no qual ocorre um contrato e um consentimento da mulher, na possessão o diabo atua de modo total, de maneira que a vítima não compõe parte na ‘autorização’ ou não do ato. Nesse caso, o corpo é assumido ainda como corrupto e poluído - danificado pela presença do mal e suscetível a ações errôneas ou anormais. De certo, um ponto muito comum dessas diversas narrativas que

¹⁰⁷¹ JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (Ed.) **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989 - Trad. Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ - Faculdade de Educação, p.05, dez. 1993

mencionam a possessão vai ser a menção ou a sua associação com as mulheres - tidas como mais propensas para tal ato.

Nesse sentido, muitos casos de possessão e ação demoníaca vão ser fundidos ao universo feminino. Tal situação reflete, em parte, segundo Philip Almond (2004), na crença de que as mulheres e crianças eram seres inferiores e mais frágeis e, portanto, mais propensos à ação e à tentação do diabo. Entretanto, esse cenário sustenta-se também pelo próprio processo de demonização do feminino - que já encontra respaldo nas narrativas bíblicas sob as justificativas de que as mulheres seriam seres maléficos e subversivos por natureza, sendo, assim, suscetíveis ao mal. Assim, segundo Sílvia Liebel (2004), como descendentes de Eva, as mulheres seriam, portanto, seres que ameaçavam à ordem e à harmonia social - encarnando o mal e o pecado original. Esse discurso misógino, que já encontra espaço desde à Antiguidade e os casos de Circe ou Medeia como mulheres perigosas, por exemplo, vão se aliar a visão cristã de mundo na qual a mulher incorpora o pecado e o mal. Esse cenário, por sua vez, aliado ao processo de adestramento e vigilância dos corpos femininos, vai potencializar cada vez mais a crença de que as mulheres eram seres pecaminosos e que deveriam ser, pois, controladas e cerceadas.

Nesse quadro, a possessão aparece em última instância como uma situação de desvio - na qual as mulheres eram as principais protagonistas. Nessa ótica, um ponto muito importante nesses casos é a tônica em torno do corpo da possessa. Para além dos processos de controle do corpo e da sexualidade feminina colocados em curso, conforme argumenta Janet Wolff (2011), era por meio de uma série de gestos e posturas corporais que a possessão poderia ser identificada e denunciada. Ou seja, como indicado por Kirsten Uszkalo (2015), somente a partir de um quadro comum de ações e condutas que a possessão poderia ser entendida e apreendida como tal. Desse modo, ações tidas como ‘anormais’ ou ‘desviantes’ eram passíveis de serem entendidas como sinais de uma possessão ou manifestação demoníaca. A exemplo, conforme constatado por Philip Almond (2014), a presença de vômitos, falta de apetite, espasmos, histerias, convulsões, mudanças no timbre de voz, violência e força poderiam ser alocadas como traços da presença do diabo.

No entanto, a possessão poderia associar-se ainda a situações limites e funcionar como mecanismo de exposição de rebeldias ou contestação da ordem. Segundo essa ideia, abordada na obra de Keith Thomas (1991), a possessão apresentaria, portanto, um caráter político - estando associada a manifestações de insubordinação ou a casos de subversão à

ordem. Nesse sentido, a prática de algum tipo de blasfêmia ou heresia, a rejeição a símbolos e objetos bíblicos, o cometimento de um adultério ou algum tipo de mal criação e desobediência poderiam ser vistos como um indicativo da ação do diabo estendida em compasso com uma rejeição à dita ordem social e religiosa.

Nesse sentido, a possessão perpassava ainda por diferentes domínios – médicos, intelectuais e teológicos - os quais envolviam diferentes postulações e estudos sobre. Como um debate em aberto, ela também envolvia um esforço científico que impactava também na própria fluidez entre a dimensão do natural e do sobrenatural. Ademais, os casos de possessão também eram regidos por uma lógica própria, caracterizados, segundo James Sharpe (1996), pela existência de uma condição peculiar e distintiva. Em consonância, a possessão – quando associada às mulheres - vai se delimitar justamente pela presença de comportamentos imorais ou subversivos - como blasfêmias ou comportamentos de rejeição à religião ou à ordem vigente.

Nesse viés, os impressos que reportavam casos de possessão traziam, em sua maioria, na figura da possessa aquela mulher que fugia ao comportamento esperado ou à ordem patriarcal vigente. Dessa forma, ao se expor tal representação, se repreende a postura inadequada e se interpõe, por oposição, o que se era esperado de fato desses comportamentos femininos. Assim, tem-se, por meio desses casos, o reforço de um arquétipo da mulher ideal que, segundo Pierre Bourdieu (2002), culminava, por sua vez, no fortalecimento de uma dominação masculina e em processos de conformação social e socialização. Era por meio desse reforço da ordem que se interpunha o fortalecimento da visão androcêntrica e a disciplinarização dos corpos femininos.

Posto isso, sublinha-se aqui um panfleto inglês específico que aborda um caso de possessão feminina e que condensa em sua narrativa representações acerca da mulher e do diabo. Trata-se do impresso intitulado de “*Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower*” - o qual expõe o caso de possessão da jovem Sarah Bower de 14 anos. Tal excerto, que se encontra disponível na Biblioteca Britânica por meio da plataforma “*Early English Modern Books*”, data de 1693 e tem como autor o inglês Richard Kirby.

Sobre esse texto, pode-se dizer que ele foi impresso em Londres por W.D. apesar de não se dispor de vastas informações acerca de seu autor ou impressor, o curto panfleto de

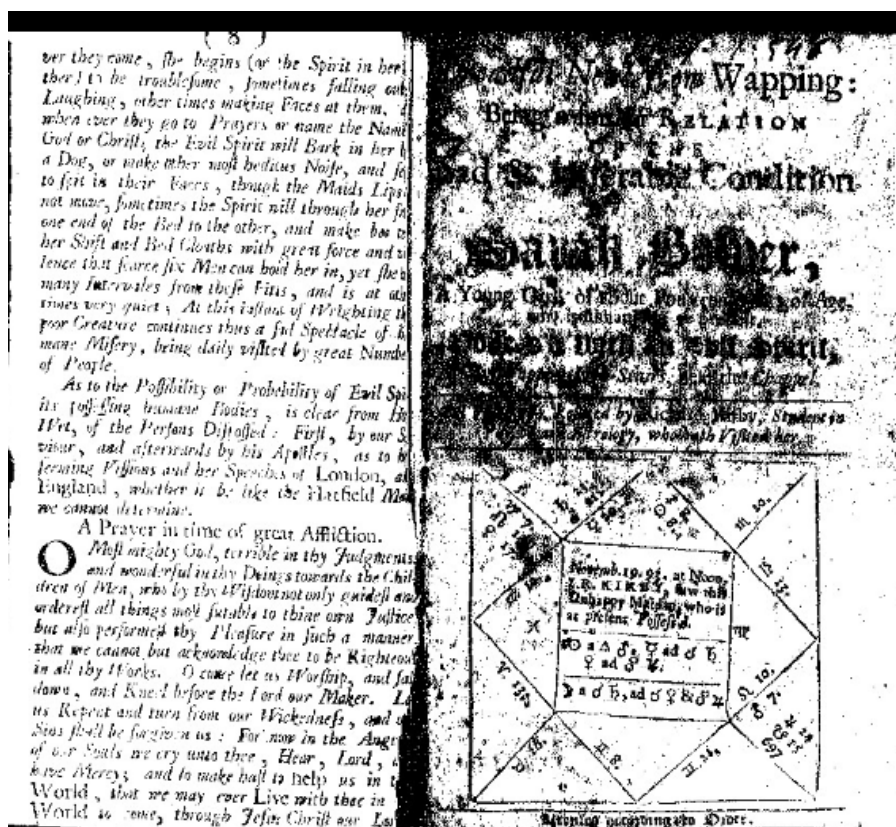
oito páginas contém elementos preciosos que permitem a identificação de algumas das estratégias e estilos tipográficos que margeavam a produção de panfletos, assim como a veiculação de representações acerca da possessão demoníaca. No caso, a história reproduzida nele explana o caso da ação do diabo sobre a jovem garota chamada de Sarah Bower. De igual forma, o relato do caso se passa no sudeste da Inglaterra próximo a Londres, na região de Wapping, logo após um momento de intensas turbulências políticas e sociais que eclodem na região - vide a restauração monárquica e a chamada “Revolução Gloriosa” em 1689.

Acerca desse momento, destaca-se os atritos políticos que resultaram de uma série de desavenças entre o parlamento e o rei, criando uma atmosfera instável e na qual se debatiam diferentes indivíduos e interesses. Segundo Christopher Hill (2012) a Inglaterra vivenciou nesse período do século XVII uma série de turbulências e agitações que propiciaram remodelações políticas e sociais e repercutiram, por sua vez, nos mais diversos âmbitos.

Para além do marco contextual, ao longo da narrativa, é mencionado que a jovem serviçal apresentava um comportamento orgulhoso e um temperamento vivo¹⁰⁷² – o que já demonstra, de início, como a questão comportamental e do caráter feminino denotam uma suscetibilidade para a ação do diabo. Em sequência, é interessante notar como a narrativa panfletária aqui exposta revela-se complexa, ao passo que mescla no início da trama elementos da astrologia e da crença no diabo, associando, portanto, o fenômeno ocorrido à disposição dos astros naquele momento¹⁰⁷³. Sendo assim, no início do texto, ao mencionar como os corpos celestes - como a lua e o zodíaco - estavam postos fica clara uma associação da ocorrência de fenômenos estranhos ao cenário astrológico. Assim, isso auxilia a entender e visualizar como as fronteiras entre o sobrenatural e o natural estavam entrecruzadas nesse momento.

¹⁰⁷² A exemplo, cita-se: “Sarah Bower, the present Subject of this Narration, is near 14 Years of Age, she was usually of a Temper pretty Brisk and Lively, somewhat given to Pride” (KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.03 do impresso)

¹⁰⁷³ A exemplo cita-se: “The ☽ in parallel of ♈, in the Zodiack and applying to a parallel of ♄ Lord of the 4th. All these are sufficient Testimonies to prove Fascination, Witchcraft, or Possession by the Devil” (KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.02 do impresso)



1074

A exemplo, a imagem acima - referente à capa inicial do impresso - alude à essa presença do símbolo do zodíaco e à menção da astrologia dentro da história. Sendo assim, no canto direito inferior da imagem é possível verificar a existência de elementos extratextuais e a sua composição dentro do relato.

No entanto, para além da disposição dos astros, fica claro, desde o início da trama, como o comportamento da menina também foi responsável por facilitar a possessão do diabo. Em compasso, é a partir de uma série de ações que se indica e atesta essa presença do demônio. Ou seja, é a partir da manifestação de um conjunto de comportamentos estranhos os quais ela apresentou - vide a ausência de apetite e a incapacidade de fala¹⁰⁷⁵ - que o diabo entra em cena e é identificado como o grande causador do mal. De igual forma, é a partir de uma piora no quadro doentio da menina que se confirma e aponta, de fato, para a existência de uma possessão operada sobre a garota. A exemplo é citado no panfleto: “and the next Day

¹⁰⁷⁴ KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.01 do impresso (capa)

¹⁰⁷⁵ A exemplo cita-se: “, she was taken Speechless, only she could make an odd sort of a Noise, and her Tongue, which always in her Fits used to hang out of her Mouth, like a Calf below her Chin, was now contracted and drawn almost into her Throat” (KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.03 do impresso)

she was taken with most strange and unaccountable Fits, occasioned (as we then thought) by the Fright she might receive by the Stroke on the Back”¹⁰⁷⁶ - indicando a presença de espamos e da ação do diabo.

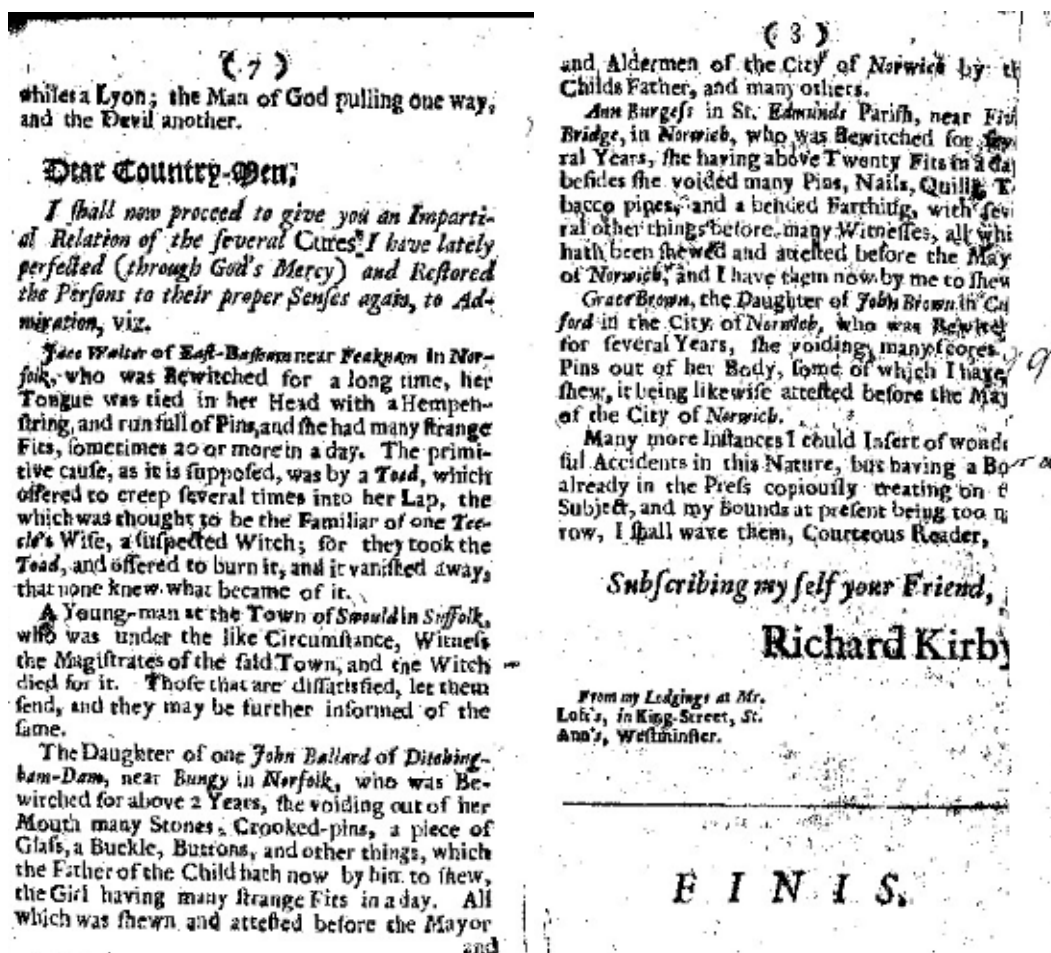
Nesse momento, é interessante notar que é relatado na história que a menina teria sido visitada ainda por vários médicos - o que denota e reforça, mais uma vez, a ideia de que o trato da possessão perpassava por diferentes áreas - incluindo a medicina e a astrologia nesse exemplo. Ademais, o diabo aparece na narrativa sob a forma de um cavaleiro negro e bem vestido, o qual oferecia dinheiro e belos trajes à menina. Nesse ponto, sublinha-se, portanto, não só como se dá uma das várias representações da figura demoníaca nos textos impressos da época, mas as próprias associações do diabo com a oferta de dinheiro, luxo ou desejo, sobretudo, às mulheres. Segundo Charlotte-Rose Millar (2017), esse cenário correlaciona-se, essencialmente, à associação entre a ação demoníaca à figura da mulher - de modo que há sempre um caso de tentação ou sedução no qual a mulher é sujeita ao diabo e se vê entretida pelo o que ele lhe oferece. Ainda nesse caso, a oferta, seja uma melhor condição de vida, seja algo inalcançável aparece como imoral e desviante - sendo sempre passível de repreensão.

Em consonância, um elemento crucial dessa narrativa é a presença de testemunhas ao longo da história - que reportam o caso e identificam o que de fato se passou. Desse modo, é por meio desses indivíduos que a possessão poderia ser atestada e denunciada nesse período. De igual forma, é por meio daqueles que presenciam o ocorrido que as histórias ganhavam um status de legitimidade e veracidade. No caso, cabe mencionar também que se trata aqui de uma sociedade inglesa imersa em uma oralidade que contava com uma extensa rede de sociabilidades na qual a presença de vizinhos, das fofocas e dos rumores fazia parte das vivências humanas e estava interligada à circulação de notícias e ideários. Assim, num universo no qual as fronteiras entre público e privado ainda eram, de certo, anuviadas, a circulação de boatos e a presença dos vizinhos tinha um papel fundamental na vigília e no reporte de acontecimentos nos espaços sociais.

Em similitude, ao final do impresso verifica-se a presença de uma carta de autoridade - marcando não só a veracidade do relato, mas também infringindo legitimidade ao que se estava sendo veiculado. Nesse documento, exposto nas últimas páginas do texto, fica claro

¹⁰⁷⁶ KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.03 do impresso

não só o argumento de autoridade e a presença de um tipo de estratégia retórica a qual se valiam esses impressos, mas também a complexa dimensão textual que abarcava esses materiais. No caso, é interessante notar ainda que, dentro dessa carta em anexo, é mencionado a ocorrência de outros fatos semelhantes ao da menina Sarah Bower - em uma alusão à ideia de que este fenômeno não teria sido algo isolado, mas sim, um acontecimento inscrito dentro de um cenário muito mais amplo e que continha outros casos semelhantes. Isso, por sua vez, reforça a ideia da possessão como algo inscrito na realidade inglesa moderna, assim como a concepção de que, para esses homens, o diabo estaria à solta no mundo causando o caos e a destruição - vide essa manifestação de possessões. Assim, esses relatos davam concretude à crença no poder de atuação do diabo e reforçavam também o imaginário de um diabo cada vez mais próximo.



¹⁰⁷⁷ KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.07 e 08 do impresso.

A imagem acima concerne, portanto, à exemplificação dessa presença da carta anexada ao final do impresso, indicando, nas últimas páginas do texto, o testemunho do que se passou e o relato da ocorrência de atividades similares à retratada pelo autor.

Por fim, partindo para o desfecho do texto, verifica-se que ainda é apresentado na narrativa, por meio dos relatos das testemunhas, que a possessão teria ocorrido justamente por conta dos pecados cometidos pelos ingleses¹⁰⁷⁸. Sendo assim, a possessão aparece como uma resposta punitiva de Deus face às mazelas cometidas pela humanidade, assim como uma situação decorrente dos últimos acontecimentos que assolaram a Inglaterra. Isso, por sua vez, pode ser associado à própria conjuntura inglesa de contato com a guerra e a presença de confrontos violentos. Como bem ressaltou Diane Purkiss (2007), a guerra e a violência faziam parte do cotidiano inglês e proporcionavam expressivas angústias e ansiedades. Dessa forma, sobressai-se uma relação da produção dessa história panfletária com o seu próprio contexto - margeado por ideias escatológicas e turbulências políticas. Nesse prisma, pode-se dizer ainda que o panorama de guerra e atritos políticos oportunizou questões e ansiedades acerca do gênero e da masculinidade, repercutindo em tensões que tangenciavam a dimensão da autoridade do homem e do sistema patriarcal. Desse modo, segundo Diane Purkiss (2005), a possessão reverberava condições do próprio local e contexto em que ela se manifestava.

Consoante a isso, ao se expor na narrativa que o mal decorreu das ações humanas também se visualiza uma função moralizante a qual o panfleto podia vir a desempenhar nesse momento. Desse modo, ao se reprimir certas posturas - como o comportamento insolente e arrogante da jovem garota Sarah Bower -, se veicula a mensagem de que as mulheres deveriam se portar de um determinado modo adequado, diferente daquela da menina. De igual forma, ao se atribuir a culpa da possessão aos crimes e pecados cometidos pelos homens, se evidência, em um tom moralizador, que os homens deveriam, ao contrário, evitar o pecado e se arrepender de suas más condutas. Assim, o anormal e o desviante assumem na

¹⁰⁷⁸ A exemplo cita-se: “after which she declared these Words in the presence of many, That if the People of London, and England, did not speedily repent from their Sins, especially that of Pride in Apparel, and turn from the Evil of their Ways, God Almighty would give them up as a Prey to their Enemies , and this she declared the Man of God gave her in charge to deliver; after which she uttered many godly savory Speeches and Expressions to the Persons then present, exhorting them to Repentance” (KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693, p.05 do impresso)

narrativa um local especial, que permitem, por sua vez, o encaminhamento sutil de uma mensagem religiosa e social que reincide na manutenção de uma certa ordem.

Ainda no que diz respeito à história, no final do texto é relatado que o diabo teria sido repellido do corpo da vítima por meio de rezas e orações - denotando não só algumas das medidas adotadas contra a expurgação do diabo, mas também o papel da Bíblia nessa sociedade, conforme já argumentado por Christopher Hill (2003). Assim a palavra divina é dotada de um peso e importância nessa época, sendo ela capaz de sanar o mal e promover o bem. De modo semelhante, ao traçar esse local da mensagem bíblica, se denota a função moral de atenção para com os objetos e palavras tidos como sagrados - reprovando ações de blasfêmia ou de rejeição de símbolos religiosos.

Por fim, conforme mencionado brevemente, a aparição da carta ao final do impresso indica a presença de outros fatos envolvendo o diabo - vide a menção de outras ocorrências na Inglaterra. Assim, isso demonstra como o caso mencionado não foi algo isolado, mas sim, que o diabo estava, de fato, assolando o mundo e levando o caos para a sociedade. Por conseguinte, a menção de outros casos indica ainda, em última instância, o envolvimento de outras mulheres com o diabo - denotando, mais uma vez, essa suscetibilidade feminina e essa possível aliança da mulher com o diabo e o mal.

Nesse apanhado, a partir da narrativa supracitada, algumas questões acerca da possessão demoníaca podem ser suscitadas. A princípio, emerge a tônica em como muitos dos relatos de possessão vão ser associados à figura feminina e sobre como tais casos vão impactar na veiculação de um certo modelo comportamental que era esperado das mulheres. Desse modo, associada ainda a casos de blasfêmias, insolências ou imoralidades, a possessão transparece o seu caráter de desviante, imbuindo à possesora e ao seu corpo um tom maléfico e herético. De igual modo, a possessão também desponta como um fenômeno complexo, perpassando por diferentes domínios sociais e envolvendo uma série de ideias e agentes. Assim, sobressai a fluidez entre a dimensão sobrenatural e natural, bem como as complexidades das ações demoníacas no mundo.

Nesse sentido, fica claro ainda o papel da religião dentro das vivências sociais – aglutinando temores e mobilizando a circulação de certos ideários. Em compasso, não se deve perder de vista a dimensão política que rodeava esses textos, bem como a retórica moral a qual eles veiculavam. Pensar nisso implica entender também o papel substancial dos

impressos na circulação desses ideários, assim como na alocação social dessas crenças. Em uma sociedade – ainda que não fosse majoritariamente letrada - o acesso a esses excertos possibilitava uma certa sociabilização e envolvimento social, assim como poderia funcionar como um mecanismo de repasse de ideias - que, ainda que recebidas de forma inconsciente, - contribuíam para o reforço de uma determinada ordem - fosse ela religiosa, patriarcal, social, econômica ou política.

Por conseguinte, adentrar nesses relatos permite ainda traçar as mais diferentes representações as quais a figura do diabo vai assumir no período moderno, demonstrando também a multiplicidade dessas imagens e as suas correlações com o contexto de milenarismo e tensões na Inglaterra - que ofereceram um terreno fértil para a proliferação dessas ideias e manifestações demoníacas. De igual forma, tonifica-se aqui, segundo Andrew Cambers (2009), como eram tênues os limites entre a literatura, a teologia, a religião e a tradição, sobretudo, dentro da veiculação dos impressos. Por fim, tais narrativas contribuem para o reforço de uma ordem patriarcal e de uma dominação masculina, que vão ser responsáveis por cercear e limitar o corpo dessas mulheres - tidos como desviantes, poluídos e maléficos¹⁰⁷⁹. Equitativamente, verifica-se a alocação de uma visão androcêntrica por meio desses discursos e práticas sociais, de forma a sustentar, legitimar e naturalizar as relações dispostas entre os homens e as mulheres na modernidade inglesa. À vista disso, atentar-se para esses materiais impressos veiculados permite a abertura de novos horizontes para certas discussões e debates que encontram a sua relevância até os dias de hoje.

¹⁰⁷⁹ Ver mais em: LIEBEL, Sílvia; LIEBEL, Vinicius. **Mulheres, Gênero e Conservadorismo** - uma genealogia da violência e da dominação. Penápolis: Editorial Sociologia, Política e Cidadania, 2020.

Referências Bibliográficas Completas:

ANÔNIMO. The Devils Reign upon Earth. Being a relation of several murtners lately committed, especially that of Sir. Geo Sands his son upon his own Brother. London: British Library. 1646.

ANÔNIMO. News from Old Gravel-lane, or, A True and perfect relation of a woman that is tormented with the devil. London: British Library. 1675.

ACHINSTEIN, Sharon. Women on Top in pamphlet Literature of the English Revolution. Northwestern University. 2001.

ALMOND, Philip. Demonic Possession and Exorcism in Early Modern England: Contemporary Texts and their Cultural Contexts. Cambridge University Press. 2004.

_____, Philip. The Devil – A New Biography. Cornell University Press. 2014.

AMUSSEN, Susan; UNDERDOWN, David. Gender, Culture and Politics in England, 1560-1640. Bloomsbury Academic - An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. 2017.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. 2a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

CAMBERS, Andrew. Demonic Possession, Literacy and “Superstition” in Early Modern English. England: Oxford University Press: Past & Present. n.202; p.03-35. Fev./2009.

CHARTIER, Roger. A mão do autor e a mente do editor. Trad. George Schlesinger. 1ªed. Sao Paulo: Editora Unesp. 2014

_____, Roger. O mundo como representação. Estudos Avançados; 11 (5). 1991; p.173-191.

CLARK, Sandra. Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England. Palgrave Macmillan; New York. 2003.

CLARK, Stuart. Thinking with demons: Idea of Witchcraft in Early Modern Europe. University of Oxford. England. 1999.

DELUMEAU, Jean. Nascimento e Afirmação da Reforma. São Paulo: Pioneira, 1989.

HALASZ, Alexandra. The marketplace of print: Pamphlets and the public sphere in early modern England. New York. Cambridge University Press. 1977.

HILL, Christopher. O mundo de ponta cabeça. São Paulo: Companhia das Letras. Trad. Renato Janine. 1987.

_____, Christopher. A Bíblia inglesa e as revoluções do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

_____, Christopher. O século das revoluções: 1603-1714. São Paulo: Editora Unesp. 2012

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In : JODELET, Denise (Ed.) Les représentations sociales. Paris: PUF, 1989 - Trad. Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ - Faculdade de Educação, p.31-61, dez. 1993.

KIRBY, Richard. Dreadful news from Wapping: being a further relation of the sad and miserable condition of Sarah Bower. London: British Library. 1693.

LIEBEL, Sílvia. Demonização da mulher - A construção do discurso misógino no Malleus Maleficarum. Monografia de final de curso apresentada à disciplina Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica, do curso de História, setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR. Curitiba. 2004.

_____, Sílvia. O mundo às avessas na Europa dos séculos XVI e XVII. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa Espaço e Sociabilidades, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – UFPR. Curitiba. 2006.

_____, Sílvia; LIEBEL, Vinicius. Mulheres, Gênero e Conservadorismo - uma genealogia da violência e da dominação. Penápolis: Editorial Sociologia, Política e Cidadania, 2020.

MILLAR, Charlotte-Rose. Witchcraft, the Devil, and Emotions in Early Modern England. New York: Routledge. 2017.

MUCHEMBLED, Robert. Uma história do diabo – Séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto. 2001.

PURKISS, Diane. Invasions: Prophecy and Bewitchment in the Case of Margaret Muschamp. Tulsa Studies in Women's Literature. Vol.17, n.2, Political Discourse/British Women's Writing, 1640-1867. Published by: University of Tulsa. p.235-253. 1998.

_____, Diane. *Literature, Gender and Politics During the English Civil War*. Cambridge University Press. 2005.

_____, Diane. *The English Civil War: A people's history*. Perennial; UK ed. Edition. 2007.

SHARPE, James. *Disruption in the Well-Ordered Household: Age, Authority and Possessed Young People*. In: GRIFFITHS, Paul; FOX, Adam; HINDLE, Steve (org.). *The Experience of Authority in Early Modern England*. S1. Martin's Press, Scholarly and Reference Division. 1996.

SPUFFORD, Margaret. *Small Books and Pleasant Histories – Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England*. Cambridge University Press; London. 1981.

SUHR, Carla. *Publishing for the masses – Early Modern English Witchcraft Pamphlets*. - Helsinki; Société Néophilologique; Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki; Tome LXXXIII. 2011.

THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia. Crenças populares na Inglaterra – Séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras. 1991.

USZKALO, Kirsten. *Bewitched and Bedeviled: A Cognitive Approach to Embodiment in Early English Possession (Cognitive Studies in Literature and Performance)*. Palgrave Macmillan. 2015.

WOLFF, Janet. *Recuperando a corporalidade: Feminismo e política do corpo*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. *Gênero, Cultura visual e performance: Antologia Crítica*. Ed. Húmus. p.101-120. 2011.

História, Literatura, Memória E Gênero: Uma análise das representações detratores Da Rainha-Mãe da França Catarina De Médici na escrita de Alexandre Dumas

Eduardo Gern Scoz
(UFPR)¹⁰⁸⁰

Introdução

Catarina de Médici (1519-1589) é uma das figuras mais emblemáticas da história da França. Sobre ela foi construída uma vasta memória coletiva, sendo a maior parte dela negativa. Ela é conhecida até os dias de hoje, quatro séculos após sua morte, como uma mulher assassina, ambiciosa, cruel, supersticiosa, envenenadora, vingativa, a encarnação feminina do mal. Porém, percebe-se que a caricaturização da memória dessa personagem histórica tem bases bastantes sólidas alicerçadas em construções misóginas, anacrônicas e teleológicas dos vários ambientes em que ela foi veiculada.

Essas representações eram difundidas em diversos espaços desde seu período de vida, no século XVI, e reforça esses estereótipos sem criar um conhecimento amplo e construtivo. Dessa forma, é de grande relevância que a História se debruce sobre casos como esse com o objetivo de entender essas representações e propor novas abordagens que sejam embasadas em um maior escopo de fontes e não se apoiem em bases misóginas ou preconceituosas.

Um dos períodos em que essa memória detratora foi bastante veiculada foi durante o Romantismo, na primeira metade do século XIX, em que a escrita de folhetins e romances históricos tinha como influência a História com um aspecto pedagógico, que ensinaria aos contemporâneos através de exemplos históricos. Alexandre Dumas foi um dos grandes nomes desse período e desse tipo particular de escrita. Um dos seus romances folhetins mais famosos, que já foi adaptado para o cinema e o teatro várias vezes¹⁰⁸¹, é a obra *La reine Margot*, escrita entre 1844 e 1845, e publicada no jornal *La Presse*.

O presente artigo parte dessa problemática para analisar as relações entre a História, a Literatura e a Memória com o objetivo de entender de forma mais aprofundada o período de produção de Alexandre Dumas e, por conseguinte, conseguir analisar com mais afinco as relações entre sua escrita, seu contexto e intencionalidades ao escrever sobre a rainha francesa trezentos anos após sua morte. Como o presente artigo é parte de uma pesquisa maior que está sendo desenvolvida no Mestrado em História, pretendemos nos aprofundar nas relações teórico-metodológicas e em suas principais reverberações com a problemática central da pesquisa: as representações de gênero de Catarina de Médici na escrita de Alexandre Dumas.

História, Literatura, Memória e Gênero

Alexandre Dumas é um dos maiores nomes do Romantismo francês e seus folhetins históricos são umas das mais importantes contribuições suas para esse período tão importante da história francesa. O Romantismo foi um movimento artístico, político e

¹⁰⁸⁰ Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Paraná e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História da mesma universidade. Atualmente estuda, sob a orientação da Professora Dr^a. Ana Paula Vosne Martins (PPGHIS/UFPR), as representações de Catarina de Médici na escrita literária de Alexandre Dumas. Contato: eduardogscoz@gmail.com

¹⁰⁸¹ Uma das mais populares adaptações da obra de Dumas é a dirigida por Patrice Chéreau no filme de 1994 *La reine Margot* ganhadora de diversos prêmios e aclamada pela crítica especializada.

filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa e se estendeu por grande parte do século XIX. Foi dominante na produção literária e também na centralidade dos discursos históricos, especialmente nos debates a respeito dos projetos de nação e sociedade presentes entre diferentes grupos de escritores, artistas e intelectuais franceses da época. De acordo com Maria Lúcia Dias Mendes:

O movimento romântico elege a História como tema: por entender-se como um movimento histórico, fruto de uma época e das mudanças que nela ocorreram, os românticos têm no olhar histórico (e, conseqüentemente, na consciência da transitoriedade das coisas) um dos seus pontos de referência.¹⁰⁸²

O Romantismo representava os ideais predominantes do período, como o individualismo crescente, a procura de sentidos no passado e a origem da cultura. Como um movimento antitético ao racionalismo e ao Iluminismo, pensava os casos particulares em detrimento do universalismo, aspecto esse que torna a história o objeto central para os discursos dos românticos, na medida em que enfoca o sujeito em seu tempo. Essa aproximação entre a história e a literatura foi bastante célebre nesse período e levou diversos expoentes do movimento a escreverem suas obras situadas em outros períodos históricos.

O romance histórico se tornou um grande sucesso de público em toda a Europa no século XIX¹⁰⁸³. Entretanto, desde o surgimento desse formato de escrita, no século XVII, ele era considerado um gênero literário “menor” em comparação aos demais gêneros representativos da literatura universal e de qualidade estética. A historiadora Beatriz Zechlinski aponta que, junto à aclamação popular dos romances históricos, houve uma adesão de parte dos escritores franceses reconhecidos deste gênero, como Dumas, ao conservadorismo de cunho paternalista que se difundia na primeira metade do século XIX, em especial no que dizia respeito à participação das mulheres no mundo público, até como uma forma de se inserir nesses meios cultos letrados:

Joan DeJean mostra que a exclusão das mulheres aconteceu no momento em que a produção do cânone literário foi desvinculada dos espaços de sociabilidade (informais e autônomos) e passou a ser vinculada ao currículo escolar (tornando-se formal e oficial).¹⁰⁸⁴

O reconhecimento do romance nos meios letrados das academias cerceou parte considerável das mulheres na escrita literária, mas também nas suas representações nas obras, como percebemos na análise de *La reine Margot*, em que as mulheres são incorporadas aos modelos de feminilidade desviantes ou virtuosos, sem espaços para suas diferenças e idiossincrasias. Ainda de acordo com Zechlinski, o estreitamento dos romances com o nacionalismo crescente em toda a Europa oitocentista também representou um duro

¹⁰⁸² MENDES, Maria Lúcia Dias. A História na visão de Alexandre Dumas. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 6, 2004, p. 67-79.

¹⁰⁸³ Romances históricos como *Ivanhoé* publicado em 1819, pelo escocês Walter Scott, estão entre os primeiros exemplares de sucesso desse gênero literário que conquistou o público europeu da primeira metade do século XIX.

¹⁰⁸⁴ ZECHLINSKI, Beatriz. **Três autoras francesas e a cultura escrita no século XVII: gênero e sociabilidades**. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. p. 178.

golpe nas representações femininas, desvinculadas do protagonismo e reservadas a um segundo plano:

É importante notar que o estreito vínculo entre a nação e a influência das mulheres na cultura, tão presente nas antologias escritas no século XVII, não agradou aqueles que escreveram antologias e listas de autores nos séculos que se seguiram. O cânone literário reescrito a partir de meados do século XVIII procurou desfazer a ideia de que mulheres letradas eram figuras atuantes na época clássica e de que elas haviam contribuído para a formação de uma cultura literária nacional.¹⁰⁸⁵

Durante o século XIX se expandiram as Universidades na Europa, num movimento embasado no cientificismo que delineou, para além de outras ciências, o início da História como disciplina universitária. Esse movimento, em paralelo com o Romantismo e o uso da história nos romances, gerou conflitos que podem ser vistos até a atualidade. Não obstante, percebe-se hoje na historiografia que a pretensão pela veracidade, neutralidade e objetividade é utópica e inalcançável, na medida em que o trabalho do historiador não é neutro, embora prime pela objetividade. Dessa forma, mesmo havendo diferenças e intencionalidades distintas, a Literatura e a História têm muitas aproximações.

A historiadora Sandra Pesavento diz que “História e Literatura são formas distintas, porém próximas, de dizer a realidade e de lhe atribuir/desvelar sentidos”¹⁰⁸⁶ e que elas “teriam o seu lugar, como formas ou modalidades discursivas que tem sempre como referência o real, mesmo que seja para negá-lo, ultrapassá-lo ou transfigurá-lo”.¹⁰⁸⁷ Ambas formas de se escrever sobre o mundo em que vivemos e as pessoas que nele estiveram têm suas particularidades, e para entendermos de que forma uma pode se apropriar da outra (no caso da utilização da literatura como fonte para a História) precisamos delinear-las.

A premissa da escrita da História leva em conta uma série de pré-requisitos que a tornam um conhecimento respaldado e legítimo, dentre eles o método. Ele “obriga o historiador a recolher do passado os seus traços, tornados fontes pela iluminação de uma pergunta. Sem as fontes, marcas de historicidade deixadas pelo passado no presente, não há História possível”.¹⁰⁸⁸ Para além das fontes, há a necessidade de um embasamento teórico-conceitual e o registro do percurso percorrido pelo pesquisador para que o leitor, nas palavras de Pesavento, possa realizar “uma hipotética verificação ou controle dos resultados da narrativa, recuperando a realidade do passado”.¹⁰⁸⁹ Esses pressupostos não são encontrados e nem necessários na escrita literária, fazendo com que nesse ponto elas se distingam de forma expressiva; porém ambas obtêm o mesmo efeito, que é a verossimilhança, a qual, na visão do historiador, o aproxima da verdade, e na do romancista, o aproxima da realidade de seus leitores. Essas reflexões se relacionam com as considerações de Alfred Döblin a respeito da distinção entre intencionalidade de historiadores e romancistas:

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p. 176.

¹⁰⁸⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, n. 14, 2003, p. 32.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁸⁹ *Idem, ibidem*.

O mandamento do historiador é: mantenha todos os fatos intactos. O autor do romance, por sua vez, recebe outras ordens: ele é quem conduz e datilografa passo a passo seu material, e se ele quer aproveitar alguma oportunidade, ele o faz, não sendo dirigido por um ilusório impulso à objetividade, senão pela única realidade que existe nesta terra para indivíduos: *o tomar partido próprio dos ativistas*.¹⁰⁹⁰

Ainda pensando nas aproximações, percebemos que História e Literatura compartilham o “tempo” e o “lugar” como elementos “instituintes, inerentes e imprescindíveis”.¹⁰⁹¹ Elas servem de instrumento para consolidar o romance como gênero literário e a história como disciplina. Ademais, de acordo com Döblin, ambas possuem uma intrínseca função de transmitir e preservar os grandes acontecimentos do coletivo. Ao analisar a obra de Dumas e seus escritos memorialísticos é possível identificar esse mesmo pressuposto nas suas intencionalidades: ensinar história aos franceses e a partir desses ensinamentos preparar a nação para o presente e futuro.

Parte considerável dessa bagagem sobre o passado, que autores como Dumas carregam, se deve ao acúmulo de memórias coletivas que são compartilhadas, bem como das memórias que mais se conectavam com os projetos de nação e sociedade. Dessa forma, para além de entender as relações entre a História e a Literatura, há que se aprofundar nos debates que concernem à especificidade da memória e seus usos pela história.

O historiador Paul Ricoeur afirma que a história e a memória se distinguem na medida em que a história completa, corrige e às vezes contradiz os discursos trazidos pela memória; a história também não estabelece a mesma relação com o tempo que a memória, muito por conta de sua posição apartada e metodológica.¹⁰⁹² Porém, a questão mais relevante dessa discussão para nosso presente ensaio e pesquisa é a forma como ela pode ser utilizada tendo em vista questões morais, políticas e pessoais:

Além do fato de que os eventos passados podem ser interpretados de forma diferente, a carga moral atribuída a essa dívida que é devida ao passado pode ser aumentada ou atenuada, conforme a acusação envolve o culpado em um doloroso sentimento de irreversibilidade ou um perdão abre a perspectiva de libertação da dívida, que equivale a uma transformação do significado real do passado. Este fenômeno de reinterpretação, tanto no plano moral quanto no plano narrativo simples, pode ser considerado um caso de ação retroativa da perspectiva do futuro sobre a apreensão do passado.¹⁰⁹³

¹⁰⁹⁰ DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. Traduzido por Marion Brephol de Magalhães. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, 2006, p. 32.

¹⁰⁹¹ NAXARA, Márcia Regina Capelari. Historiadores e texto literário: alguns apontamentos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, 2006, p. 40.

¹⁰⁹² RICOEUR, Paul. Memory, Forgetfulness, and History. **Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly**, Jerusalém, vol. 45, 1996, p. 14.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 19. No original na língua inglesa: Apart from the fact that past events can be interpreted differently, the moral load attached to this debt that is owed to the past can be increased or lightened, according to whether the accusation encloses the guilty party in a painful sense of irreversibility or a pardon opens the prospect of deliverance from the debt, which is equivalent to a transformation of the actual meaning of the past. This phenomenon of reinterpretation, both on the moral plane or at a simple narrative level, can be considered a case of retroactive action of the perspective of the future on the apprehension of the past. (Tradução minha).

As reflexões de Ricouer são importantes porque nos fornecem subsídios para entender de que forma a memória de Catarina de Médici foi construída por Alexandre Dumas e sob quais argumentos as suas representações literárias foram elaboradas. Dessa forma, percebemos a relevância de questionar e interpretar a utilização da memória à luz de intencionalidades do autor e seu contexto de produção literária, especialmente sujeitos históricos tão marcados pela história como foi o caso de Dumas. Ademais, é importante perceber como a memória de Catarina está imbricada com a história política da nação francesa, em particular uma memória de guerra civil e de perigos reais de dissolução da autoridade instituída, como foi o caso das Guerras de Religião no século XVI, que motivou e estimulou os historiadores do século XIX pelo conturbado século XVI.

Delineadas questões referentes à memória, é necessário que nos voltemos à Alfred Döblin, especialmente para seus apontamentos sobre a problemática da verdade. O escritor infere que “o romance é acima de tudo um romance e não História”.¹⁰⁹⁴ Desse modo, devemos trata-lo como tal, como uma criação artística que toma de empréstimo da História parte de seu enredo, mas que se mantém fiel à sua narrativa, pois “o escritor constrói uma intriga cuja ação tem lugar no passado, para o que ele lança mão de elementos extra-romanescos, de um referencial de contingência datado, de molde a compor sua intriga de forma convincente”.¹⁰⁹⁵ Desse modo, o leitor é levado pelo fio que alinhava o romance e não pela verossimilhança da História. Para exemplificar essa questão, a historiadora Maria Lúcia Dias Mendes se utiliza da obra *La reine Margot* de Alexandre Dumas:

Por exemplo, no início de *La reine Margot*, a luta política entre católicos e protestantes aparece de forma impessoal, como a narração de acontecimentos históricos; aos poucos, com o desenrolar das intrigas, já não são mais protestantes e católicos que divergem: Dumas consegue lhes dar contornos, dotando-os de um nome, caráter, emoções e sentimentos, fazendo com que essas características se sobreponham à historicidade dos fatos.¹⁰⁹⁶

A utilização de elementos históricos nos romances se revela como uma atitude deliberada do autor em criar para o leitor um cenário conhecido, como se fosse uma referência segura, fundamentada no passado e não meramente uma invenção. Porque, de acordo com Döblin, “não sentimos qualquer prazer na autêntica realidade e no absoluto. Quando nos romances de entretenimento é construída uma determinada verossimilhança, esta deve ser oferecida como uma realidade controlável, que diga respeito às condições sociais”.¹⁰⁹⁷ Ou seja, no romance a realidade histórica é apenas um pano de fundo no qual se desenrola o enredo criado pelo autor. Desse modo, a narrativa não deve ser comparada à historiografia, que, como visto anteriormente, possui um método e necessariamente se apoia em fontes para sua realização, ainda que ambas sejam subjetivas e sejam construções sociais da realidade.

¹⁰⁹⁴ DÖBLIN, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹⁵ PESAVENTO, *op. cit.*, p. 38

¹⁰⁹⁶ MENDES, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁹⁷ DÖBLIN, *op. cit.*, p. 20.

Roger Chartier, ao estudar a relação entre a história e a literatura, revela que a representação do mundo se faz mais real que o próprio mundo.¹⁰⁹⁸ O que nos foi legado do passado, as fontes, sejam elas literárias ou não, constroem o imaginário que temos do nosso passado, mas não o revelam como existiu. O historiador complementa dizendo que para nos conectarmos com essas fontes, no caso da literatura, precisamos nos inteirar dos códigos e discursos que pressupõem esses sistemas de representação. Dessa forma, o pesquisador não deve tomar como natural a construção literária, muito menos como uma verdade, como já discutimos, mas sim entender os discursos que constroem aquela produção. Chartier ao pensar essas questões, afirma que:

Para trabalhar a literatura como fonte para a história: [precisamos] “inventar um caminho que afaste, ao mesmo tempo, a ideia de que a história não seria mais que uma produção de ficção dentre outras (e não é porque a história utiliza as figuras e formas narrativas da ficção que não se define como um conhecimento, um saber, e daí a vinculação possível entre a história como um saber crítico em uma dimensão cívica), e, por outro lado, pensar que esta dimensão crítica e de conhecimento não se pode estabelecer segundo os modelos tradicionais de uma ciência positiva, que se pensava como a adequação do discurso ao real. É nesse espaço difícil, complicado, instável que, me parece, podemos refletir e, mais do que refletir, trabalhar, produzir análises.”¹⁰⁹⁹

Essas questões são pertinentes à nossa pesquisa na medida em que relevam os desafios de se trabalhar com uma fonte tão complexa e com tantas potencialidades analíticas em sua escrita. A literatura como fonte revela a multiplicidade das práticas de cada um dos homens e mulheres do passado. Essas pluralidades atualizam o discurso historiográfico e fortalecem a crítica às narrativas e aos sujeitos desvelados pelo conhecimento histórico.

Alexandre Dumas e o romance histórico

Alexandre Dumas nasceu em 1802 na pequena cidade de Villers-Cotterêts, filho de Thomas-Alexandre Davy de la Pailleterie, general do exército napoleônico, e de Marie-Louise-Élisabeth Labouret. Dumas era neto do marquês de la Pailleterie e de uma ex-escravizada negra do caribe francês chamada Cosette. Com a morte precoce do seu pai após ter caído em desgraça por razões nunca esclarecidas, ele foi criado em condições humildes por sua mãe. Desde jovem sonhava em ir a Paris e ter sucesso como escritor, e por isso, em 1823, ele decide concretizar esse sonho e se muda para a capital francesa para viver da escrita. Graças a sua caprichada caligrafia consegue o posto de secretário do Duque de Orleans e aos poucos se integra ao mundo boêmio dos meios literários. Estreia seu primeiro sucesso como dramaturgo em 1829, com a peça *Henri III et sa cour*, que trata do reinado do rei Valois Henrique III, apresentado como um rei fraco e dominado por sua mãe Catarina de Médici, famoso por promover orgias no palácio do Louvre — tema, esse, bastante ousado

¹⁰⁹⁸ CHARTIER, Roger. Debate Literatura e História. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2000, p. 206.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 212.

para a época, mas que fez sucesso de público.¹¹⁰⁰ Com 27 anos de idade Alexandre Dumas já havia se tornado um escritor de renome, um caso de sucesso em um mundo em que os valores liberais de sucesso individual ganhavam cada vez mais corpo frente à ideias mais conservadoras.

Durante sua vida, Dumas testemunhou o império napoleônico, a restauração dos Bourbon e a monarquia de Julho, a proclamação da segunda república em 1848, o renascimento do Império com Napoleão III, além da abolição da servidão na Rússia, a Revolução Industrial, a colonização da Argélia, as unificações nacionais italiana e alemã, participando ativamente de vários desses processos políticos, principalmente defendendo ideais republicanos, embora seu passado aristocrático fosse lembrado por ele em momentos convenientes.¹¹⁰¹

Dumas constrói a sua história em paralelo com as mudanças na história da França, consciente de que a sua trajetória pode exemplificar as transformações pelas quais a nação passou. A perspectiva assumida nessa obra [Mes Mémoires] está impregnada dos valores de sua época: individualismo (consciência de que o indivíduo tem um papel crucial a cumprir diante dos acontecimentos de seu tempo); nacionalismo (a França é tida como a maior nação, responsável por encaminhar as outras para a modernidade) e o romantismo.¹¹⁰²

Alexandre Dumas sentia-se parte de um grupo, de uma comunidade e, por isso, reafirmava o compromisso com sua geração, em parte, através de sua escrita. Os elementos contidos no excerto acima se traduzem em grande medida em suas obras, além de suas memórias, tendo em vista que “ao escrever, almeja dois objetivos: instruir e divertir. Após ter escrito vários romances históricos, diz ter a pretensão de ter ‘ensinado à França [...] mais História do que qualquer historiador [pois] a diversão para nós foi apenas uma máscara para a instrução’”.¹¹⁰³ Esse posicionamento é compartilhado com diversos contemporâneos seus, que acreditavam, assim como ele, que a história deveria ensinar ao presente lições importantes, ainda mais em uma sociedade na qual os limites entre a História e a Literatura ainda não eram bem delineados. Assim, Dumas escreveu diversos romances históricos, a maioria deles como publicações em folhetins nos jornais do período, nos quais o passado servia como pano de fundo para ações com grande inspiração nos conflitos, ideais e questões pertinentes ao século XIX na França.

Entretanto, a história escrita por Dumas era marcada por anacronismos e julgamentos, na medida em que ao “exumar os corpos do passado” o autor os revestia com roupagens e projeções de seu presente. A experiência de Dumas como dramaturgo o fez dominar com maestria a estética do romance histórico, dando vida aos personagens, fossem eles sujeitos reais ou frutos da sua imaginação. Sua escrita mesclava eventos notáveis, como no romance *La reine Margot* (1845), em que a célebre Noite de São Bartolomeu (1572) aparece entrelaçada às intrigas palacianas, boatos, artimanhas e desfechos dramáticos.

¹¹⁰⁰ MENDES, Maria Lúcia Dias. **No limiar da História e da Memória: um estudo de 'Mês Mémoires', de Alexandre Dumas.** 2007. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 88.

¹¹⁰² *Idem*. Alexandre Dumas: faiseur de l'histoire? **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, vol. 10, n.12, 2008, p. 141.

¹¹⁰³ *Idem*. A História na visão de Alexandre Dumas. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 6, 2004, p. 74.

[Dumas] cria antes de tudo um espetáculo: corta a História em cenas e diálogos, fazendo uma montagem. Tudo, ou quase tudo em sua narrativa, está na ação. A reflexão é breve e as descrições conferem um pouco de movimento e realidade às tomadas históricas, pois todos os recursos se desdobram para atender às peripécias do enredo.¹¹⁰⁴

Essa forma de escrever, narrando a história e inserindo nela expectativas do presente, fez de seus folhetins enormes sucessos de público, principalmente entre a burguesia.¹¹⁰⁵ Dumas criou uma escrita com referências factuais do passado e dá a ela o aspecto realístico nas descrições de cenas, diálogos e conflitos; essa dinâmica transforma o leitor em expectador da cena, como se estivessem no teatro assistindo o momento em que Catarina de Médici supostamente pretendia envenenar o rei de Navarra e acaba matando seu próprio filho, o rei Carlos IX.

Sua escrita, mesmo que célebre, não ficou imune às críticas de seus contemporâneos e dos historiadores da época, bem como de posteriores. Um dos aspectos mais recorrentemente criticados de sua obra é a falta de veracidade histórica, excesso de inferências e a pouca utilização de fontes de época. Ao invés de descrever o que já era consenso entre os historiadores, ele inclui — para o deleite dos expectadores (sejam do teatro, sejam os leitores dos folhetins) — sua interpretação idiossincrática que dão vida aos acontecimentos recriados e narrados. Todavia, para a historiografia à qual recorreremos nesta pesquisa, a veracidade ou não das histórias narradas não é o ponto principal a ser destacado, mas sim entender como foram construídas e sob quais pretextos e intencionalidades, pois:

A Literatura, como se sabe, é sempre fonte de si mesma, ou seja, diz sobre o presente da sua escrita e não sobre a temporalidade do narrado. Assim, o historiador não pode pegar Walter Scott, com *Ivanhoé*, ou Érico Veríssimo, com *O Tempo e o Vento*, para buscar saber como era a Idade Média ou como foi a formação histórica do Rio Grande do Sul. Neste tipo de romance histórico, o que poderá ser analisado é como os homens do século XIX representavam e criavam para si a época medieval, ou como nas décadas de 40 e 50 o Rio Grande do Sul buscava o seu passado para explicar o seu presente.¹¹⁰⁶

Nesse sentido, o romance de Dumas será analisado para identificar de que forma o século XIX construiu a memória de Catarina de Médici a fim de compreender as conexões entre história política, literatura e gênero.

A memória detratora de Catarina de Médici

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 75

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁰⁶ PESAVENTO, *op. cit.*, p. 39.



Imagem 1: Catarina de Médici, por François Clouet, 1580 (aprox.). Óleo sobre madeira. Altura: 33,7 cm; Largura: 25,4 cm. Fonte: Walters Art Museum, Estados Unidos.

Catarina de Médici nasceu em 1519 em uma das famílias mais ricas da Florença renascentista, os Médici. Logo após seu nascimento ficou órfã e foi criada sob uma sólida educação humanista por parentes ou em conventos italianos. Sua fortuna e parentesco com influentes figuras políticas, como o seu tio, o Papa Clemente VII, fizeram com que se tornasse uma noiva cobiçada. Quando se casou com Henrique de Valois, segundo filho do rei Francisco I de França, motivado pelo interesse político do rei francês em conquistar os pequenos estados italianos, acabou sofrendo por toda sua vida com a condição de estrangeira italiana e pelo fato de ser vista como plebeia, pois sua família não tinha origem nobre, sendo sua fortuna oriunda da atividade de banqueiros, assim como pelos problemas conjugais, como a demora de 10 anos para engravidar. E, talvez mais importante de todas, pelo fato de ser mulher em um país que esperava das mulheres da realeza apenas dar à luz a um herdeiro varão, sem nenhuma pretensão política.¹¹⁰⁷

Aliada a todas as minúcias biográficas que o presente artigo não pretende detalhar, com a precoce morte de seu marido, o rei Henrique II, em 1559, e a menoridade e saúde frágil de seus filhos, Catarina foi alçada à condição de regente da França em um período de

¹¹⁰⁷ FRIEDA, Leonie. **Catherine de Medici: a Biography**. London, Weidenfeld & Nicolson, 2011.

guerra civil (1562-1598). Ela foi regente *de facto* em dois momentos: entre os anos de 1560 e 1563 e entre 1574 e 1575, porém continuou influente nas decisões políticas tomadas por seus três filhos, depois reis, durante 30 anos. Essa forte atuação política em um reino antigo que havia adotado a Lei Sálica com uma das leis fundamentais do reino, juntamente ao conturbado contexto das Guerras de Religião suscitou de imediato opiniões detratórias a respeito de sua personalidade, seja do lado dos católicos, seja do lado dos huguenotes.¹¹⁰⁸

Dessa forma, os signos positivos de boa esposa e mãe, assimilados pelos seus contemporâneos, logo foram maculados e contaminados na medida em que ela alienou a opinião pública se inserindo no espinhoso jogo político da França na guerra civil, na qual as atitudes moderadoras de Catarina não interessavam a nenhum dos dois lados, fossem católicos ou huguenotes. Essas atitudes pouco são mencionadas na maior parte dos contextos em que sua figura é evocada desde então, mesmo que seus registros epistolares e participação ativa em vários tratados de paz como o de Amboise e Sait German, estejam à disposição de todos para o melhor entendimento dessa figura complexa e multifacetada.

Dentre os vários e emblemáticos momentos de sua atuação política, aquele que foi mais importante para a consolidação dessa memória negativa foi a Noite de São Bartolomeu, que aconteceu em 1572, no qual milhares de franceses foram assassinados e a figura da rainha-mãe foi tomada como protagonista para seu desfecho sórdido e também para levar sua memória a diante até os dias atuais. Alexandre Dumas, ao escrever sobre o período, escolhe justamente esse momento para iniciar sua narrativa.

***La reine Margot* e a Lenda Negra de Catarina de Médici¹¹⁰⁹**

A Rainha Margot, tradução de *La reine Margot*, na língua original de Dumas, foi veiculado entre os anos de 1844 e 1845 no formato de folhetim no jornal parisiense *La Presse* e depois foi compilado e comercializado como um romance. Nele, os personagens principais são o Rei de Navarra, Henrique de Bourbon, e sua esposa, Marguerite de Valois, filha de Catarina de Médici e Henrique II, rei da França. O casamento dá início à trama, que aconteceu como uma aliança política para tentar apaziguar a situação de guerra entre huguenotes e católicos — o que pode ser contestado pela historiografia, na medida em que, dias após o casamento, a França foi tomada pela tragédia da Noite de São Bartolomeu. Entretanto, dentre as várias questões do romance, é perceptível uma distinção de gênero bastante peculiar e popular no século XIX: as duas naturezas femininas, sendo a maldade e a bondade. Catarina é desde o início marcadamente fria, calculista e má, ao ponto de, ao tentar envenenar o seu genro huguenote, o rei de Navarra, acabar matando seu próprio filho, o rei Carlos IX. Já Marguerite, mesmo sendo caracterizada como uma mulher desvirtuada,

¹¹⁰⁸ A antiga Lei Sálica vigia em França supostamente desde sua fundação no século V. Ela impedia que as mulheres exercessem o poder político como monarcas em seu próprio direito, reservando-as um papel secundário na vida política do reino francês e também de outros Estados europeus.

¹¹⁰⁹ A “Lenda Negra” de Catarina de Médici é uma terminologia do século XVI presente em diversas fontes de época que foi resgatada pela historiografia e serve como uma forma de sintetizar um escopo de representações negativas que compõem a memória coletiva atrelada a rainha-mãe. Atualmente, entretanto, ela é motivo de debate entre os historiadores devido ao termo “negro” ser referência a algo depreciativo, com uma conotação racista. Todavia, o termo remonta a um período em que as hierarquias raciais que estruturam nossa sociedade ainda não representavam os mesmos preconceitos e violências dos nossos dias, mas sim uma referência às conhecidas representações da Maldade que, desde a época medieval, eram atreladas à escuridão e às sombras. Como o presente artigo é demasiado pequeno para uma discussão dessa magnitude, mantivemos a terminologia que a historiografia utiliza de forma crítica.

aos poucos, em decorrência do casamento, como um instinto natural seu, desenvolve uma adoração e proteção por seu marido, que acaba por regenerá-la e inferir de modo implícito que sua família — ou mais assertivamente, sua mãe Catarina — era a causa de sua perdição.¹¹¹⁰

A primeira aparição de Catarina na trama, já no primeiro capítulo na edição do dia de Natal do ano de 1844, a introduz ao público como uma assassina que está prestes a ser desmascarada, trazendo a informação de que é estrangeira.

Em todos os lugares se dizia baixinho, e em alguns lugares em voz alta, que um terrível segredo a havia surpreendido e que Catarina de Médici, temendo a revelação desse segredo, a envenenara com luvas perfumadas inventadas por um homem chamado René, um compatriota dela.¹¹¹¹

Dentre diversas aparições da rainha-mãe na trama, sua personagem é sempre descrita como inteligente, ativa e perspicaz, porém o julgo moral de Dumas insere nessas representações a maldade na medida em que todas essas qualidades são utilizadas para angariar poder, mesmo que as custas de seus próprios filhos. Como em: “[...] perguntou Catarina, mantendo aquele rosto sereno que lhe era habitual e que, no entanto, tão bem conhecia, consoante a ocasião, dar as expressões mais opostas”.¹¹¹² Essa ideia de que Catarina era uma mulher dissimulada e mentirosa é uma constante na sua memória e também na personagem literária construída por Dumas. Entretanto, ao criar essa personagem nesse contexto de “história didática”, Catarina está sempre sendo descrita como infeliz, ou solitária, em consonância com o eterno luto que sentia por seu marido falecido; ademais, percebe-se que essa “corrosão de si mesma” pela maldade pode ser uma forma de deixar uma mensagem para os leitores de que esse era um exemplo a não ser seguido e, mais que isso, de forma implícita, um alerta para todos os franceses porque a história poderia se repetir com a monarquia na França do século XIX.

Um dos momentos mais emblemáticos do romance é quando o filho de Catarina descobre que foi sua mãe que causou sua morte ao tentar matar o Rei de Navarra, Henrique de Bourbon, com um livro envenenado com arsênico que acabou sendo lido por Carlos IX. Na edição do dia 03 de abril de 1845, encaminhando o romance para o desfecho, percebemos a intenção de Dumas em fazer com que todas as personagens que deveriam ser modelos de conduta acabem se redimindo de sua culpa e encontrando a paz, ou mantendo esses aspectos no decorrer do livro; com Catarina não há redenção nem mesmo no leito de morte do seu

¹¹¹⁰ KRUSE, Elaine. The Woman in Black: The Image of Catherine de Medici from Marlowe to Queen Margot. In: LEVIN, C.; CARNEY, J.E.; BARRETT-GRAVES, D. **“High and Mighty Queens” of Early Modern England: Realities and Representations. Queenship and Power.** New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 234-235.

¹¹¹¹ DUMAS, Alexandre. La reine Margot. **La Presse.** Paris, 25 de dezembro de 1844. “Partout on disait tout bas, et en quelques lieux tout haut, qu'un secret terrible avait été surpris par elle, et que Catherine de Médicis, craignant la révélation de ce secret, l'avait empoisonnée avec des gants de senteur qui avaient été confectionnés par un nommé René, compatriote a elle.” (Tradução nossa). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

¹¹¹² DUMAS, Alexandre. La reine Margot. **La Presse.** Paris, 31 de dezembro de 1844. “[...] Demanda Catherine en conservant ce visage calme qui lui était habituel, et auquel elle savait cependant si bien, selon l'occasion, donner les expressions les plus opposées.” (Tradução nossa). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

filho, no qual ela ainda destila o ódio pelo protestante Bourbon e dá a entender que sua irritação se deve ao envenenamento ter atingido a pessoa errada e não à morte de seu filho.

Dentre as várias questões envolvendo a obra, é importante perceber a sua relação com o passado renascentista. Através da bibliografia selecionada é possível perceber a potencialidade das fontes literárias para pensar no diálogo entre a escrita de Alexandre Dumas e sua relação com o passado renascentista e o seu conturbado presente. A começar pela sua escolha temática: um passado envolto em facciosismos (as Guerras de Religião) como espelho para um presente politicamente conturbado. Também desvelar ligações entre posições políticas e suas ramificações dentro da obra, como o debate a respeito da mulher no mundo público, questão bastante presente no século XIX, pode nos servir como questionamento para olharmos o passado construído por Dumas. Quais mulheres estavam presentes nesse “mundo público” do século XVI? De que forma elas são representadas? Ademais, podemos também perceber a forma como a instituição monárquica é retratada em *La reine Margot* em um período no qual Dumas se manifestava politicamente contra a monarquia Bourbon/Orleans e favoravelmente à república. A historiadora Elaine Kruse, tentando responder partes desses questionamentos infere que:

Na década de 1840, ele pode ter alimentado a atitude anti-monárquica e o ressentimento anti-corte que crescia na população francesa contra os interesses arraigados, quando ele escreveu o romance *La reine Margot* e dois anos depois, em 1847, uma peça com o mesmo nome. O argumento de que os orleanistas não conseguiram desenvolver uma imagem popular da família real pode ser verificado na descrição de Dumas sobre a conspiração de Catarina de Médici e a disposição de Carlos IX em sacrificar outras pessoas em prol da honra da família, tanto no massacre quanto na sentença de morte para La Mole. Dumas também pode ter respondido à luta ideológica da década de 1840 sobre o papel adequado das mulheres. Catarina representou o resultado nefasto de uma mulher no poder, enquanto Marguerite [sua filha] representou a esposa leal e amante sacrificial.¹¹¹³

Apesar destas questões, é importante ressaltar que Dumas não inaugurou essa memória sobre Catarina, mas bebeu de uma longa tradição detratora que se inicia pelos huguenotes no século XVI, e encontra adeptos nos séculos seguintes até em nossos dias. Importante também pensar que essas representações foram solidificadas pela memória coletiva francesa e mundial, porque nessas sociedades encontrou subsídio para isso, ou seja, essas representações se tornaram célebres e por isso uma verdade para esses indivíduos porque elas são críveis dentro de um imaginário coletivo e individual que pensava nessas “mulheres desviantes” como encarnações do Mal e exemplos negativos para o mundo. A

¹¹¹³ KRUSE, *op. cit.*, p. 234. No original em inglês: “In the 1840s he may have been stoking the antimonarchical, anti-court resentment growing in the French populace against the entrenched interests when he wrote the novel *La reine Margot* and followed it up two years later, in 1847, with a play by the same name. Jo Burr Margadant’s argument that the Orleanists failed to develop a popular royal family image may be reflected in Dumas’s depiction of the scheming of Catherine de Medici and the willingness of Charles IX to sacrifice others for the sake of the family honor, both in the massacre and in the death warrant for La Mole. Dumas may also be responding to the ideological struggle of the 1840s over the proper role of women. Catherine represented the nefarious outcome of a woman in power while Marguerite represented the loyal wife and sacrificial lover”. (Tradução nossa).

imagem pérfida de Catarina se faz mais real que a própria personagem histórica e toda sua complexidade de vida e de atuação política.¹¹¹⁴

Além do mais, a Lenda Negra da rainha-mãe, desde o século XVI era reavivada como uma forma de ataques à mulheres que estavam no poder ou que exerciam influência na França. Um exemplo desse movimento de reaproveitamento da sua memória no final do século XVIII, primeiro indiretamente e depois diretamente, é a comparação entre Catarina e Maria Antonieta, assim como aponta Kruse:

Em 1783, Marie Geneviève Charlotte Thiroux d'Arconville publicou uma História de Francisco II na qual ela atacou violentamente Catarina: "uma mulher sem caráter, combinou todas as fraquezas e vícios de todo tipo [...] usando-os conforme necessário para sua ambição insaciável e satisfação." Ela continuou nesse tom, sugerindo que Catarina oscilava incessantemente entre facções opostas e era "irresoluta, falsa, inconstante e friamente cruel". Claramente, este foi um ataque velado à rainha atual. Panfletos e livros comparavam Maria a Catarina, Messalina¹¹¹⁵ e outras rainhas contaminadas por contos de assassinato.¹¹¹⁶

Dessa forma, percebemos que a construção bastante estereotipada e negativa da personagem literária de Catarina era bastante popular e conhecida entre as massas que consumiam os folhetins de Dumas. Ademais, também podemos notar que essas representações marcadamente difamatórias poderiam ser utilizadas como uma forma propagandística de ideais e preceitos defendido pelo escritor francês, assim como muitos antes e também depois dele o fizeram.

Considerações finais

O presente artigo percorreu o debate sobre a História, a Literatura e a Memória com a intenção de delinear similaridades e diferenças entre essas escritas na medida em que o contexto em que Alexandre Dumas escreveu percebia esses campos de forma bastante fluida, até mesmo mesclava de forma intencional os três. Em seguida, partimos para a vida e produção do escritor francês e depois para alguns pontos marcantes da trajetória da rainha-mãe e o movimento de memória que ganhou força depois de sua morte. Por fim, nos dedicamos a estabelecer algumas conclusões sobre a criação da personagem literária de Catarina por Dumas, relacionando todos os conceitos e discussões supramencionados.

Através das discussões apresentadas, existem diversas possibilidades que nos são possíveis para entender de forma mais ampliada o movimento Romântico e suas ramificações para com as discussões da memória e de questões de gênero. Como, por exemplo, analisar os demais sujeitos históricos recriados pelas escritas de autores do período,

¹¹¹⁴ KRUSE, *op. cit.*, p. 224.

¹¹¹⁵ Valéria Messalina foi imperatriz consorte do Império Romano entre os anos de 41 e 48 da Era Cristã após seu casamento com o imperador Cláudio. Sua reputação é de uma mulher desviante e promíscua, rendendo ao seu nome um popular significado grosseiro e obsceno.

¹¹¹⁶ KRUSE, *op. cit.*, p. 230. No original em inglês: "In 1783, Marie Geneviève Charlotte Thiroux d'Arconville published a History of François II in which she viciously attacked Catherine: "a woman without character, combined all the weaknesses and vices of every type [...] using them as needed for her insatiable ambition and satisfaction." She continued in that vein to suggest that Catherine flitted endlessly between opposing factions and was "irresolute, false, inconstant, and coldly cruel." Clearly, this was a veiled attack on the present queen. Pamphlets and books compared Marie to Catherine, Messalina, and other queens tainted by tales of murder." (Tradução nossa).

os quais tiveram suas memórias utilizadas em romances históricos, peças teatrais e artísticas, dentre outros espaços. Ademais, a presente análise pode servir como um ponto de encontro para demais pesquisas em torno da Lenda Negra de Catarina de Médici, percebendo aproximações e distensões desses estereótipos para com outras representações. Como o presente artigo não comporta uma análise mais aprofundada de todas essas questões, a intenção do texto foi iniciar esse debate e estabelecer questões que nos possibilitem encarar essa memória e essas representações tão célebres de uma forma ampla e reabilitada, mas não esgota o assunto, muito menos as possibilidades de ramificações tanto da obra *La reine Margot* quanto da memória da rainha-mãe.

Referências

Fonte

DUMAS, Alexandre. La reine Margot. **La Presse**. Paris, 25 de dezembro de 1844 à 5 de abril 1845. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34448033b/date>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

Imagens

Imagem 1: Catarina de Médici, por François Cloeut, 1580 (aprox.). Óleo sobre madeira. Altura: 33,7 cm; Largura: 25,4 cm. Fonte: Walters Art Museum, Estados Unidos.

Bibliografia

CHARTIER, Roger. Debate Literatura e História. **Topoi**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 197-216, 2000.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. Traduzido por Marion Brephol de Magalhães. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 13-36, 2006.

FRIEDA, Leonie. **Catherine de Medici: a Biography**. London, Weidenfeld & Nicolson, 2011.

KRUSE, Elaine. The Woman in Black: The Image of Catherine de Medici from Marlowe to Queen Margot. In: LEVIN, C.; CARNEY, J.E.; BARRETT-GRAVES, D. **“High and Mighty Queens” of Early Modern England: Realities and Representations**. Queenship and Power. New York, Palgrave Macmillan, p. 223-237, 2003.

MENDES, Maria Lúcia Dias. A História na visão de Alexandre Dumas. **ALEA**, Rio de Janeiro, vol. 6, p. 67-79, 2004.

_____. Alexandre Dumas: faiseur de l’histoire? **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, vol. 10, n.12, p. 133-156, 2008.

_____. **No limiar da História e da Memória**: um estudo de 'Mês Mémoires', de Alexandre Dumas. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. Historiadores e texto literário: alguns apontamentos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 44, p. 37-48, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. **História da Educação**, Pelotas, n. 14, p. 31-45, 2003.

RICOEUR, Paul. Memory, Forgetfulness, and History. **Iyyun**: The Jerusalem Philosophical Quarterly, Jerusalém, vol. 45, p. 13–24, 1996.

ZECHLINSKI, Beatriz. **Três autoras francesas e a cultura escrita no século XVII**: gênero e sociabilidades. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Artes e Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

Olhares mistos

Johannes Vermeer e Martha Batalha: o protagonismo da beleza feminina na pintura e na literatura

Fernanda Borges Lahmann¹¹¹⁷
(UEL)

Introdução

O objetivo deste estudo é compreender até que ponto o modelo de beleza vigente em dois momentos social-histórico-geográficos distintos se assemelha ou se difere e quais as implicações de tal modelo sob o ser feminino e seu lugar social. Para isso, faremos no primeiro momento a descrição e análise do corpus composto por Eurídice, Zélia, Filomena, Eulália e Maria das Dores, personagens do romance¹¹¹⁸, situado no Brasil do século XX, que representam diferentes lados como também compartilham faces do que é considerado como uma mulher, posto que elas aprendem o feminino¹¹¹⁹, seus gestos, modos de falar, vestir e as possibilidades de vida, isso porque há um processo que visa o controle sobre esse indivíduo. Em seguida, descrevemos e analisamos a tela *A Leiteira*¹¹²⁰, atentando para qual mulher está representada, as roupas que usa, o local em que está, o que estava fazendo no momento em que foi pintada, as implicações e ênfases que as cores usadas pelo pintor apontam e porquê foi representada desta maneira. Estipulado qual é a beleza feminina em cada período, traçamos uma análise comparativa entre elas. A escolha das obras citadas se dá na medida em que é necessário tecer um olhar dialógico¹¹²¹ sobre a permanência ou perpetuação de características do modelo de beleza estabelecido para a mulher, de modo a observar se o mesmo modelo presente na obra de Vermeer é corroborado pela protagonista de Martha Batalha, e, se não, em que ponto elas se distanciam. Como embasamento teórico utilizamos os estudos da filósofa francesa Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo*¹¹²²,

¹¹¹⁷ Graduanda do curso de Letras Português da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Departamento de Letras e Ciências Humanas - CLCH. Londrina - PR. 2021.

¹¹¹⁸ BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹¹¹⁹ PASSOS, Danielly. Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino. In: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006. p. 137-152.

¹¹²⁰ VERMEER, Johannes. *The Milkmaid*. 1658. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/the-milkmaid/cQJib89R45GfJg?hl=pt-BR>.

¹¹²¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. - 4. ed. - Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2008.

¹¹²² BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

em que descreve panoramas e análises sobre como se constrói o próprio feminino. O trabalho de Daniely Passos sobre a legitimação do modelo de feminino construído pela moral social e religiosa através da Ciência. E sob a luz de *História da Beleza*¹¹²³, de Umberto Eco, percebemos que modelos de beleza foram disseminados historicamente e que englobam desde o padrão físico que é visto como belo até os comportamentos e gestos que afirmam a beleza da mulher.

As faces do feminino

O romance de Martha Batalha “*A vida invisível de Eurídice Gusmão*”¹¹²⁴ traz inúmeras figuras femininas que vão compor o círculo social da classe suburbana do bairro da Tijuca da cidade do Rio de Janeiro (RJ). Elas convivem e personificam as várias faces do modelo de feminilidade presente na sociedade brasileira do século XX. De modo que, embora venham de diferentes lugares, classes, trabalhos e tenham chegado a momentos diversos no que se refere ao desenvolvimento psicológico e social, as mulheres de Batalha carregam alguns traços em comum como a predestinação ao matrimônio, ao trabalho doméstico e a maternidade.

Ao longo da narrativa, a vida dessas mulheres é introduzida devido ao seu enlace social, uma dependendo da outra para algo. Em vista disso, para determinar de qual modelo de feminilidade estamos falando, foram selecionadas quatro personagens femininas, além da protagonista, sendo elas: Filomena, uma prostituta que ajuda a irmã de Eurídice; Eulália, a mãe de um comerciante solteiro do bairro; Zélia, a vizinha invejosa, e Maria das Dores, a empregada da casa de Eurídice. É importante perceber que essas mulheres, assim como todas que aparecem no livro de Batalha, complementam o tipo de feminino representado por Eurídice, bem como esta complementa as demais. Cabe ressaltar que a visão que temos delas, dos seus modos de pensar e agir, é fornecida pelo viés do narrador intruso criado por Batalha. Tal narrador reforça suas pressuposições e percepções usando como embasamento o padrão de feminino disseminado pela sociedade, o que faz com que seu discurso possa trazer visões distorcidas sobre as personagens.

¹¹²³ ECO, Umberto. *História da Beleza*. – Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹¹²⁴ BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Nesse momento, faremos uma breve descrição das mulheres de Marta Batalha e suas características enquanto personagens, ou seja, como são construídas e com que/quais propósito(s) narrativo(s).

1- Zélia.

A vizinha de Eurídice é uma senhora casada com o gerente de uma companhia elétrica, que tem uma vida simples e rotineira: arrumar a casa, esperar pelo marido e se ocupar da vida de suas companheiras de bairro que, assim como ela, também são infelizes, na sua visão. Essa característica é reforçada pelo narrador em todo trecho que dedica a ela, afinal “Zélia era uma mulher de muitas frustrações”¹¹²⁵. O pensamento imediato a que esta fala do narrador induz é o questionamento sobre qual o motivo de tal infelicidade, questão respondida da seguinte maneira:

A transformação começou ainda na infância, quando o que era pra ser dom se tornou pesar. Do pai ela herdou o gosto pela notícia, da mãe a vida restrita ao lar. Do mundo ganhou desgostos, do destino a falta de escolhas. Formou-se assim, a essência da fofoqueira.¹¹²⁶

Vejamos, Zélia é o estereótipo da mulher desgostosa com a vida. Sua infelicidade inicia quando o pai morre, e sua família é obrigada a viver de favor na casa de um parente. Nesse lugar ela cresce, e suas percepções de mundo vão se modificando. Aqui existe, então, a segunda fase da vida, pois é jogada de encontro com os padrões de feminino que vão englobar todos os aspectos de sua vida: como mulher, ela se vê obrigada a ter um casamento e chega a desejá-lo, pois, assim, poderia sair de casa e ter a felicidade que almejava. Contudo, segundo o narrador, em princípio, o casamento lhe foi barrado por um problema: “era uma mulher feia”¹¹²⁷

2- Maria das Dores.

De acordo com dados da OIT – Organização Internacional de Trabalho¹¹²⁸, em 2016, havia, no Brasil, cerca de 5,7 milhões de mulheres trabalhadoras domésticas. Embora a história contada no romance esteja situada nos anos de 1950-70 do século XX, a personagem Maria das Dores reflete uma realidade ainda presente no Brasil. Isto porque ela é uma das

¹¹²⁵ BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 15.

¹¹²⁶ BATALHA, 2016, p.16

¹¹²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 24.

¹¹²⁸ TRABALHO, Organização Internacional. *Trabalho Doméstico*. Disponível em: <<https://www.ilo.org/brasilia/temas/trabalho-domestico/lang--pt/index.htm>>. Acesso em: 7 de agosto de 2021.

várias mulheres trabalhadoras domésticas no país. No romance, ela aparece nos planos de fundo, como uma mão misteriosa que recolhe e lava os pratos, arruma as camas, chega em silêncio e vai embora muda, algo desejável por parte de seus patrões, um valor reiterado pela estrutura social. Mãe de três filhos, vê-se obrigada a trabalhar como doméstica para trazer o sustento de casa. Portanto, sofre os mais variados preconceitos: a desvalorização como pessoa e como profissional, o abuso verbal, o abuso velado pela precariedade das condições de trabalho, pois vive em um contexto menos rigoroso em relação aos seus direitos, horários e deveres. Percebemos que para ela não houve possibilidade de estudo, o que proporcionaria outro futuro, e não há perspectiva de mudança. Martha Batalha expõe o modo como esta mulher, empregada doméstica e mãe solteira, é invisível na sociedade, já que seu narrador, ironicamente, faz questão de deixar claro ao leitor que “Esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama.”¹¹²⁹.

3- Filomena.

Uma das personagens mais singulares de Batalha, a cortesã Filomena era a mais requisitada nos seus dias de glória, isto é, quando era uma mulher jovem e bela, porém, quando a conhecemos, é ela a babá mais requisitada, já mais velha, com as marcas do tempo e da vida. Filomena é uma mulher independente, que cuida de crianças em sua casa, feliz e sozinha. É ela que acolhe Guida, a irmã de Eurídice, mãe de um recém-nascido que será criado por Filomena como um filho. Devido ao contexto e a condição social em que vive, ela entende como o mundo funciona, a pobreza, e o preconceito por ser uma ex-prostituta. A falta de oportunidades e a necessidade de sobreviver ensinam Filomena qual é o lugar que lhe é reservado: agora que não tem mais utilidade ao universo ligado ao prazer masculino fica com a parte mais onerosa, a de cuidar dos frutos rejeitados e/ou ignorados por este universo. É nítido a objetificação e coisificação que é atribuída a ela: seu caminho segue sempre o papel de servir.

4- D. Eulália.

Como representante da geração anterior à de Eurídice e do que seria um outro tipo de mulher, D. Eulália é uma senhora que mora com o filho caçula que ainda está solteiro. Sua vida teve altos e baixos, começando pelo alto, como filha de um burguês em ascensão, na infância e adolescência a vida que conhece é luxuosa até a falência do pai, quando seus

¹¹²⁹ BATALHA, Martha. A vida invisível de Eurídice Gusmão. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 38.

sucessores levam a empresa da família à falência. A sociedade que vive, então, projeta nela que há esperança, se conseguir um bom casamento. Mas isso também termina, posto que, ainda que o marido tivesse o sobrenome socialmente destacado, não possuía uma conta bancária expressiva. Mais velha e viúva, temos uma Eulália presunçosa e orgulhosa, que vê no casamento do filho a última chance de voltar à riqueza. Notemos, durante todo o discurso do narrador sobre Eulália, assim como em outras personagens da narrativa, há um movimento de *flashback*, isto é, para sabermos quem é aquela mulher, temos primeiro que saber quem são os homens em sua vida. Contudo, o que percebemos da personagem é o desejo de, através do dinheiro e do que este proporciona, encaixar-se no padrão de feminino.

5- Eurídice.

A protagonista do romance é construída por Martha Batalha como uma síntese de vários aspectos e estereótipos de feminilidade esperados pela sociedade. De diferentes formas, as mulheres de Batalha sofrem violência simbólica e física. Em suas vidas obedecem primeiro ao pai, depois ao cônjuge, diante deles são obrigadas a permanecer em silêncio e a agradá-lo, pouco a pouco estão mais na invisibilidade. Desde a infância são ensinadas a desejar o matrimônio e a maternidade. Essa é a beleza feminina. O marido é um exemplo de homem, pai, patriarca, presente na vida dos filhos, trabalhador. Ele cumpre sua função social, portanto, é a referência de sucesso para Eurídice, cujo domínio limita-se às paredes de casa. Nesse sentido, no que se refere ao papel da protagonista, ela é uma mulher dedicada às obrigações domésticas, conjugais e maternas. Prepara o jantar na mesma hora, mantém as crianças sob controle para não incomodarem o marido, arruma-se para agradá-lo, pois, na visão deste que é representante da moral social e religiosa, o trabalho de Eurídice é cuidar da casa, das crianças e do marido. O narrador expressa diversas opiniões sobre a visão de Antenor a respeito de Eurídice e percebemos uma manipulação ardilosa para que ela tenha a mesma visão. Além do aspecto comportamental, o modelo estético do corpo é outra ferramenta para manutenção do controle sobre essa mulher, “uma boa esposa deve estar sempre bonita para o seu marido”¹¹³⁰. Há um tom de obrigatoriedade e dever a respeito de como o corpo dela precisa estar à disposição e preparado para satisfazer os desejos desse homem. Todas as mulheres até agora descritas são taxadas como feias, bonitas, agradáveis, de acordo com as opiniões de homens. O escritor Umberto Eco¹¹³¹ utiliza-se a todo momento

¹¹³⁰ BATALHA, Martha. A vida invisível de Eurídice Gusmão. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 39.

¹¹³¹ ECO, Umberto. História da Beleza. – Rio de Janeiro: Record, 2004.

de imagens construídas literariamente para explicitar como é a mulher bela, quais as atitudes e comportamentos desta, estruturando os modelos aplicados socialmente que podem ser percebidos no romance e na tela aqui estudados:

Celebrava publicamente a mansuetude, ao mesmo que aceitava aberta manifestações de ferocidade e que, ao lado de páginas de extremado rigor moralista, oferece momentos de franca sensualidade.¹¹³²

As imagens literárias que escolhe dão ênfase ao papel da igreja católica sobre qual é a função feminina na sociedade, como no trecho acima em que observamos uma dualidade de comportamento para a mulher: ou é santa ou é pecadora. Nesse sentido, é no matrimônio e no patriarcado que encontra um lugar para mantê-la sob controle, e posteriormente, embasada sobre preceitos da medicina¹¹³³, pois “os discursos médicos almejavam, então, difundir a ideia de que o corpo das mulheres lhes pesava como um destino irrevogável. Assim, segundo a medicina, era natural que as mulheres fossem frágeis, ternas, sentimentais e, sobretudo, mães.”¹¹³⁴ e tentam destiná-la unicamente ao ambiente doméstico e na maternidade. Nesse sentido, ela é um objeto, acessório dele. De modo que, muitas vezes, elas são usadas como troféu pelo cônjuge, por isso precisam cuidar dos cabelos, das unhas, do corpo – manter-se no padrão magro que é desejável para a mulher – ao passo que, conforme ocorrem mudanças advindas da idade, gostos e escolhas, podemos observá-las sendo rechaçadas socialmente, e mesmo substituídas por outras mais jovens e dentro dos padrões.

De acordo com Batalha¹¹³⁵, as mulheres de sua narrativa “são baseadas na vida das minhas, e das suas avós”¹¹³⁶. Por esse ângulo, consideramos a protagonista como uma síntese das características das outras personagens para se considerar uma verdadeira mulher, isto é, representar vários requisitos do padrão de feminino. É possível visualizar tal síntese na medida em que percebemos pontos que se cruzam na vida delas, essencialmente no tocante às coerções da sociedade sobre seus corpos, seus direitos, seus deveres enquanto indivíduos e mulheres. Ao longo da narrativa, observamos a objetificação e a funcionalidade que é ensinada a elas, ainda meninas, devem aprender a servir algo e servir para algo. Desta

¹¹³² ECO, Umberto. *História da Beleza*. – Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 158.

¹¹³³ PASSOS, Danielly. *Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino*. In: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). *Estilísticas da Sexualidade*. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006. p. 137-152.

¹¹³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 141.

¹¹³⁵ BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

¹¹³⁶ *Idem, Ibidem*, p.8.

maneira, pensando na diferença semântica que estes dois empregos que a regência verbal produz, servir algo diz respeito aos serviços domésticos que lhe são destinados; já servir para algo relaciona-se com a função de ter filhos e cuidar do lar. Além disso, tais premissas são passadas de geração em geração, de uma mulher para outra, este modelo de servidão está tão incrustado socialmente que a própria Eurídice ensinará sua filha: “Um dia você será uma boa dona de casa”¹¹³⁷ e, assim, sucessivamente.

Como consequência desses apontamentos, nos atentamos para a máxima de que, em suma, a beleza feminina se consolida no submeter-se e depender do ser masculino, ou seja, bela é a mulher que cala, obedece e serve ao seu marido, pai, tutor, ou qualquer outro tipo de figura masculina que terá poder sobre ela:

Moça, tem o pai todos os poderes sobre ela; com o casamento, ele os transmite em sua totalidade ao esposo. [...] em regime patriarcal, ela é a propriedade do pai, que a casa; presa ao lar do esposo, a seguir, ela se torna apenas a coisa dele e da *gens* em que foi introduzida.¹¹³⁸

No quinto capítulo, somos expostos ao primeiro encontro de Eurídice e Antenor, que foi nada mais do que uma conversa banal. Percebemos que Antenor se interessa por Eurídice não por ela ser bonita e inteligente, mas, sim, por ser uma mulher que iria obedecê-lo, já ensinada desde sempre a baixar a cabeça para suas opiniões, predestinada a se casar com um homem mediano como ele. O que ele queria era encontrar uma empregada, apta e de prontidão para servi-lo:

Vamos ver se esta moça é prendada como dizem. Vamos ver se é capaz de se levantar todos os dias na mesma hora, se não vai esperar a cama esfriar para esticar os lençóis, se vai conciliar a feitura do café com a hora em que me sento à mesa.¹¹³⁹

Outrossim, visualizamos com mais proximidade o domínio sexual masculino sobre a mulher que a sociedade pequeno-burguesa, por meio do matrimônio, valida. Em princípio, na noite de núpcias, Eurídice não tem o habitual sangramento da primeira relação sexual; por conseguinte, enquanto marido e dono, Antenor se sente traído e no direito de ofendê-la e rebaixá-la. E depois, no decorrer do casamento, “Antenor não queria saber de não me toques. Ele era um homem de hábitos e de rotinas, como aquela que envolvia chegar-se à

¹¹³⁷ BATALHA, Martha. A vida invisível de Eurídice Gusmão. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 33.

¹¹³⁸ BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo: fatos e mitos. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 119.

¹¹³⁹ BATALHA, Martha. A vida invisível de Eurídice Gusmão. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 81.

camisola da mulher e afundar o nariz no macio do pescoço branco.”¹¹⁴⁰. Ambas as situações ratificam o poder masculino sobre o corpo, a vida e os desejos femininos. Nunca é ela que pode tomar suas próprias decisões, “o lugar das mulheres na sociedade sempre é estabelecido por eles.”¹¹⁴¹.

Assim sendo, conseguimos estabelecer alguns aspectos frequentes no modo como as personagens são construídas. Todas elas são restringidas a ocupar o espaço doméstico: podem habitar a cozinha, a sala, o quarto e os seus quintais, visto que vivem para cuidar dos maridos e dos filhos, não precisam e não podem trabalhar fora de suas casas ou terem outros tipos de projetos:

Os trabalhos domésticos a que está votada, porque só eles são conciliáveis com os encargos da maternidade, encerram-na repetição e na imanência; reproduzem-se dia após dia sob uma forma idêntica que se perpetua quase sem modificação através dos séculos: não produzem nada de novo.¹¹⁴²

Nesse sentido, a mulher ocupa um papel secundário, no plano de fundo do cenário. Elas devem se comportar corretamente para arranjar bons casamentos, sendo este seu maior triunfo na vida, o lugar mais longe que uma mulher pode chegar, é para isso que são preparada. Além disso, de acordo com Beauvoir¹¹⁴³, “A mulher se torna a propriedade do homem, ele a quer virgem e dela exige, sob ameaça dos mais graves castigos, uma fidelidade total”¹¹⁴⁴. Ou seja, seus corpos não são seus de verdade, são propriedades e objetos feitos para atender aos desejos masculinos, portanto, devem sempre estar bonitas e dispostas, esperando pela vontade dos homens.

No romance, a maior corroboração disso é o trecho em que é descrita a noite de lua de mel do casal: Eurídice não tem o sangramento habitual, o que faz com que Antenor se revolte, uma vez que ela se casou impura e para aquela sociedade isto se caracterizava como uma desonra para o marido. Seu papel social é de uma empregada, como se cada homem escolhesse a sua marafona que vai utilizar quando lhe convier e da maneira que convier, anulando a individualidade feminina.

É interessante, aqui, uma breve reflexão sobre o termo marafona. No *Curso de Linguística Geral*, o professor Ferdinand Saussure¹¹⁴⁵ esclarece que a língua é o modo como

¹¹⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p. 11.

¹¹⁴¹ BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo: fatos e mitos. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 113.

¹¹⁴² *Idem, Ibidem*, p. 98.

¹¹⁴³ *Idem, Ibidem*.

¹¹⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 119.

¹¹⁴⁵ SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística Geral. - 28. ed. - São Paulo; Cultrix, 2012.

damos sentido ao mundo. Dito isso, para este termo podemos encontrar dois sentidos “sf. 1. Boneca de trapos. 2. Prostituta.”¹¹⁴⁶. A dualidade dos sentidos, a pureza a que o significado da boneca alude e o pecado, ligado à vida adulta, problematiza os sentidos que estamos colocando quando caracterizamos a mulher como uma marafona. Para isso, embora opostas, pensemos nos elementos comuns entre estas duas acepções. Uma boneca de trapos, ou, ainda, uma boneca sem rosto é um objeto pertencente a alguém, está à mercê das vontades e anseios deste. Como é inanimado, não tem importância ou visibilidade, logo, seu dono pode fazer aquilo que desejar, usar da forma e para o propósito que lhe convir. Enquanto isso, em uma sociedade patriarcal e machista, a prostituta quase que inteiramente é a personificação desse objeto criado para atender aos desejos masculinos. Essa parcela da população feminina é apagada, jogada às margens sociais, não possui voz ou nome, são brinquedos desgastados e descartáveis. Esse é o processo, por exemplo, pelo qual a personagem Filomena passa, de “boneca” mais requisitada para a mais miserável, descartada.

Com base no que foi apontado, compreendemos, então, que existe um caráter de conduta e de atitudes aceitáveis para o indivíduo feminino. Este caráter vai perpassar questões geográficas e históricas:

Os filósofos, teóricos e místicos, que na Idade Média, se ocuparam da Beleza não tinham muitas razões para tratar daquela feminina, visto que eram todos eles homens de igreja e que o moralismo medieval convidava a desconfiar dos prazeres da carne. Todavia, eles não podiam desconhecer o texto bíblico e deviam interpretar os sentidos alegóricos expresso pelo *Cântico dos cânticos*, o qual - se tomado a letra - celebra pela boca do esposo as graças visíveis da esposa.¹¹⁴⁷

Como se pode notar, este excerto de Eco demonstra a influência da igreja no modo como a mulher será vista e representada para definir um padrão de feminino e de feminilidade. A começar pelo tratamento dado à perspectiva estética sobre o corpo feminino. Antes, porém, de adentrarmos nesta questão, vejamos como a mulher e o feminino são representados na tela “A Leiteira”¹¹⁴⁸ de Johannes Vermeer. Todavia devemos entender seu contexto, primordialmente, observar a arte holandesa como ela é, ou seja, ver sob as circunstâncias, pois “ao recorrer a circunstâncias, desejo não somente ver a arte como uma

¹¹⁴⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélius Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa. - 5ª ed. rev. ampliada. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 479.

¹¹⁴⁷ ECO, Umberto. História da Beleza. - Rio de Janeiro: Record, 2004, p.154.

¹¹⁴⁸ VERMEER, Johannes. *The Milkmaid*. 1658. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/the-milkmaid/cQJib89R45GfJg?hl=pt-BR>.

manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla.”¹¹⁴⁹

No período pré-iluminista, toda a Europa vivia um forte momento de coerção religiosa, uma vez que é no século XVII que surgem outras vertentes de crenças e é descentralizado o poder da Igreja Católica. Numa tentativa de manter o domínio, como citado por Eco¹¹⁵⁰, é a Igreja que determina papéis sociais, direitos, deveres, e essencialmente o lugar feminino, visto que ainda é um período em que não há entendimento real sobre a mulher, seu corpo e seus anseios, o que é usado como argumento para que os homens de Deus e a sucessivamente a ciência, sintam-se no direito de reprimir e limitar. No que se refere a esse padrão, Eco ressalta como a igreja incorpora nas imagens e esculturas um modelo de feminino que entendemos como utilitário, pois vê na mulher um objeto de desejo, pensado para agradar ao homem:

Não é preciso muito para relacionar este ideal de Beleza com as muitas damas que se vêem nas iluminuras das histórias cavaleirescas e mesmo as muitas esculturas da Virgem com o Menino nos braços, com o corpete fechado contendo pudicamente o seio.¹¹⁵¹

¹¹⁴⁹ ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 37.

¹¹⁵⁰ ECO, Umberto. *História da Beleza*. – Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹¹⁵¹ *Idem, Ibidem*, p. 158.

Isto é, há um grande interesse em defender e validar o padrão que dá poder de controle sob o corpo feminino ao ser masculino. Isto nos leva a inferir que, então, a representação d'*A Leiteira* é o tipo de feminino que a Igreja defendia.



Figura 1 A Leiteira. 1658. 46cm X 41cm. Tinta à óleo.

A Leiteira é um dos vários quadros que Vermeer pintou em que há retratado um ambiente interno. Contudo, é a primeira mulher de classe inferior a protagonizar uma dessas telas. Habitualmente, as telas de Vermeer contém representações de jovens abastadas em momentos de estudo, tal como *Menina lendo uma carta na janela aberta*¹¹⁵², por isso, *A Leiteira* ocupa lugar especial nos trabalhos a respeito da obra do holandês.

Ao observar a tela de Vermeer, nos deparamos com uma mulher sozinha em um cômodo, ocupando o centro do espaço. A partir de tal descrição breve da tela, iremos nos atentar a alguns pontos principais na imagem como o jogo de luz e sombra, o movimento, as implicações sobre o lugar ocupado pelos objetos, bem como do lugar da Leiteira, as cores, e os possíveis sentidos desses elementos unidos.

¹¹⁵² VERMEER, Johannes. *Menina lendo uma carta na janela aberta*. 1657-1659. Disponível em: <<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/415429>>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

À primeira vista, entendemos que há uma empregada forte e volumosa trabalhando. As mangas arregaçadas mostram o vigor com que foi retratada, há uma diferença no tom da pele dos braços indicando o trabalho também fora da cozinha/área de serviço. As roupas parecem grandes e pesadas, a parte de cima possui um tipo de corpete amarelo, com uma costura grossa frontal, cujos pontos de intersecção foram cosidos com uma linha vermelha. O que vemos das mangas são mostras de um azul mais desbotado e usado. A saia que veste é de um vermelho que tem grande contraste com o azul marinho do avental. Em, no mínimo, seis elementos, a cor azul é a escolhida para pincelar a tela, um indicativo do momento de experimentação da cor feito por Vermeer. A cabeça da jovem é coberta por uma espécie de touca ou gorro branco, que aparenta cobrir até a nuca onde começa a gola da roupa.

Susan Woodford em “A arte de ver a Arte”¹¹⁵³, de 1983, diz que uma das maneiras de compreender uma pintura é “indagar o que elas nos dizem a respeito das culturas em que foram produzidas”¹¹⁵⁴, aprofundamos, então, para alguns aspectos específicos: o que o vestuário da Leiteira diz sobre a sociedade barroca do século XVII e sobre como era vista a figura feminina. É possível perceber uma intenção sutil para o silenciamento e invisibilidade dessa mulher, isto é, o corte pesado, os tecidos pouco trabalhados, o corpo quase inteiramente encoberto enfatizam o apagamento da personalidade e individualidade dela, embora seja a única persona na tela, sua presença é superficial, despercebida, todos os adornos e vestes auxiliam para encurrala-la em sua função: servir. Nesse sentido, remetemos a um tipo de comportamento desejável por parte da moral social e religiosa: a manutenção do controle sobre o corpo feminino e a posição que ocupa na sociedade.

Seu local de trabalho está posicionado ao lado de uma parede com uma janela central, pois podemos ver as divisões da vidraça e a claridade que vem de fora, iluminando algumas regiões da tela. No entremeio da parede e da mesa, as sombras são mais fortes, e, ao passo que o nosso olhar vem para o primeiro plano deste local, a claridade não aparece muito. Nesta parede, pendurado na mesma altura da visão da Leiteira, há um cesto tampado que parece conter farinha ou milho; um pouco acima dele, está um objeto quadrado, que se assemelha a uma prateleira para pequenos utensílios para o cotidiano naquele ambiente. Na parede branca de fundo, há um tipo de escorredor de latão, ele é a única peça em toda a parede, outros detalhes, como o prego um pouco acima da copeira, cuja sombra não parece corresponder a luz provocada pela janela, foram colocados sutilmente. Além disso, os

¹¹⁵³ WOODFORD, Susan. *A Arte de ver a Arte*. Editora Zahar. Rio de Janeiro, RJ. 1983.

¹¹⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p.9.

buracos que poderiam ter sido utilizados como suportes para pendurar quadros ou quaisquer outros objetos estão em vários locais da parede o que aumenta a sensação de vazio no ambiente. Tudo influencia para ficar em evidência o papel dessa mulher, para o que ela serve e qual é seu dia-a-dia, o primeiro indício é o nome de seu retrato: A leiteira.

Sozinha em pé, a jovem mulher segura firme com as mãos um jarro do qual está vertendo leite para uma panela. Dentro da cena estática alavancada pela imersão da Leiteira no seu trabalho, a única sensação de movimento possível é a do leite que cai na panela, afinal quase podemos escutar o estreito fio encostando no fundo. Em cima da mesa coberta por uma toalha em azul claro, há uma cesta com um pão inteiro e vários pequenos pedaços dispostos sobre a mesa. Aqui, entram as técnicas de pontilhismo que dão extrema veracidade aos alimentos, a ponto do observador enxergar os detalhes de cada um. Ao lado da panela e atrás da cesta, há um jarro azul escuro que possui pequenos sulcos próximo da abertura e tem uma alça mais longa. O pintor, através de pinceladas leves, conseguiu retratar o reflexo que a janela causava no jarro. Nessa mesma parede, no rodapé, existem azulejos também na tonalidade azul. De acordo com informações do Royal Delft Museum, as cerâmicas de Delft são produzidas desde o século XVI, sendo muito requeridos por famílias ricas que ostentavam suas coleções do *Delfts Blauw*, os itens eram e são pintados à mão em tinta preta e, ao passarem pela queima no forno, ganham a habitual tonalidade azul devido a reações químicas do cobalto. É interessante perceber que no azulejo mais próximo da Leiteira, existe a figura de um anjo ou cupido. Disso, podemos deduzir duas informações para a forma como interpretamos a representação da Leiteira: a família para qual ela trabalha tem forte poder aquisitivo, pois pode demandar dinheiro para ter um elemento de decoração considerado exclusivo e restrito à classe mais abastada. Além disso, a figura do anjo/cupido, é uma forma sutil de materialização da presença da Igreja naquele ambiente. Fica claro, portanto, que a figura pintada por Vermeer se inscreve num contexto social em que há a diferença entre as classes sociais empregado/senhorio regulada pela moral e pela religião. Nesse sentido, os vários elementos e pormenores que compõem a pintura trazem um ar delicado e expõem, junto a caracterização da figura feminina e o local que habita, o ideal de beleza integrado na obra, isto é: a beleza está na subserviência, na dependência e submissão dessa mulher.

Com base nisso, ao colocar o romance e a tela lado a lado, percebemos a existência de semelhanças e diferenças entre os perfis de feminino que foram escolhidos para corpus deste trabalho. Eurídice é extremamente parecida com a Leiteira, elas se restringem ao âmbito doméstico, acordam e se preparam para servir a alguém, Eurídice ao marido, a

Leiteira à família para qual trabalha. Elas não têm voz naquele lugar, ao longo do romance, são poucos os momentos que Eurídice expressa opiniões, e quando o faz, não há quem a escute, tanto filhos como marido não se importam com o que ela tem a dizer. Na Leiteira, embora fixada em uma representação pictórica, sua imersão é tamanha que temos a sensação de que sua realidade também é estática, ela se levanta, veste-se e serve aquilo que lhe pedirem. As roupas que usam são propícias para suas tarefas, as englobam na função a ponto de não ter nem mesmo um nome. Ambas pertencem a classes sociais distintas, a mulher barroca está um nicho mais baixo e encerrada neste, por outro lado, Eurídice pertence, inicialmente a uma classe baixa e a acompanhamos até chegar a classe média, uma vez que o marido – estudado e trabalhador – vai a tal patamar. Impreterivelmente, a protagonista de Batalha reafirma os ideais de beleza feminina que estão moldando a figura de Vermeer.

No que se refere às perspectivas para a vida delas, no Brasil do século XIX, poucas foram as mulheres que finalizaram os estudos, iniciaram carreira no mercado de trabalho, pois o cenário social está moldado, ainda, pelo mesmo ideal de feminino disseminado pela Igreja no século XVII, ou seja, a mulher é importante e necessária, mas somente para os afazeres domésticos, criar e cuidar da prole e ser fiel ao marido. Nesse sentido, percebemos que os padrões de feminino da tela de Vermeer são corroborados pela personagem de Batalha. Contudo, consideramos duas implicações diversas as intenções para as representações dessas mulheres, em Vermeer há uma necessidade de lição moral, isto é, representar como deveria ser a mulher, como se comportar, que tipo de roupas deve usar e para que ela serve socialmente, em contrapartida, no romance, a finalidade está na crítica a esse modelo que perpassou barreiras históricas e geográficas, Batalha demonstra que as mulheres brasileiras, ainda estão presas a um modelo ultrapassado, quase medieval, e quando há tentativa da protagonista de se desvencilhar desse modelo, notamos que ela apenas reitera os mesmos padrões. Não há como fugir, e não há expectativa de mudança, Eurídice termina da mesma maneira que começou: dentro da casa e pronta a servir ao homem. A Leiteira é sua representação.

Considerações Finais

É claro que diversas mudanças ocorreram desde a criação d'*A Leiteira* até chegar o momento em que Martha Batalha decidiu escrever a história de Eurídice. As personagens que estão no romance foram feitas para que diferentes mulheres possam se identificar, pois, dentro de cada particularidade, há aquilo que as unem: o modelo em que empenham-se em

encaixá-las. Nosso objetivo aqui não é esgotar o estudo sobre como a mulher é vista socialmente, mas levantar as discussões necessárias a respeito do fato de que: a visão sobre o que é o ser feminino e o que é a beleza feminina, permanece na essência igual, isto é, a Leiteira de Vermeer no século XVI e as personagens de Batalha no século XX estão enraizadas no mesmo ambiente doméstico, ensinadas e destinadas ao mesmo propósito: servir ao prazer e vontades masculinas. De modo que o corpo ainda não é compreendido por inteiro, e é colocado como algo passível de ser utilizado e descartado quando conveniente. O lugar social é designado para onde possa ser controlada e vigiada. As roupas que lhe estão dispostas são produzidas para valorizar ângulos que agradam a outros não a ela. O discurso médico, midiático, religioso corroboram para um estado de controle sobre o ser feminino. Nesse sentido, pensamos na representação da tela de Vermeer como uma lição de moral e um ensinamento do modelo, em contrapartida, o romance de Batalha, especificamente, seu narrador, traz a sensação da consciência sobre os modelos que está representando e expõe seu juízo de valores utilizando-se da ironia. Posto isso, enxergamos a relação entre arte e resistência¹¹⁵⁵ como essencial, visto que, nesta perspectiva, auxilia na reflexão crítica a respeito dos papéis sociais e experiências humanas, especialmente, sobre a condição da mulher em relação aos padrões de beleza que lhe são determinados.

Referências

- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. 4. ed. - Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2008.
- BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

¹¹⁵⁵ BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Alfredo. O Ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

ECO, Umberto. História da Beleza. – Rio de Janeiro: Record, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa. 5ª ed. rev. ampliada. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 479.

PASSOS, Danielly. Amor, Cuidado e Intimidade: a invenção moderna do feminino. In: PAIVA, Antonio Cristian Saraiva & VALE, Alexandre Fleming Câmara (orgs.). Estilísticas da Sexualidade. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editora, 2006. p. 137-152

ROYAL DELFT MUSEUM. Historie. Disponível em: <<https://museum.royaldelft.com/ontdek-de-collectie/historie/>>. Acesso em: vinte e dois de agosto de 2021.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de linguística Geral. - 28. ed. - São Paulo; Cultrix, 2012.

TRABALHO, Organização Internacional. Trabalho Doméstico. Disponível em: <<https://www.ilo.org/brasil/temas/trabalho-domestico/lang--pt/index.htm>>. Acesso em: 7 de agosto de 2021.

VERMEER, Johannes. *The Milkmaid*. 1658. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/the-milkmaid/cQJib89R45GfJg?hl=pt-BR>.

WOODFORD, Susan. A Arte de ver a Arte. Editora Zahar. Rio de Janeiro, RJ. 1983.

Mulheres medievais, versos fabliescos: tensões femininas entre o riso e o erotismo (séculos XII-XIII)

Luan Lucas A. Morais*
(UFF)

O *fabliau* medieval: um gênero “móvel”?

Dentre os variados gêneros literários produzidos e circulados durante o medievo talvez o *fabliau* tenha sido aquele responsável por desnudar e apresentar de maneira mais **gráfica** a miríade de contradições internas e externas à sociedade feudal. Seus versos escandalosos criticavam, satirizavam, provocavam o riso e, à sua maneira, **ensinavam** as almas perdidas (ou não) sobre a natureza do pecado, dos prazeres veniais e até mesmo do sentido do mundo. Se tudo isso pode ser dito quanto aos *fabliaux*, decerto que a definição de Holly Crocker se torna, então, certa e instigante: “o *fabliau* é uma forma literária sem fronteiras discretas”¹¹⁵⁶. Porém, o que eram e do que tratavam – substantivamente – os *fabliaux*?

Numericamente, restam pouco mais de 150 *fabliaux* preservados nos arquivos europeus, contando com cerca de 40 manuscritos espalhados entre a França, Suíça, Alemanha Inglaterra e Itália. Foram escritos, em sua maioria anônimos, entre a segunda metade do século XII e meados do século XIV¹¹⁵⁷. Há registros de *fabliaux* compostos em latim, inglês médio e francês antigo, embora a maior parte das narrativas registradas seja de origem francesa, compostas, geralmente, em língua *d’oïl*¹¹⁵⁸ e cuja estrutura métrica era formada em versos octossilábicos¹¹⁵⁹, e dísticos rimados¹¹⁶⁰. Diferente de outros gêneros contemporâneos, o *fabliau* não suscitou interesse imediato dos estudiosos da literatura medieval. No século XIX, acadêmicos e demais entusiastas se preocuparam menos em analisar criticamente as curtas

* Professor temporário da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE. Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), integrante do laboratório de pesquisa Núcleo Dimensões do Medievo - *Translatio Studii* (UFF) e do Grupo de Estudos sobre Britânia, Irlanda e Ilhas do Arquipélago Norte na Antiguidade e Medievo – *Insulæ*, bem como do GT de Estudos Arturianos vinculado ao *Insulæ*, o *Arturus Insularum*. E-mail: luanlucas7@hotmail.com.

¹¹⁵⁶ CROCKER, Holly A. Introduction: the provocative body of the fabliaux. In: _____. *Comic provocations: exposing the corpus of the Old French fabliaux*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. p. 1. Todas as traduções dos originais em língua estrangeira foram realizadas pelo autor.

¹¹⁵⁷ Para um registro detalhado acerca desses números e demais informações, consultar o site do *Archives de littérature du Moyen Âge* – ARLIMA. Disponível em: <<https://bit.ly/3jgJBfo>>. Acesso: 24 ago., 2021.

¹¹⁵⁸ Variante linguística característica do norte francês, onde encontramos dialetos como o anglo-normando, o picardo, o valão, o borgonhês, etc.

¹¹⁵⁹ Estilo métrico cuja assinatura é a marcação do ritmo pela presença de versos com oito sílabas poéticas. Foi o estilo mais comum até o início do século XIII nas produções literárias medievais, quando foi gradualmente substituído pela prosa.

¹¹⁶⁰ Dois versos, seguidos ou não, que rimam entre si e possuem o mesmo número de sílabas poéticas.

histórias satíricas e eróticas e suas vívidas descrições da vida cotidiana do que buscar nos grandes épicos medievais as origens dos Estados-nação em ascensão. Desse modo, o que os *fabliaux* tinham a oferecer de material para a forja principal dos nacionalismos?

Mesmo na França, o desinteresse pelos *fabliaux* foi sintomático até a segunda metade do século XIX. Como descreviam majoritariamente o cotidiano das classes urbanas emergentes entre os séculos XII e XIII e daqueles em seu entorno, os primeiros interessados em uma melhor compreensão desses textos visualizaram nesses retratos pitorescos uma **alternativa secular** aos tipos mais comuns descritos na literatura vernacular medieval: cavaleiros, damas, reis, rainhas etc. Em sua tentativa de construção de um estado secular e laico, especialmente durante o Segundo Império (1852-1870), os estudiosos enxergaram nestes últimos características e resquícios identificados com o Antigo Regime, o que “não ressonava com os interesses e as simpatias de uma classe média emergente”¹¹⁶¹. Entretanto, nessa mesma leitura, “logo perceberam que os escandalosamente obscenos, anticlericais, misóginos *fabliaux*, que violam radicalmente qualquer noção de respeitabilidade burguesa, eram um embaraço, e dificilmente o material de um renascimento moral nacional”¹¹⁶².

Constrangidos pelo seu conteúdo, os acadêmicos relegaram o gênero ao segundo escalão de importância nos estudos literários, devido sua contraposição à chamada lírica cortesã ou occitânica. Entretanto, em suas narrativas indubitavelmente **embaraçosas** mesmo para os padrões morais atuais, o *fabliau* medieval não se resumia **apenas** a isso. Como em quase todas as formas de expressão literária no medievo, este transbordava oralidade. E mais que isso, exalava **performance**, mais até, arriscam alguns especialistas¹¹⁶³, que os contemporâneos *lais* e *romans*. Enquanto estes últimos tinham na leitura em voz alta (pública e privada) seu primado, os autores dos *fabliaux* pretendiam um esforço de teatralidade quando performavam as histórias. Diante de tantas nuances, como, então, definir o *fabliau*?

As primeiras tentativas foram realizadas ainda no século XIX, pelos mesmos estudiosos que até o momento se interessavam nesse gênero textual por seu caráter eminentemente nacional, ou seja, **francês**. Eruditos e acadêmicos como Gaston Paris (1839-

¹¹⁶¹ BLOCH, R. Howard. Introduction. In: DUBIN, Nathaniel E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013. p. XV.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. XV.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p.

1903)¹¹⁶⁴ e Joseph Bédier (1864-1938)¹¹⁶⁵ foram dois dos principais responsáveis pelo mapeamento destas narrativas, bem como por uma análise filológica e crítica dos manuscritos medievais que guardavam o *corpus* textual fabliescos. É a Bédier quem se deve uma das definições mais famosas acerca da natureza dos *fabliaux*, que, segundo o autor, caracterizavam-se objetivamente por serem “contos para rir em verso”¹¹⁶⁶. Porém, essa definição daria conta da amplitude e pluralidade narrativa, temática e estética do gênero?

Quanto aos aspectos estéticos do gênero, é reconhecido pelo próprio Bédier e demais estudiosos que se tratam de narrativas curtas, girando em torno de 400-1200 versos em média. Segundo Bédier, a brevidade do gênero o torna oposto da principal forma estético-narrativa do século XII e da Idade Média Central (séculos XI-XIII) como um todo: o *roman*. Para Bédier, “Uma diferença mais interna separa o fabliau do romance. O *fabliau* não tem, como no *roman*, o aspecto biográfico. Ele toma seus heróis no início da aventura única que os apresenta e os abandona quando esta aventura termina”¹¹⁶⁷. Ademais, diferentemente do *roman*, o *fabliau* não se sustentava, necessariamente, em uma tradição clássica de textos latinos previamente estabelecida, pois, “com o objetivo de fazer as pessoas esquecerem tristezas e preocupações, ele exprime o sonho persistente de uma vida livre e alegre, e mantém vínculos com a cultura popular e o folclore”¹¹⁶⁸.

Embora seja possível reconhecer diferenças substanciais entre o *fabliau* e o *roman*, a definição do primeiro enquanto sendo um gênero “lúdico por excelência”¹¹⁶⁹ acaba por empobrecer a compreensão desse *corpus* ao mesmo tempo tão complexo quanto contraditório. O *roman*, por exemplo, também carregava em suas linhas histórias de riso, sátira e escárnio, além de entregar narrativas cujo teor sexual e erótico em nada deviam aos *fabliaux*. Holly

¹¹⁶⁴ Conhecido, dentre outras obras influentes, pela cunhagem do termo “amor cortês”, utilizado pela primeira vez em um artigo sobre o *roman* medieval *Lancelot, le chevalier de la charrette*, de autoria de Chrétien de Troyes (c. 1135- c. 1191?). Importante e influente romanista francês, foi também autor da monumental obra *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)* (1888), c. PARIS, Gaston. Études sur les romans de la Table Ronde – Lancelot du Lac. In : *Romania*, tome 12, n. 48, Paris, 1883, p. 459-534. Disponível em: <<https://bit.ly/3CPcNfy>>. Acesso: 28 set., 2021; PARIS, Gaston. *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles)*. [1888]. 5^e ed. Paris : Librairie Hachette et C^{ie}, 1914. Disponível em : <<https://bit.ly/2Y321n2>>. Acesso : 28 set., 2021.

¹¹⁶⁵ Romanista e filólogo francês dos mais famosos, foi também aluno de Gaston Paris. É conhecido por sua compilação da lenda tristaniana, onde reuniu os fragmentos das várias versões da história de Tristão e Isolda, *Le roman de Tristan et Iseut* (1900), c. BÉDIER, Joseph. *Le roman de Tristan et Iseut*. [1900]. 5^e ed. Paris : Édition H. Piazza et P. Sevin et Rey, Libraires, 1902. Disponível em : <<https://bit.ly/3roUbAK>>. Acesso : 28 set., 2021. Há uma tradução para o português, BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. [1998]. [Trad.: Luis Claudio de Castro]. 5^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹¹⁶⁶ BÉDIER, Joseph. *Les fabliaux : études de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge*. 2. ed. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1895, p. 30.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32

¹¹⁶⁸ DUFOURNET, Jean. (ed.). *Fabliaux du Moyen Âge*. Paris : Flammarion, 1998, p. 8.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

Crocker, por sua vez, oferece uma leitura interessante acerca do caráter disruptivo do texto fabliesco, tomado pela autora como um *corpus* literário “continuamente em fluxo, mudando seus parâmetros conforme suas diferentes partes transformam umas às outras”¹¹⁷⁰, tornando-o, assim, um **gênero móvel**. Logo, não haveria como analisar o *fabliau* a partir de uma leitura tropológica, pois o próprio “movimento” da fonte não traria uma determinada consistência pétrea em sua construção narrativa.

Nota-se nessa perspectiva um empréstimo teórico devotado à obra de Paul Zumthor (1915-1995), cuja ênfase na mobilidade (*mouvance*) de um texto deve-se, de antemão, ao uso da **vocalidade** do mesmo, ou seja, pela própria historicidade da voz daquele que o enuncia¹¹⁷¹. Para o medievalista suíço, as leituras e análises realizadas sobre as mais diversas manifestações culturais sobre as formas poéticas – no medievo ou não – acabam por ignorar a “onipresença da voz” e uma fixação pela ideia do “texto”, retirando assim todo o caráter de “mobilidade das formas poéticas”¹¹⁷²:

A mutabilidade, a variação, a incessante retomada dos temas obrigatórios, o remetimento (implícito mesmo) à autoridade de uma tradição não-escrita, a predominância não discutida das comunicações vocais figuram, de agora em diante, como meios pobres, algo desprezíveis. Seu uso se marginaliza, logo isolado na zona de nossas “culturas populares”. [...] Não é um acaso se a “descoberta” dos textos da Idade Média pelos eruditos românticos coincidiu com aquela que fizeram das “poesias populares” de seu tempo! Daí os medievalistas do século XIX aplicarem a esse conjunto antigo uma classificação em elementos “populares”, “eruditos”, ou “letrados”, na verdade “cortesões”...¹¹⁷³

Considerando o conjunto dos emissores e interlocutores responsáveis pela produção e circulação dos *fabliaux* – como *jongleurs*¹¹⁷⁴, *trouvères*¹¹⁷⁵, cavaleiros sem rendas e até mesmo clérigos seculares –, torna-se nítido que a mobilidade do gênero textual deve ser levada em consideração, não apenas em relação ao *fabliau*, mas em todo e qualquer tipo de produção literária no medievo. O que torna o *fabliau* particular não é apenas a sua mobilidade textual – interna ou externa – e sim sua intrínseca e intensa crítica social à época da qual foi produto. Embora a chave interpretativa para se analisar a produção literária no medievo tenha sido – e

¹¹⁷⁰ CROCKER, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁷¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. [1987]. [Trad.: Amálio Pinheiro (parte I); Jerusa Pires Ferreira (parte II)]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 21.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁷⁴ Artistas medievais de origem popular, geralmente independentes, que comumente performavam suas composições nos espaços públicos e privados.

¹¹⁷⁵ O francês distingue *trouvères* de *troubadours*. Os primeiros são os trovadores da região norte da França, enquanto os últimos são os cantores-poetas da região da Provença, no sul do território francês.

continue sendo – realizada a partir de um viés predominante culturalista, não é possível ignorar que aquilo que se entende por “cultura” de modo algum é uma categoria explicável por si mesma ou um tipo de ser etéreo pairando acima da sociedade. Ora, se a matéria-prima da História é o **tempo**, é este o denominador central de suas respectivas formas de produção e reprodução da vida humana, estas últimas as responsáveis por delimitar os sentidos que damos a noções como “literatura” e “cultura”.

Quanto à primeira, ressalto que enquanto uma categoria sócio-histórica especializada¹¹⁷⁶, é também impossível defini-la como um fenômeno puro ou algo em si mesma. Diante dessa impossibilidade, e reconhecendo a existência de uma conotação social de determinados discursos como sendo “literários”, tem-se que a literatura “é e só pode ser uma noção historicamente definida”¹¹⁷⁷, bem como produto e expressão sociomaterial que transforma e é transformada pelo conjunto das circunstâncias históricas próprias de cada temporalidade. Quanto à cultura, termo extremamente polissêmico, pode-se dizer que, dentre muitos, dois de seus principais sentidos são: o **antropológico**, referindo-se ao complexo de atividades, crenças e comportamentos desempenhados e adquiridos pelos indivíduos e uma coletividade em relação ao tempo-espço; e o **sociológico**, que faz menção às práticas constitutivas de um modo de vida global e distinto ao mesmo tempo essencial e diretamente envolvido em “todas as formas de atividade social”¹¹⁷⁸. Nestes termos, me filio à síntese proposta por Raymond Williams (1921-1988) ao considerar que:

Esta [síntese] possui muitos elementos em comum com (b) [perspectiva materialista], em sua ênfase numa dada ordem social global, mas dela difere por sua insistência em que a “prática cultural” e a “produção cultural” (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição. Por outro lado, ela participa de alguns elementos de (a) [perspectiva idealista], em sua ênfase em práticas culturais como *constitutivas* (se bem que, hoje em dia, entre outras) Em vez, porém, do “espírito formador”, que afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como o sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada.¹¹⁷⁹

Desse modo, o caráter **social** é o elemento central para qualquer análise literária, sobretudo àquela voltada para o estudo de sociedades tão recuadas no tempo quanto aquela que

¹¹⁷⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1977, p. 53.

¹¹⁷⁷ CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p. 24.

¹¹⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. [1981]. [Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 12-13, grifos meus.

denominamos por “medieval”. Se é possível definir o *fabliau* perante seu caráter móvel e dinâmico, é oportuno ainda acrescentar que o gênero traz consigo um elemento de corporeidade, performance e vocalidade, em termos de ser simultaneamente uma produção social e **provocativa**, pois, como assinala Holly Crocker, “em vez de construir binarismos entre o corpo e linguagem, ou entre a carne e espírito, os *fabliaux* assumem a mutualidade dos binários tradicionais, focando em como essas tensões permanecem ativas e próximas em sua contínua oposição”¹¹⁸⁰.

Portanto, ao conjunto de textos e narrativas de caráter erótico, satírico, irônico e ficcional¹¹⁸¹, soma-se uma concepção de que este *corpus* documental é possuidor de um caráter dialético cujo substrato moral é, paradoxalmente, **conservador**, porém **rebelde**. Tendo em vista que, por exemplo, se em seus versos criticavam impiedosamente todas as classes – em suas múltiplas frações – e a hipocrisia, sobretudo, dos prelados medievais, ainda assim ressaltavam a centralidade divina e o *ethos* cristão como modelo unívoco a ser seguido. Logo, acabavam por reproduzir em algumas narrativas a predominância e subsistência da estrutura hierárquica medieval entre aqueles que oravam, guerreavam e trabalhavam¹¹⁸².

A dualidade narrativa: misoginia x “empoderamento” feminino

Ora, se os *fabliaux* desnudaram os impasses e contradições de uma sociedade interessada em – e produtora de – discursos e práticas obscenas, profanas e escandalosas, eles também se preocupavam com as “conexões que sustentam as divisões binárias”¹¹⁸³, tensionando ao máximo certas “questões classificatórias que nosso discurso crítico estabeleceria: são burgueses ou cortesões, misóginos ou feministas, realistas ou fantásticos, conservadores ou subversivos?”¹¹⁸⁴, e, portanto, sublinhando uma chave interpretativa deveras pendular sobre aquilo que de fato constituiria, em termos gerais, as características narrativas centrais do gênero. Aqui, o debate a ser colocado, sobretudo pela emergência dos estudos de gênero e da produção teórica feminista a partir dos anos 1970¹¹⁸⁵ é se caberia uma leitura dos

¹¹⁸⁰ CROCKER, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁸¹ No sentido de “ficção” não como sinônimo de mentira ou falseamento, mas como do universo daquilo compreendido ou não enquanto “real”, pois “[...] o território da ficção nem supõe o livre trânsito entre a realidade e expressão literária, em que se apoia a questão do realismo, nem tampouco sua mútua exclusão”, c. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 225.

¹¹⁸² Como é o caso dos *fabliaux Des chevaliers, des clers et des villains* [Os cavaleiros, os clérigos e os vilões] e *Des putains et des lecheurs* [As putas e os artistas], c. DUBIN, Nathaniel E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013, p. 14-17 e p. 8-13, respectivamente.

¹¹⁸³ CROCKER, *op. cit.*, p. 4

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁸⁵ DORLIN, Elsa. *Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista*. [2008]. Tradução: Jamille Pinheiro Dias; Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo; Ubu, 2021, p. 13-33.

fabliaux como uma produção textual literária e específica que orbita entre a promoção das figuras femininas medievais e uma espécie de “empoderamento” ou se estes apenas reproduziram toda a carga misógina e patriarcal da época, reforçando, assim, os papéis de gênero em suas linhas.

Em estudo recente, Natalie Muñoz sublinha algumas das perspectivas que orientaram a primeira leitura. Em diálogo com a produção teórica de Judith Butler e, em especial, sua obra *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990), Muñoz aposta em uma análise dos *fabliaux* que leve em consideração tanto o seu caráter móvel quanto disruptivo. Ao enfatizar que, ao invés de cair em uma armadilha teórica de relegar às mulheres – medievais ou não – apenas o papel de “localizar estratégias de subversão dentro do sistema masculino em vigor, em vez de criar uma linguagem separada para as mulheres”¹¹⁸⁶ – como propôs Butler – uma reflexão mais coerente seria evitar – ainda mais – uma postura de reconhecimento subjetiva e individual que se coloca como “fora do sistema”, ao mesmo tempo que reconhece que as estratégias de repetição e variação exercidas dentro de uma norma masculina não são apenas meros reflexos incorporados pelas mulheres em sua busca por resistência, autonomia e reconhecimento:

Quando os *fabliaux* são vistos em contraste, vemos que as mulheres eram admiradas e temidas por sua inteligência e proeza sexuais. No entanto, esse contraste também destaca a ameaça das mulheres que praticam os atos dos homens: os atos de defesa, os atos de projetar e os atos de desejar. “Defender as mulheres”, “projetar mulheres” e “desejar mulheres” minam a ideologia masculina unívoca encontrada no *ethos* do amor cortês, na instituição da cavalaria, e no campo linguístico da narração e nomeação. As personagens femininas expandem os limites do comportamento feminino aceitável por meio da repetição subversiva de estereótipos e fazendo o que era considerado comportamento negativo parecer mais atraente; em essência, eles redefinem o comportamento feminino. Talvez ainda mais importante do que a demonstração *fabliesca* de que as mulheres poderiam usar efetivamente os estereótipos a seu favor é o fato de que, ao apresentá-los assim, a sociedade medieval expressou suas dúvidas quanto à legitimidade destes estereótipos, antecipando, assim, sua futura abolição.¹¹⁸⁷

Logo, o que se põe em questão, mais uma vez, é o quanto é possível realizar uma leitura a contrapelo da documentação em vias de capturar e extrair da mesma as estruturas constitutivas que não se revelam meramente na superficialidade – ou na **aparência** – descritiva de seus fenômenos relatados. Natalie Muñoz advoga ainda que essa relação entre texto e contexto, autor e audiência, deve ser considerada em torno de uma dimensão que una o

¹¹⁸⁶ MUÑOZ, Natalie. *Disabusing women in the Old French fabliaux*. New York: Peter Lang Publishing, 2014, p. 28.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 120-121.

simbólico e o material presentes nos *fabliaux*, pois “As tensões inerentes ao corpo do *fabliau* e, principalmente, a tensão entre o corpo do texto e as finalidades do *fabliaux*, encoraja um juízo de valor que não é necessariamente aquele oferecido na própria moral”¹¹⁸⁸, pois é necessário ter em mente que, como em qualquer época, havia uma **consciência literária**, pautada e sustentada por uma determinada ideologia¹¹⁸⁹, acerca daquilo que era produzido, circulado e consumido. É ainda, em última instância, o reconhecimento de que “O público deve basear-se no que sabe sobre relacionamentos entre homens e mulheres, referências literárias e tradições dentro do texto, distinções no vocabulário e culturas e valores, a fim de discernir a mensagem”¹¹⁹⁰.

Precisamente por desafiar e expor tais limites, o *fabliau* torna-se, então, um instrumento de análise cujos elementos estéticos, narrativos e temáticos podem oferecer aos seus investigadores um rico e denso panorama acerca dos modos de vida, das disputas e das contradições envolvendo todas as classes – e suas respectivas frações –, bem como apontam em direção ao questionamento cada vez mais necessário acerca das questões de gênero, pois, “embora a revolução sexual possa não ter sido o assunto aberto dos *fabliaux*, uma luta pelo poder entre os sexos certamente é evidente neles”¹¹⁹¹. Nos dizeres de Simon Gaunt, “a crítica do *fabliau* preocupava-se abertamente com a ideia de gênero”¹¹⁹², portanto, as descrições escatológicas, as situações escandalosas e os estereótipos misóginos podem – ainda que com restrições – ser encarados como mecanismos de disputa e representação de uma realidade social que buscava hierarquizar e **diferenciar** estruturas sociais que talvez na prática não fossem assim tão demarcadas.

Ainda sobre as leituras dúbias que o *corpus* fabliesco pode suscitar, Lisa Perfetti aponta as contradições do discurso comum sobre os *fabliaux* como meros elementos de reprodução misógina e dominação masculina. Segundo a autora, a norma corrente é que “As mulheres no *fabliaux* são sexualmente insaciáveis e tendem a trair seus maridos, usando seu

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁸⁹ Ideologia aqui compreendida como sendo um determinado tipo de “consciência social prática”, materialmente sustentada e construída no interior de uma sociedade de classes, que transforma - e é transformada - dialeticamente a realidade social da qual é produto mediante as atividades individuais e coletivas nela desempenhadas, c. MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. [1989]. [Trad.: Paulo Castanheira]. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 67.

¹¹⁹⁰ MUÑOZ, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁹² GAUNT, Simon. *Gender and genre in medieval French literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995, p. 234.

raciocínio rápido para escapar impunes de suas indiscrições sexuais”¹¹⁹³, logo, esse truísmo seria razão suficiente para categorizar os *fabliaux* enquanto uma produção literária misógina por excelência. Contudo, Perfetti comenta ainda que outros intérpretes observam nessa licenciosidade uma espécie de “libertação sexual” feminina, cujo uso do intelecto sobrepuja a fraqueza, a covardia e a masculinidade frágil dos homens retratados nessas narrativas.

Cautelosa, a autora argumenta que não é sua intenção “reacender o debate sobre o antifeminismo presumido dos *fabliaux*”¹¹⁹⁴, preferindo, por sua vez, “olhar para a intersecção do lascivo e do lúdico para perguntar que outros tipos de prazer feminino além do prazer sexual são evocados no *fabliaux* e considerar a gama de atitudes em direção a esses prazeres”¹¹⁹⁵. Diante do que se observou nas linhas acima, me parece difícil não concordar com a proposta da autora. A razão para isso se dá pelo fato de que embora as mulheres representadas nos *fabliaux* – camponesas, freiras, donzelas, damas e senhoras da baixa e da alta aristocracia – exerçam sua sexualidade de modo “livre”, e por isso mesmo sejam condenadas por uma moral hipócrita, existem outras maneiras de uma mulher obter prazer, sendo o de natureza sexual uma delas, e não a **única** possível dentro do contexto medieval. Ainda para a autora:

[...] um dos principais motivos da má recepção dos *fabliaux* tem sido a preponderância de obscenidades e linguagem sexual. Embora existam mais eufemismos e linguagem figurada sobre sexo do que vocabulário obsceno real, a referência à atividade sexual é bastante gritante. Como muitos apontaram, o humor vem precisamente do fato de que os atos sexuais são descritos sem qualquer uso de linguagem sexual. [...] Quando refletimos sobre o humor dos *fabliaux*, no entanto, geralmente buscamos descobrir **como** o humor funciona e **não para quem**. Quem exatamente achou que os *fabliaux* eram engraçados? Alguns estudiosos dos *fabliaux* acreditam que o humor escatológico é típico de garotos adolescentes, enquanto outros vêm seu apelo para retóricos sofisticados. Mas e quanto às mulheres? Teriam elas rido de *fabliaux* descrevendo atos sexuais? Sabemos pouco, é claro, sobre as audiências dos *fabliaux* e em que circunstâncias eles foram contados ou ouvidos, e, portanto, a consideração das mulheres como leitoras do gênero deve permanecer especulativa.¹¹⁹⁶

De fato, o caráter satírico das narrativas fabliescas merece ser analisado em um estudo a parte. Sobre este, Georges Minois enfatiza que se a natureza das práticas socioculturais – como o riso – mudam com o tempo, é possível, então, historicizá-las e compreender que, embora em seus termos, os medievais possuíam seu próprio tipo de humor, pois “O riso enraíza-

¹¹⁹³ PERFETTI, Lisa. The lewd and the ludic: female pleasure in the *fabliaux*. In: CROCKER, Holly A. (ed.). *Comic provocations: exposing the corpus of the Old French fabliaux*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 17.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

se num contexto cultural do qual é, ao mesmo tempo, um componente e um elemento revelador”¹¹⁹⁷. Entende-se, portanto, o questionamento necessário realizado por Lisa Perfetti, que segue em sua reflexão pontuando que a própria linguagem inferencial utilizada pelos *fabliaux* ao mesmo tempo que ressaltava os comportamentos indecentes e luxuriosos atribuídos às mulheres, colocava como ponto central um humor de natureza muito mais linguística do que sexual em relação às contrapartes masculinas¹¹⁹⁸.

Desse modo, ao conjunto de prazeres aproveitados pelas mulheres nos *fabliaux*, somam-se os prazeres veniais do riso e o prazer intelectual da mente, que em constante ambiguidade e ironia servem de apoio narrativo para o desenrolar das histórias e dos finais atribuídos aos personagens envolvidos. Sobre o caráter provocativo e a dupla natureza irônica causada pelo riso e pela tensão sexual implícita nas falas e ações das mulheres nos *fabliaux*, Mary Jane Schenck, ainda na década de 1980, sublinhou que o jogo de palavras aplicado nas narrativas era o responsável pela justaposição dos significados atribuídos por uma possível audiência, sendo a **linguagem** o “único acesso à consciência dupla ou irônica [dos *fabliaux*], [...] e o eu que o escritor ou personagem projeta dessa maneira anula e nega, em muitos casos, o eu empírico”¹¹⁹⁹.

Afirmção perigosa, sobretudo pela ênfase depositada na linguagem como elemento moldador ou condicionante único de determinado fenômeno social, como no caso em questão da produção literária. Essa perspectiva, notadamente alinhada ao chamado “giro linguístico”, pressupõe a linguagem, sob a forma de **discurso**, como a “agente constitutiva da consciência humana e da produção social de significado”¹²⁰⁰, caracterizando, desse modo, um deslocamento do que seria a “realidade” para a linguagem como um dado *a priori*, capaz de moldar e construir por si só o mundo em que vivemos por intermédio da produção de um sistema linguístico particular que nós coabitamos¹²⁰¹. É assim, por exemplo, que Schenck explica a funcionalidade do *fabliau*, ao afirmar que:

Embora alguns enredos de *fabliau* sejam baseados em truques puramente físicos ou materiais, a maioria deles é sustentada por verborragia enganosa. A

¹¹⁹⁷ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. [2000]. [Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assumpção]. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 134.

¹¹⁹⁸ PERFETTI, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁹⁹ SCHENCK, Mary Jane Stearns. *The fabliaux - tales of wit and deception*. Amsterdam; Philadelphia, USA: John Benjamins Publishing Company, 1987, p. 100.

¹²⁰⁰ SPIEGEL, G. M. History, historicism, and the social logic of the text. In: *The past as a text: the theory and practice of medieval historiography*. Baltimore, USA; London: The John Hopkins University Press, 1997, p. 4.

¹²⁰¹ *Ibid.*, p. 4.

linguagem – seu uso e poder – é tão central para a conclusão bem-sucedida de um delito que seria difícil encontrar contraexemplos.¹²⁰²

Penso, ao contrário, que qualquer análise do real, inclusive em suas mais diversas manifestações artístico-culturais, não deva prescindir de uma sustentação material para compor seu ponto de partida. Se, como disse Marx (1818-1883), o “pressuposto efetivo” de investigação deve partir do “concreto” e do “real”, que só o é assim por se tratar de uma “síntese de múltiplas determinações, portanto, **unidade da diversidade**”¹²⁰³, o componente central seria a **totalidade** que compõe o conjunto das relações humanas em sua historicidade, aí inclusa a linguagem, não como uma manifestação espectral ou metafísica, mas enquanto constitutiva e constituinte de uma determinada realidade social.

Ademais, não se deve tomar o condicionante social como algo à frente ou acima do indivíduo ou da coletividade, pois se “o caráter *social* é o caráter universal de todo o *movimento*; assim como a sociedade mesma produz o *homem* enquanto *homem*, assim ela é *produzida* por meio dele”,¹²⁰⁴ torna-se, então, óbvio que “O indivíduo *é o ser social*. Sua manifestação de vida – mesmo que ela também não apareça na forma imediata de uma manifestação *comunitária* de vida, realizada simultaneamente com outros – é, por isso, uma externalização e confirmação da *vida social*”.¹²⁰⁵

Portanto, de acordo com as breves considerações discutidas acima, e partindo do “concreto” sugerido por Marx, proponho uma análise da realidade social das mulheres – ao menos em parte – nos *fabliaux* tomando como base as condições materiais e objetivas dessas composições, bem como os componentes estéticos e narrativos acerca dos usos da sexualidade, do riso, do erotismo e do saber intelectual pelas personagens femininas. Também observo, em última instância, não apenas os componentes de uma obra – ou seja, seus aspectos formais e estéticos – e sim as condições de uma **prática**, já que “quando nos vemos analisando uma obra particular, ou um grupo de obras, [...] devemos primeiro nos voltar para a realidade da sua prática e para as condições da prática tal como foi realizada”¹²⁰⁶.

O riso, o intelecto e o sexo: repressão e “liberdade” dos prazeres femininos

¹²⁰² SCHENCK, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁰³ MARX, Karl. *Grundrisse*: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política. [Trad.: Mário Duayer; Nélcio Schneider]. São Paulo; Rio de Janeiro: Boitempo; Editora UFRJ, 2011, p. 54, grifo meu.

¹²⁰⁴ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. [1844]. [Trad.: Jesus Ranieri]. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 107, grifos do autor.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 108, grifos do autor.

¹²⁰⁶ WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. [1973]. In: _____. *Cultura e materialismo*. [1980]. [Trad.: André Glaser]. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 66-67.

Não havendo pretensão alguma de esgotar as discussões acerca das possibilidades interpretativas encontradas nas leituras dos *fabliaux*, concentrarei meus esforços em explicitar e discutir 2 (duas) curtas narrativas para exemplificar a mobilidade deste gênero literário, bem como as implicações destes na conformação e detalhamento de uma sociedade medieval já plenamente cristianizada entre os séculos XII e XIII¹²⁰⁷. Essa escolha foi tomada devido a centralidade espaço-temporal – Idade Média Central francesa – possuidora de um caráter paradigmático na produção da maior parte dos exemplares e manuscritos preservados contendo as histórias, fábulas, contos e aventuras desavergonhadas que desafiaram tanto os limites sociais e morais Ocidente medieval. Os *fabliaux* analisados serão, respectivamente, *A enlutada que foi fodida sob o túmulo* [*La dolente qui fut fotue sur la tonbe*]¹²⁰⁸ e *Bérangier do cu longo* [*Berengier au lonc cul*]¹²⁰⁹.

O primeiro *fabliau* a ser analisado trata-se nada mais do que a versão medieval de um dos episódios mais conhecidos do *Satyricon* de Petrônio (c. 27?-66): o da *Viúva de Éfeso*¹²¹⁰. A narrativa conta a história de uma recém-viúva tão piedosa e fiel ao seu esposo que, mesmo após a morte deste, se põe a chorar e guardar o luto sob o túmulo do marido. Como os sepulcros à época mantinham a tradição de serem subterrâneos, os ecos das lamúrias e dos gritos da viúva assustavam a todos que por ali passavam. Ao longo dos dias, enquanto seguia em seu mórbido lamento, foi visitada por um soldado romano que ali estava para vigiar os corpos de alguns ladrões que haviam sido crucificados próximo ao túmulo aonde se encontrava a viúva.

Comovido com a situação, e temendo pela saúde da pobre mulher que já estava há alguns dias em greve de fome, o soldado insistia para que esta comesse os alimentos que ele a oferecia, sendo incentivado pela escrava que acompanhava a senhora em sua jornada. Após tanta insistência, a viúva acaba por aceitar a oferta do soldado, sendo persuadida por sua acompanhante a também aproveitar do apoio **carnal** do solícito homem. Cedendo aos encantos do rapaz, a viúva entrega-se a este diante do túmulo do próprio esposo, e o soldado, por negligenciar seus deveres, acaba permitindo que os familiares de um dos crucificados retirem o corpo do morto para lhe render suas últimas homenagens.

Ao presenciar a falta de um dos corpos, o soldado relata à viúva o acontecido, e se coloca prontamente à disposição de realizar ele mesmo sua punição, pagando com a própria

¹²⁰⁷ DUBIN, N. E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 325-331.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 212-229.

¹²¹⁰ PETRONIUS. *The Satyricon*. [Trad.: J. P. Sullivan]. London: Penguin Books, 2012, p. 127-129.

vida pela falta cometida. Ao ouvir a confissão de seu mais novo amado, e dizendo-lhe que os deuses não a permitiram testemunhar o funeral de seus dois amantes, a viúva o impede de cometer tal ato, e autoriza, por sua vez, que corpo do marido seja retirado da sepultura para substituir aquele que havia sido levado.

Enquanto o conto original constava apenas enquanto uma anedota separada da narrativa principal, a versão fabliesca contém, para além de sua releitura mais **gráfica** do episódio, um teor **moral** crítico bem mais elevado em relação às atitudes perpetradas pela personagem principal. O *fabliau A enlutada que foi fodida sob o túmulo*¹²¹¹, cuja autoria é desconhecida, e data provavelmente de meados do século XIII, está preservado em 6 (seis) manuscritos, o mais antigo datado de c. 1278-1285 e o mais tardio de meados do século XV¹²¹².

Em vez de Éfeso, o cenário é a Flandres do século XIII, e a viúva do *fabliau* encontra-se sozinha e grávida em sua tarefa de lamentar a morte do esposo. Somos então apresentados aos outros dois personagens centrais do *fabliau*: o cavaleiro errante e seu escudeiro. Ao se depararem com a visão da mulher aos prantos, o cavaleiro diz ao seu acompanhante o quanto aquela cena lhe causa compaixão. O escudeiro, porém, desdenha do cavaleiro:

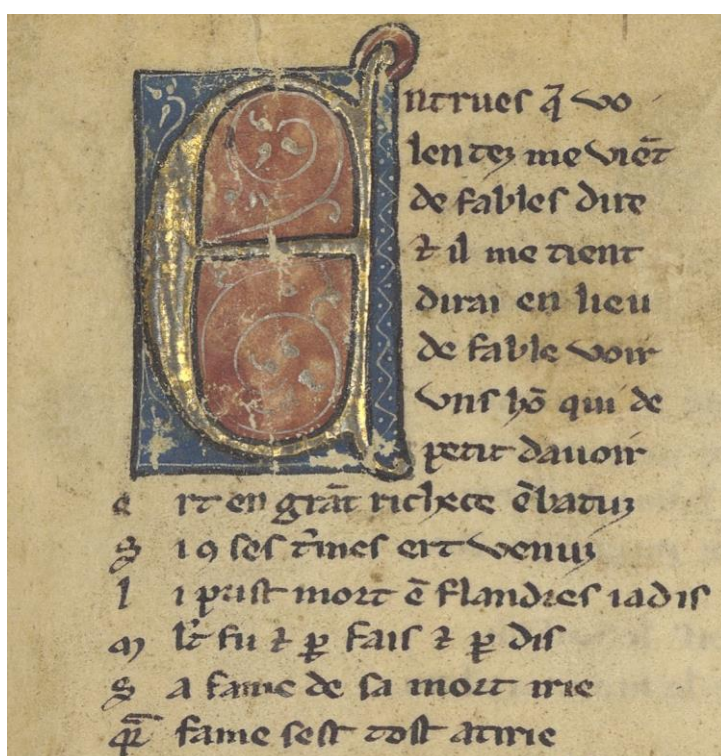
‘Compaixão? É tão ingênuo
que está convencido só de vê-la sofrer?
Se estiver disposto, aposto que,
enquanto você se esconde, irei seduzi-la
e não ter problemas, acredito,
por tudo o que ela finge sofrer,
em fazê-la foder comigo,
mas você deve se esconder para que possa ver.’ (vv. 57-64)¹²¹³

¹²¹¹ Grafado em alguns manuscritos como *De la dame qui fu fotue sor la fosse de son mari; De celle qui se fist foutre sus la fosse de son mari* ou *Cele qui se fist foutre sur la fosse de son mari*.

¹²¹² São eles os manuscritos MS Fr 837 (f. 166r-167v), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 120 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3kfypu0>>. Acesso: 29 set., 2021; MS Bern 354 (f. 59v-60v), Berna, Burgerbibliothek, 124 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3DePtss>>. Acesso: 29 set., 2021; MS Hamilton 257 (f. 26v-27r), Berlim, Staatsbibliothek und Preussischer Kulturbesitz, 116 versos; MS Fr 1593 (f. 185v-186v), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 120 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3zbSEid>>. Acesso: 29 set., 2021; MS 133 (f. 29v-30r), Cologny, Fondation Martin Brodmer, 117 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3gr2p4U>>. Acesso: 29 set., 2021 e MS Fr 2173 (f. 95r-96r), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 117 versos, Disponível em: <<https://bit.ly/3yblSwv>>. Acesso: 29 set., 2021.

¹²¹³ DUBIN, Nathaniel E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013, p. 326-328. A versão aqui utilizada refere-se àquela encontrada no MS Fr 837, f. 166r-167v (c. 1278-1295), contendo 120 versos. No original em francês antigo: « - Pitié? Dous deable vous tient / quant il de li pitié vous vient ! / Je gagerai, se vous volez, / par si que de ci vous tornez, / que je ja a molt petit plet, / se dolent comme el se fet, / la foutrai, mes que vous traiez / en tel lieu, que vous nous voiez. »

Figura 1 – Linhas iniciais de *La dolente*, MS Fr 837 f. 166v (c. 1278-1285)



Fonte: <<https://bit.ly/3kfypu0>>. Acesso: 30 set., 2021.

Embora ofendido com as palavras do escudeiro, o cavaleiro concorda com a proposta, e escondendo-se, de longe observa seu acompanhante ir tratar com a viúva. O escudeiro então assume uma expressão triste e, ao saudar mulher em prantos, recebe dela as notícias sobre as agruras que está passando desde a morte do esposo (vv. 74-85)¹²¹⁴. É então que fala à mulher que sua dor é “dez vezes maior” (v. 86)¹²¹⁵, e explica à viúva que seu coração foi assenhoreado por uma bela e justa dama, mas que por conta de um ato impensado cometido pelo escudeiro, esta veio a falecer (vv. 88-92). Surpresa com a confissão, a viúva pergunta ao homem como ele

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 328-329.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 328-329. « *Suer, je suis plus dolenz la disme !* »

teria matado sua amada, e este lhe responde de prontidão: “fodendo-a, querida, doce senhora, / e, agora, a vida tornou-se odiosa para mim” (vv. 94-95)¹²¹⁶.

A viúva, em desespero, pede então ao escudeiro que a liberte do sofrimento terreno de uma vez por todas, e implora-o que “com todo seu vigor e toda a sua força / faça comigo o que fez a ela, ou pior!” (vv. 99-100)¹²¹⁷. O escudeiro, então, levanta as roupas da viúva, fazendo questão que seu senhor cavaleiro possa ter uma visão privilegiada do ato a ser consumado (vv. 102-107). No meio do coito, entretanto, a mulher interpela ao seu amante:

‘Você acha que pode me matar fazendo cócegas?’
a senhora perguntou. ‘Chama isso de foder?’
Vai se cansar antes de aguentar
e acabar comigo desse jeito!’ (vv. 108-111)¹²¹⁸

A continuação do texto não dá o espaço da réplica ao escudeiro. Porém, o narrador termina o *fabliau* de um modo bem específico: com a advertência bem conhecida aos perigos femininos e à “natureza” supostamente vil e enganosa da mulher. Se no começo de sua história, ele nos fala que “Já que estou com vontade de narrar / fábulas, enquanto durar direi, / em vez de fábulas, algo verdadeiro” (vv. 1-3)¹²¹⁹, ao fim e ao cabo de seu pequeno conto, ele afirma categoricamente:

Assim ela, que estava desconsolada,
encontrou consolo no final.
Esse homem é um idiota, eu afirmo,
que põe muita fé na natureza da mulher,
pois a mulher é uma criatura fraca:
ela ri ou chora sem motivo,
seu humor muda mais rápido do que a estação,
ela ama, ela odeia, ela está feliz, ela está triste. . .
Quem confia em mulher deve ser louco! (vv. 112-120)¹²²⁰

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 328-329. « *En foutant, voir, ma dame chiere, / ne je voudroie plus vivre* »

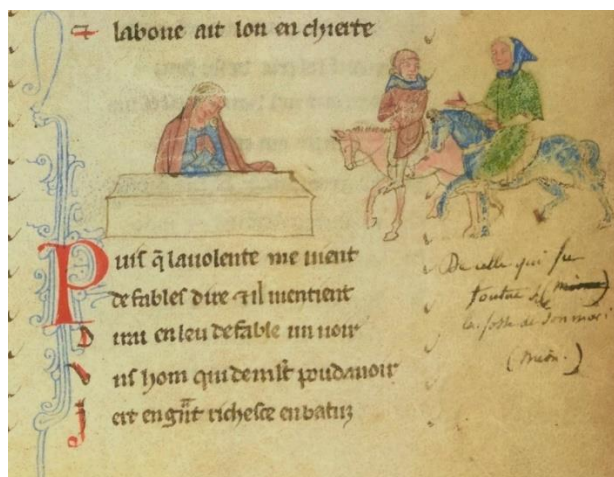
¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 330-331. « *Or t'en esforce & esvertue, / & si me fai, se tu pués, pis qui tu ta fame ne feïs !* »

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 330-331. « *Me cuides tu donc tüer d'aise, / fet la dame, qui si me fous ? / Ainz t'i deromperoies tous / que tu m'eüsses ainsi morte !* »

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 324-325. « *Entrués que volentez me vient / de fables dire & il me tient, / dirai, en lieu de fable, voir.* »

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 330-331. « *Ainsi la dame se conforte / qui ore demenoit tel dol. / Por ce je tieng celui a fol / qui trop met en fame sa cure. / Fame est de trop foible nature : / de noient rit, de noient pleure, / fame aime & het en trop poi d'eure, tost est ses talenz remüez. / Qui fame croit, si est dervez.* »

Figura 2 – O cavaleiro, o escudeiro e a viúva, MS Fr 2173 f. 95r (século XIII)



Fonte: <<https://bit.ly/3yblSwv>>. Acesso: 30 set., 2021.

A carga misógina presente nos versos acima denota que as ações e **lições** dos *fabliaux*, de um modo ou de outro, concentram-se nas descrições e celebrações dos apetites corporais, seja a gula, o riso, ou neste caso, o prazer **carnal**. Entretanto, como sublinhando anteriormente, essa concentração não significa a aceitação unívoca desse caráter erótico. O caráter móvel do *fabliau* constitui-se enquanto tal devido justamente às estruturas sociais que permeiam a sua produção. A troça, o riso, o satírico e o luxurioso são todos elementos constitutivos de uma época cuja palavra de ordem e obsessão pelo controle da vida privada e social dos indivíduos, se deu em termos institucionais, intelectuais e econômicos. Em uma época onde o apego pelo **corporal**, assim estipulado pela Patrística, acabou por moldar toda uma ética comportamental que solidificou e ajudou a construir a ideia diminuta e parcial de um período onde grassavam a excessiva repressão, o combate, a desvalorização e a condenação do corpo, principalmente o **feminino**.

Entretanto, a descrição de uma mulher que faz troça da potência sexual de seu parceiro, como um meio de ridicularizá-lo por conta de sua inépcia, traz um aspecto que pode ser lido de diversas formas. Ao se adotar uma postura unilateral na análise do documento, pode-se simplesmente naturalizar o discurso preconceituoso e misógino de que as mulheres não são confiáveis, ao invés de, por exemplo, ressaltar que se as personagens femininas são geralmente

representadas nas mais degradantes situações, os personagens masculinos, assim também o são. Resta indagar as gradações em que tal movimento é realizado, pois utilizar-se da astúcia em qualquer situação, sexual ou não, de modo algum confere motivo suficiente para reduzir toda a complexidade das relações sociais ao caráter “predatório” ou “enganador” das mulheres.

O caso da viúva em *A enlutada que foi fodida sob o túmulo* versa muito mais sob o caráter violento dirigido às mulheres em situação de vulnerabilidade. Ainda que na narrativa o cavaleiro – figura de quem se espera uma mínima distinção de caráter – sinta compaixão pelo sofrimento demonstrado pela viúva, não se opõe ao ardil proposto por seu escudeiro. Este, por sua vez duvidando de partida da sinceridade dos sentimentos da viúva, acaba ao final ridicularizado pela mesma em sua tentativa de enganá-la. Se quem “estava desconsolada / encontrou consolo no final” (vv. 112-113), isso pode ser tomado como uma dupla conquista: tanto pelo prazer sexual, quanto pelo intelectual, ao demonstrar que não necessariamente as necessidades do corpo se sobrepõem aos condicionantes da razão.

Se o tensionamento dos binarismos de gênero é uma das características marcantes dos *fabliaux* medievais, a narrativa de *Bérangier do cu longo* [*Berengier au lonc cul*] traz em suas linhas um dos poucos relatos fabliescos em que uma mulher assume os papéis de gênero esperados de um homem, e não qualquer um, mas o de **cavaleiro**. De autoria atribuída ao poeta Guérin (de quem pouco se sabe), esse *fabliau* encontra-se preservado em 3 (três) manuscritos de meados do século XIII e início do XIV¹²²¹.

Bérangier do cu longo conta a história de um cavaleiro de origem simples (*vilain*) que toma por esposa a filha de um castelão da Lombardia¹²²², cuja fama era conhecida por ser bela e gentil (vv. 10-15). O pai da moça devia uma vultuosa soma de dinheiro ao pai do cavaleiro e, para sanar a dívida, acaba oferecendo a mão de sua filha em casamento como quitação dos valores. Guérin então alerta à sua audiência sobre esse tipo de união, o casamento de uma nobre de alta linhagem com uma abaixo de si:

Grande dano advém desta situação,
então que vergonha! Os cavaleiros que nascem
dessa união, desprezados, covardes,

¹²²¹ MS Fr 837 (f. 209r-210v), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 280 versos, disponível em: <<https://bit.ly/2Wetxge>>. Acesso: 30 set., 2021; MS Fr 19152 (f. 54r-55v), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 300 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3j79ZDr>>. Acesso: 30 set., 2021 e o MS Bern 354 (f. 146v-149v), Berna, Burgerbibliothek, 296 versos, disponível em: <<https://bit.ly/3jbkpSz>>. Acesso: 30 set., 2021, este último cuja versão será a utilizada aqui para análise.

¹²²² Região norte na península itálica, cuja a capital hoje é a cidade de Milão.

vivem para o ouro, prata, ganância
e nunca praticam um feito cavaleiresco. (vv. 28-32)¹²²³

Figura 3 – Linhas iniciais de *Berengier au lonc cul*, MS Fr 837 f. 209r (c. 1278-1285)



Fonte: <<https://bit.ly/2Wetxge>>. Acesso: 30 set., 2021.

Desse modo, o matrimônio, segundo os versos de Guérin, já estaria fadada ao fracasso por uma razão dupla: o casamento por motivos financeiros e a origem simplória do noivo. Após uma década de casados, a senhora percebe que as qualidades do seu marido são tão irrisórias quanto pouco cavaleirescas, haja vista que este só preocupa em aproveitar os prazeres de sua condição aristocrática – aumentada significativamente pelo casamento – e negligencia aquela que deveria ser a atividade primária de toda a ordem: o ofício das armas (vv. 43-51). Cansada de toda a situação, a esposa confessa ao marido sobre o arrependimento pela união e pela falta de empenho deste em comportar-se como um digno cavaleiro. Ao ouvir o lamento e as críticas da esposa, o marido logo lhe responde nenhum homem na terra seria capaz de sobrepor seus talentos militares, nem mesmo os homens da família de sua esposa, e que no outro dia iria provar de uma vez por todas seu valor e bravura para a sua desiludida companheira (vv. 64-77).

Logo ao amanhecer, o cavaleiro toma suas armas, escudo e armadura e põe-se em busca de uma aventura que ateste seu caráter e o deixe bem visto aos olhos de sua esposa. É então que ao descrever a cena, Guérin comenta que, embora paramentado dos pés à cabeça

¹²²³ DUBIN, op. cit., p. 214-215. « Grant damage si ont il : / li chevalier mauvais & vil / & coart issent de tel gent / qui miauz aiment or & argent / que il ne font chevalerie. »

(*richment armer*), o que suas armas tinham de belas (*molt beles*), também tinham de **novas** (*fresches et noveles*) (vv. 78-84)¹²²⁴. Pensando em uma estratégia para enganar sua esposa, o cavaleiro segue caminho até uma vasta e densa floresta, e lá se põe a praticar toda sua “destreza” no manejo das armas e combater com as árvores ao redor de uma clareira, golpeando seu escudo com um galho seco de carvalho, partindo sua lança contra um tronco, fincando sua espada diversas vezes contra o chão e as demais árvores à sua disposição e infligindo a si mesmo golpes com um galho seco (vv. 90-105).

Após essa demonstração de “coragem”, o cavaleiro toma o caminho de casa e, ao chegar, é recebido por sua esposa, surpresa devido ao estado das roupas e das armas desgastadas pelo suposto combate. Ao tentar ajudar seu esposo a desmontar do cavalo, a mulher é violentamente agredida com um chute pela esposa, que lhe diz peremptoriamente:

Você deve saber que não tem o direito
de tocar em um cavaleiro tão bom e elogiado
como eu, por sua coragem e porte.
não há ninguém tão resistente nem tão ousado
em toda a sua linhagem, com certeza.
Não sou grosseiro, camponês rude,
mas sou estimado pela cavalaria. (vv. 119-125)¹²²⁵

Vendo o estado deplorável das armas e da armadura, a mulher não teve outra opção senão tomar como verdade as palavras do esposo, bem como aguentar os insultos dirigidos a ela e à sua parentela. O marido, por sua vez, continuava diariamente com seu jogo de aparências, sempre retornando coberto de sujeira e com as armas, escudo e armaduras quebrados ou inutilizáveis. Em um desses dias, porém, retorna limpo, com o cavalo selado e não demonstrando sinal algum de cansaço ou engajamento em combate. Desconfiando da situação, a esposa passa então a pensar em uma forma de desmascarar os ardis do falso cavaleiro e decide segui-lo em segredo da próxima vez que este saísse em suas aventuras (vv. 141-158).

Ao falar que desafiaria três guerreiros para um duelo até morte em sua próxima jornada, o cavaleiro é logo aconselhado pela esposa que leve consigo a companhia de outros combatentes, de modo que a luta não seja desigual. Negando a proposta, o homem parte dizendo

¹²²⁴ Ibid., p. 216-217. « *Ensi trespasserent la nuit, / & l'andemain a l'ajournant / li chevaliers leva avant, / si fist ses armes aporter / & son cors richment armer, / que armes avoit il molt beles, / trestotes fresches & noveles.* »

¹²²⁵ Ibid., p. 218-219. « *Que sachiez bien n'est mie droiz / qu'a si bon chevalier tochoiz / con je sui, ne si alosé. / Il n'a si preu ne si ossé / en tot vostre lignage au mains. / Ne sui mie truanz vilains, ainz ai lous de chevalerie.* »

à esposa que “já que terão de lutar comigo, / nenhum sobreviverá, serão todos mortos” (vv. 170-171)¹²²⁶. Quando este se põe a caminho da floresta, Guérin nos diz que sua esposa procura por suas armas (*la dame unes armes quiert*), paramentando-se ela mesma como um cavaleiro (*comme chevaliers s'est armee*) e parte em busca do marido (vv. 172-176)¹²²⁷.

Ao chegar na floresta e deparar-se com a encenação realizada pelo seu marido em seu “combate” fraudulento, a esposa disfarçada interpela ao falso cavaleiro o motivo deste estar atacando violentamente suas árvores, chamando-o de covarde por travar, sem razão aparente, uma guerra imaginária (vv. 191-203). Assustado com as palavras desferidas e não reconhecendo sua esposa sob o disfarce de cavaleiro, o homem suplica-lhe perdão, colocando-se a disposição para ressarcir em dinheiro o senhor daquelas terras pela invasão e pelo dano infligido à sua floresta. Recusando a proposta do homem, a esposa disfarçada coloca ao marido duas opções: um duelo até a morte (*jostoiz a moi*) ou, a mais humilhante possível, um beijo em seu traseiro (*au cul baissier*), direto no ânus ou o mais próximo deste (*tres o mileu o par delez*) (vv. 219-227)¹²²⁸.

Covardemente, o marido escolhe a segunda opção, precisamente devido ao seu temor de enfrentar um cavaleiro de alta estirpe como aquele à sua frente. A mulher, ainda em disfarce, desce do cavalo, baixa suas vestes e espera pelo beijo humilhante do esposo:

‘Estou pronto, vire seu rosto.’
 Ele então olhou suas partes inferiores.
 Cu e boceta tão próximos que
 pareciam um único buraco diante dos olhos.
 Pensou e disse entre
 os dentes, ‘O maior buraco que já vi!’
 O beijo imundo da paz ele dá
 assim como o cão mais baixo que vive
 imediatamente próximo à fossa. (vv. 241-249)¹²²⁹

¹²²⁶ Ibid., p. 222-223. « Par moi lor movré tel enui / que ja nus n'en estordra vis. »

¹²²⁷ Ibid., p. 222-223. « A tant s'est a la voie mis, / par grant aïr el bois se fiert ; & la dame unes armes quiert, comme chevaliers s'est armee / & puis sor un cheval montee. »

¹²²⁸ Ibid., p. 224-225. « Comment que vos jostoiz a moi, / & je vos creant & otroi, / se vos cheez, ja n'i faudroiz - / maintenant la teste perdreiz, / que ja n'avrai de vos pitié ; / ou je descendrai jus a pié / devant vos m'iré abaissier, / vos me vandroiz o cul baissier / tres o mileu o par delez. »

¹²²⁹ Ibid., p. 226-227. « Tornez ça vostre face. / & cil esgarde la crevace / do cul & del con : ce li sanble / que trestot se tienent ensanble. / A lui meïsmes panse & dit / onques mais si grant cul ne vit, / don l'a baisé de l'ordre pais / a guise de coart mauvais / mol pres del tro iloc endroit. »

Após o ato, o marido então pergunta ao cavaleiro desconhecido qual o seu nome, ao passo que este lhe responde imediato: “Vassalo, não o esconderei de você. / O nome que carrego é único e próprio, / pois minha linhagem consiste apenas de mim: / Bérangier do cu longo, que é conhecido / por colocar todos os covardes em seu lugar” (vv. 255-259)¹²³⁰. Logo depois da revelação de sua outra “identidade”, a esposa deixa a floresta e volta para casa. Lá chegando, manda chamar um cavaleiro que há muito deseja, como amante, para aproveitar de sua companhia enquanto seu marido não volta. Refestelando-se junto ao seu acompanhante, a esposa não denota nenhuma surpresa quando é apanhada *in flagrante delicto* pelo marido que acabava de chegar (vv. 267-274). Quando o esposo a acusa de um plano sórdido para levar um homem estranho ao leito do casal, a resposta da mulher se dá do seguinte modo:

‘Calado, não tens o direito de falar!
 Calado! Você é covarde e fraco.
 Sou eu quem tem motivos para reclamar!
 Por tudo que em ti desprezo,
 mereceste totalmente sua traição.
 Para quem irás reclamar de mim?
 A quem, pela salvação de seu pai,
 você se voltaria nesta situação?
 Para aquele que o venceu hoje,
 meu senhor Bérangier do cu longo?
 Ele mais uma vez o envergonharia. (vv. 280-289)¹²³¹

Tomado pela vergonha da menção ao nome de Bérangier, o esposo ao mesmo tempo que se enfurece acaba por resignar-se de sua situação, ao lembrar do que ele mesmo havia feito e do grau de humilhação imposto pelo ato de beijar as partes íntimas de um desconhecido. Não fica explícito ao final do *fabliau* se o esposo tem noção de que fora enganado pela mulher em trajes cavaleirescos. O que Guérin nos diz em seus versos finais é que o falso cavaleiro “sabe que está perdido, que está desconfortável. / Doravante, ela fará o que quiser; / ela não é uma qualquer; e ela não é boba” (vv. 293-295)¹²³², demonstrando que a mulher soube ao final valer-

¹²³⁰ Ibid., p. 226-227. « Vasaus, mes nons n’ert ja celez. / Onques mais teus ne fu nomez, / de mes parans n’i a il nul : / j’é non Berengier au lonc cul / qui a toz les coarz fait honte. »

¹²³¹ Ibid., p. 228-229. « Taisiez vos an ! No dites mais ! Taisiez vos an, coraz malvais ! / Tantost de vos me clameroie / por lo despit que j’en avroie, / si seroiez cous & jalous ! / A cui vos clameroie vos / de moi, par l’ame vostre pere ? / A cui ? A nostre chier compere / qui vos tint ja en son dongier ? / ce est mes sires Berengier / al lonc cul qui vos feroit honte. »

¹²³² Ibid., p. 228-229. « Desconfit se sant & maté ; / & cele fait sa volanté, / qui ne fu sote ne vilaine. »

se de sua posição aristocrática superior, em termos de advogar uma linhagem nobiliárquica acima da condição anteriormente ocupada pelo marido, para sustentar a defesa e a intervenção de seu senhor Bérangier (*mes sires Berengier*).

O que chama a atenção na narrativa de *Bérangier* é tanto a posição assumida pela esposa em buscar uma alternativa passível de constranger seu marido quanto pela escolha de fazê-lo utilizando-se e assumindo os papéis tradicionalmente atribuídos ao gênero masculino. Nossa heroína anônima – característica visualizada tanto em homens quanto mulheres nas narrativas fabliescas – escolhe paramentar-se de cavaleiro por saber do prestígio social que os indivíduos dessa ordem gozavam à época, além de perceber que seu esposo só se sentiria ameaçado, humilhado e constrangido se assim o fosse por um **igual e superior**, ou seja, um homem e cavaleiro, cuja linhagem e poder não tivessem a menor correspondência com aqueles advogados por seu esposo falsário.

Embora a estratégia seja por si só interessante, a opção tomada pela repetição – ainda que caricata – dos papéis de gênero pode ser lida também como uma estratégia de ridicularização do próprio estatuto da cavalaria no período em questão. Embora não haja espaço e nem seja a intenção deste pequeno texto discutir os pormenores de um “declínio” da cavalaria ainda nos idos da Idade Média Central, e em especial, no século XIII – tese por si só deveras contestada –, Natalie Muñoz expõe aquilo que poderia ser tomado como uma correção de rumos na literatura medieval francesa, pois embora o objetivo central – e suas principais obras assim o confirmam – não seja colocar o cavaleiro medieval no centro como peça de humor e desfavorecer os valores cavaleirescos, a manipulação do riso e do absurdo, ao contrário do que se pensa, não características unívocas ou particulares de um gênero específico, seja ele um *fabliau* ou não¹²³³. Para Muñoz, até nisso o protagonismo feminino é distinto, pois:

São as personagens femininas que são mais capazes de revelar a hipocrisia e os padrões duplos da sociedade nobre baseada na moral cavaleiresca. Considerando que normalmente se olha para os cavaleiros pela coragem, lealdade, honra, confiabilidade, cortesia e ajuda, [...] as personagens femininas revelam seus contrastes cavaleirescos pelo que realmente são.¹²³⁴

Analizando por exemplo a narrativa de *Bérangier*, Muñoz afirma que a troca de papéis nesse *fabliau* “simultaneamente perturba uma ordem e corrige outra”, fazendo referência primeiro à retomada da mulher enquanto o sustentáculo central da hierarquia matrimonial aristocrática por excelência, sendo ela o núcleo central de sua parentela e não o esposo e depois

¹²³³ MUNOZ, *op. cit.*, p. 53.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 53.

à subversão dos papéis de gênero por colocar uma mulher nos trajes de um cavaleiro pra subjugar um homem.

Simon Gaunt observou nessa correlação de forças um apelo para manutenção de um discurso que endossa a hierarquia de classe no medievo ao mesmo tempo que escamoteia a de gênero¹²³⁵. Segundo ele, o “conflito de classes entre um homem e uma mulher dá ao texto uma coerência; um conflito mais direto entre um homem e uma mulher não”¹²³⁶, o que reafirmaria o caráter móvel do gênero, pois os *fabliaux* não endossavam, necessariamente, os interesses de classe de um grupo específico¹²³⁷, tendo em visto a multiplicidade de seus autores e, principalmente, os objetos de suas críticas.

Munõz, por sua vez, denota que a “vitória” pessoal da esposa sob o marido acarreta uma leitura em que pode desaguar em uma interpretação que considera a conquista da mulher e a “castração” do esposo pelo “beijo humilhante” (*baiser honteux*) como um “reconhecimento da diferença sexual, a restituição da ordem de classe, a superioridade feminina ou o medo do sexo feminino”¹²³⁸. Porém, prefere ir por um caminho reflexivo que não argumente univocamente:

[...] que o sucesso da esposa deve ser visto apenas como um tipo particular de vitória. Em vez disso, gostaríamos de insistir na posição de autoridade e sua articulação. O nome *Berengier au lonc cul* é sinônimo de poder e vitória, e uma simples invocação do nome amedronta o marido porque ele entende essa associação. Embora o nome seja derivado de um conceito errado dos órgãos sexuais e da incapacidade do marido de reconhecê-los adequadamente, Burns usa esse conceito errado para sublinhar a estupidez do homem em vez da engenhosidade da mulher. A esposa aproveitou a oportunidade para criar uma ficção para seu marido interpretar, inventando um nome. O arbítrio da esposa deriva de sua capacidade de criar as condições para assumir uma identidade, ou seja, nomear-se vitoriosa.

Desse modo, “as normas de gênero que ela está tentando substituir são as mesmas que a capacitam a fazer isso”¹²³⁹, pois a escolha de apresentar-se como “Bérangier do cu longo” (v. 258), e não como um “homem” ou uma “mulher”, afirma sua subjetividade por não se afirmar enquanto **sujeito binário**, ainda que, paradoxalmente, o papel de gênero ali desempenhado por ela seja aquele comumente atribuído aos corpos masculinos¹²⁴⁰. Portanto, a particularidade desse *fabliau* oferece um universo de leituras que não necessariamente advogam uma

¹²³⁵ GAUNT, *op. cit.*, 279-280.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 280.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 280.

¹²³⁸ MUÑOZ, *op. cit.*, p. 60.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 60

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 60

essencialização puramente misógina desse gênero literário e nem idealizam ou projetam no objeto elementos que lhes são estranhos. A leitura crítica das fontes, bem como o trato teórico-metodológico rigoroso em relação ao objeto demonstram que a sustentabilidade material de uma produção artística só é alcançada mediante a compreensão e a extração de seu movimento real, bem como de suas categorias constitutivas. O *fabliau*, enquanto um gênero móvel, particularmente avesso a categorizações estreitas, é um ótimo exemplar de como é possível realizar tal empreitada.

Conclusão

O objetivo central desse pequeno texto foi o de apresentar algumas definições e características básicas do gênero *fabliau*, bem como elencar alguns aportes teórico-metodológicos que levem em conta as particularidades do gênero, seus elementos formais e sobretudo, o contexto histórico-social do qual foi resultado. Longe de esgotar sistematicamente a reflexão, e mediante à vasta e densa bibliografia produzida sobre o tema, busquei apontar por meio da análise de dois *fabliaux* algumas das vicissitudes e dos horizontes explicativos mais aplicados à temática em questão, ressaltando, em última instância, o quanto o entendimento de categorias teóricas como “gênero” são de imprescindível mobilização para se estudar toda e qualquer época histórica, e, em especial aqui, o medievo.

O uso de alguns conceitos aqui mobilizados “alheios” à lógica nominal ou semântica do medievo de modo algum invalida o singelo esforço pretendido. Ao contrário, longe de “corromper” ou “macular” a fonte original imputando-lhes estruturas, termos e formas de pensamento que aparentemente não têm nada a explicar sobre aquela realidade, como o de **literatura**, para ficar apenas em um exemplo, a instrumentalização de tais categorias de pensamento visam demarcar ainda mais o estatuto da disciplina histórica como disciplina do **contexto** e do **contraste**.

Longe de “deformar” as realidades sociais e fatias temporais mais ou menos recuadas historicamente do nosso tempo presente, acredito que umas das práticas mais essenciais do ofício do historiador é reconhecer que “não há contraste mais vigoroso, em especial no caso de historiadores de temporalidades remotas, do que a contemporaneidade que nos assola”¹²⁴¹, e que longe de constituir o estudo e reflexão de temas passados, uma curiosidade diletante ou uma suposta propensão ao “antiquarismo” vazio, “o que as sociedade pré-capitalistas nos

¹²⁴¹ BASTOS, Mário Jorge da Motta *et al.* Apresentação. In: _____. (ed.). *O pré-capitalismo em perspectiva: estudos em homenagem ao prof. Ciro F. S. Cardoso*. Rio de Janeiro: Ítaca Edições, 2015. p. 8.

ajudam a desvelar é o que temos de mais específico, distintivo e marcante em nossa contemporaneidade: a sua **historicidade**”¹²⁴².

Se, como disse Marx, “a anatomia humana é uma chave para a anatomia do macaco”¹²⁴³, e distante de qualquer esquematismo, “etapismo” ou perspectiva “evolucionista”, essa reflexão aponta antes para o empreendimento de um esforço prático-intelectual que compreenda que as distâncias e diferenças que nos separam diacronicamente no espaço-tempo são a chave para a elaboração de constructos e métodos de análise do movimento real produzido e reproduzido pelas sociedades. Sendo assim, “o mais complexo não explica diretamente o mais simples, mas permite elaborar um quadro de categorias adequadas à sua explicação”¹²⁴⁴.

Portanto, é a partir do referencial heurístico elencado acima que as contribuições desse texto se orientam, sobretudo pela necessidade inegociável de encarar a produção literária medieval não como um “reflexo” da época, ou como meio privilegiado de se obter a mínima compreensão do conjunto de complexos que conformaram aquela realidade. Espero que, como sublinhado, o estudo dos *fabliaux* sirva de combustível para a análise crítica de fontes documentais cujo discurso aparente projeta a sublimação ou confusão de suas categorias motrizes como sendo a perfeita e única expressão e reprodução das estruturais fundantes de uma dada realidade. Por último, mas não menos importante, vale lembrar do aviso de François Dosse, quando este nos alertou, há mais de 30 anos, que “discursos, enunciados, formações discursivas estão no centro do olhar histórico. Essa inflexão é corolário da **desconstrução do histórico** em sua unidade e sua totalidade. O discurso **sobre** a realidade tende a tomar o discurso **como** realidade”¹²⁴⁵.

Fontes

DUFOURNET, J. (ed.). *Fabliaux du Moyen Âge*. Paris : Flammarion, 1998.

DUBIN, N. E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013.

¹²⁴² *Ibid.*, p. 9, grifo meu.

¹²⁴³ MARX, 2011, p. 58.

¹²⁴⁴ SCHIAVONE, Aldo. *Uma história rompida: Roma antiga e Ocidente moderno*. [1996]. [Trad.: Fábio Duarte Joly]. São Paulo: Edusp, 2005.

¹²⁴⁵ DOSSE, François. História literária, filha de Clio. [1985]. In: _____. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 1999. p. 264, grifos meus.

Referências

- BASTOS, Mário Jorge da Motta *et al.* Apresentação. In: _____. (ed.). *O pré-capitalismo em perspectiva: estudos em homenagem ao prof. Ciro F. S. Cardoso*. Rio de Janeiro: Ítaca Edições, 2015. P. 7–9.
- BÉDIER, Joseph. *Les fabliaux : études de littérature populaire et d’histoire littéraire du Moyen Âge*. 2. Ed. Paris : Librairie Émile Bouillon, 1895.
- _____. *Le roman de Tristan et Iseut*. [1900]. 5^e ed. Paris : Édition H. Piazza et P. Sevin et Rey, Libraires, 1902.
- _____. *O romance de Tristão e Isolda*. [1998]. [Trad.: Luis Claudio de Castro]. 5^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BLOCH, R. Howard. Introduction. In: DUBIN, Nathaniel E. (ed.). *The fabliaux: a new verse translation*. New York; London: Liveright, 2013. P. XIII–XXIX.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- CROCKER, Holly. A. Introduction: the provocative body of the fabliaux. In: _____ (ed.). *Comic provocations: exposing the corpus of the Old French fabliaux*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 1–14.
- DORLIN, Elsa. *Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista*. [2008]. [Trad.: Jamille Pinheiro Dias; Raquel Camargo]. São Paulo: Crocodilo; Ubu, 2021.
- DOSSE, François. História literária, filha de Clio. [1985]. In: _____. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. [Trad.: Ivone Castilho Benedetti]. São Paulo: Editora Unesp, 1999. P. 257–269.
- GAUNT, Simon. *Gender and genre in medieval French literature*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. [1844]. [Trad.: Jesus Ranieri]. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política*. [Trad.: Mário Duayer; Nélío Schneider]. São Paulo; Rio de Janeiro: Boitempo; Editora UFRJ, 2011.

MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. [1989]. [Trad.: Paulo Castanheira]. São Paulo: Boitempo, 2004.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. [2000]. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MUÑOZ, Natalie. *Disabusing women in the Old French fabliaux*. New York: Peter Lang Publishing, 2014.

PARIS, Gaston. Études sur les romans de la Table Ronde – Lancelot du Lac. In : *Romania*, tome 12, n. 48, Paris, 1883, p. 459-534. Disponível em: <<https://bit.ly/3cpcnfy>>. Acesso: 28 set., 2021.

_____. *La littérature française au Moyen Âge (xi^e-xv^e siècles)*. [1888]. 5^e ed. Paris : Librairie Hachette et C^{ie}, 1914. Disponível em : <<https://bit.ly/2Y321n2>>. Acesso : 28 set., 2021.

PERFETTI, Lisa. The lewd and the ludic: female pleasure in the fabliaux. In: CROCKER, H. A. (ed.). *Comic provocations: exposing the corpus of the Old French fabliaux*. New York: Palgrave Macmillan, 2006. P. 17–32.

PETRONIUS. *The Satyricon*. [Translated by J. P. Sullivan]. London: Penguin Books, 2012.

SCHENCK, Mary Jane Stearns. *The fabliaux - tales of wit and deception*. Amsterdam; Philadelphia, USA: John Benjamins Publishing Company, 1987.

SCHIAVONE, Aldo. *Uma história rompida: Roma antiga e Ocidente moderno*. [1996]. [Trad.: Fábio Duarte Joly]. São Paulo: Edusp, 2005.

SPIEGEL, Gabrielle M. History, historicism, and the social logic of the text. In: _____. *The past as a text: the theory and practice of medieval historiography*. Baltimore, USA; London: The John Hopkins University Press, 1997. P. 3–28.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1977.

_____. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. [1973]. In: _____. *Cultura e materialismo*. [1980]. [Trad.: André Glaser]. São Paulo: Editora Unesp, 2011. P. 43–96.

_____. *Cultura*. [1981]. [Trad.: Lólio Lourenço de Oliveira]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. [1987]. [Trad.: Amálio Pinheiro (parte I); Jerusa Pires Ferreira (parte II)]. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Deslocamentos de Kehinde e de Cora – Reflexões a partir de *Um Defeito De Cor* e *Underground Railroad*

Maria Inês Freitas de Amorim
(PPGL/UERJ)

(...) A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Vozes-Mulheres, Conceição Evaristo)

1. Reflexões iniciais

O processo de dominação colonial nas Américas esteve alicerçado nos assassinatos das populações originais e na escravização de africanos, que sequestrados em suas terras, eram submetidos a processos de desumanização e vendidos como se fossem mercadorias. A vida é concebida como um produto pelos colonizadores brancos, que negociavam corpos, separavam famílias, aplicavam castigos e condenavam a morte a sua escolha. A violência da escravidão também se manifestava pela migração forçada. Seja pela captura para o cativeiro, seja pela venda, seja por negociações. Mas, mesmo diante de todo esforço no processo de desumanização, a luta pela sobrevivência e pela conquista da liberdade foi uma predominância. Onde houve escravidão, houve resistência a escravidão.

O regime colonial escravocrata se fez presente ao longo do território do continente americano. Em suas diversas expressões, são encontradas diferenças de métodos e formatos, mas será levado em consideração nas análises o que a escravidão têm de semelhante no Brasil e nos EUA: diante da violência da escravidão, a luta pela vida daqueles que foram escravizados e o afeto como expressão de resistência.

No presente, as opressões permanecem em expressões de racismo, misoginia, machismo, LGBTQIA+fobia, xenofobia e classismo. As relações excludentes do agora têm raízes construídas no passado. Entender o passado é conhecer as bases que alicerçaram as

mazelas do presente e sem essa reflexão sobre como começou, não há como entender e transformar visando um futuro mais justo e livre.

Não basta resgatar as narrativas do passado, é necessário evidenciar a partir de que perspectiva essa voz é enunciada. As vozes silenciadas precisam ser ouvidas a partir de suas perspectivas. Para Lélia Gonzalez (2018 [1985], p.263) “as abordagens efetuadas sempre se dão a partir da perspectiva do sujeito que elabora a história do oprimido como a de um objeto diferente dele, e nós participamos da perspectiva do oprimido, que é o próprio objeto”¹²⁴⁶. Entender que é a partir da fala do grupo social historicamente marginalizado que o passado será devidamente revisitado e entendido. “A cultura dominante nos vê segundo sua perspectiva paternalista, diluidora de pequenos, que nos infantiliza”¹²⁴⁷ (Ibid., p.264).

Os romances *Um Defeito de Cor*, da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves, publicado em 2006 e o romance *Underground Railroad*, do autor estadunidense Colson Whitehead, lançado em 2017 apresentam narrativas centradas nas trajetórias de mulheres escravizadas e em suas ações de luta pela liberdade. Ambos romances ficcionalizam o passado escravocrata de seus respectivos países, apresentando elementos ficcionais em diálogo com dados históricos. A perspectiva ficcional apresentada em ambas narrativas é centrada a partir do olhar daqueles personagens que foram escravizados.

A escravidão deixou marcas que permanecem no presente, sobretudo pelo racismo estrutural que permanece silenciando narrativas. A ficção é um espaço que possibilita que diversas lacunas que a narrativa hegemônica da história apagou possam ser preenchidas e muitas das vozes silenciadas ganhem sua representação. A literatura não se pretende criar uma narrativa historiográfica, mas apresentar possibilidades simbólicas de narrativas. Ao se referir aos romances que ficcionalizam o passado escravagista, Morrison (1995, p.98) afirma: “não importa o quão fictício seja o relato desses escritores, ou o quanto tenha sido um produto de invenção, o ato da imaginação está ligado à memória”^{1248 1249}.

¹²⁴⁶GONZALEZ, Lélia. Insurreições negras e sociedade brasileira. In: Primavera para as rosas negras. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 263.

¹²⁴⁷Ibid. p.264

¹²⁴⁸Tradução nossa. No original: “‘no matter how ‘ficcional’ the account of these writers, or how much it was a product of invention, the act of imagination is bound up with memory”.

¹²⁴⁹MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Boston; New York: Ed. William Zinsser. 1995. p.98

As narrativas se alicerçam em fragmentos do passado para preencher criativamente as narrativas, promovendo uma possibilidade de se pensar sobre o passado. A voz das personagens são construídas a partir de muitas outras, igualmente silenciadas. Em um processo representativo de experiências, visando a criação de uma memória. Para Conceição Evaristo (2005, p.04): “Ao se observar a resistência da tradição cultural negra e a sua reelaboração, a sua reterritorialização no Brasil e outros países da diáspora africana, percebemos o caráter pessoal e coletivo da memória como possibilitador de construção de uma identidade”¹²⁵⁰.

Kehinde, personagem que é uma ficcionalização de Luísa Mahin, do romance de Ana Maria Gonçalves, narra sua história, desde sua captura em África, sua vida como escravizada, sua conquista da liberdade, suas lutas. Mas sobretudo, narra a busca pelo seu filho Luiz, vendido pelo pai português para pagar dívidas de jogo. Kehinde viaja, escreve, cria uma rede de contatos em busca do filho. O romance é escrito como uma longa carta ao filho desaparecido, na qual ela narra toda a sua vida, seus sentimentos, suas angústias e reflexões. Segundo a personagem: “Ele falou muitas vezes em você, arrancando de mim a promessa de nunca falar mal dele perto de você. Será que faço isso agora? Não sei, e espero que você leia tudo isso apenas como uma história que está sendo contada exatamente do jeito que aconteceu”¹²⁵¹.

Já Cora, personagem cuja história é apresentada no romance *Underground Railroad*, parte da fazenda onde nasceu e foi criada no estado escravagista da Georgia, no sul dos EUA e segue para sua conquista da liberdade com Ceaser e Lovey, companheiros nos campos de algodão. A real Underground Railroad, rota permeada por uma rede de apoio que dava suporte para a condução de escravizados do cativeiro para os estados livres do norte, na ficção se torna uma real linha de ferro subterrânea, na qual os agentes das estações registram as narrativas dos escravizados e os ajudam em suas fugas. A mãe de Cora, Mabel, já havia fugido há alguns anos antes, o que aparentava ter deixado a menina para trás. Cora nutria sentimentos conflitantes em relação a mãe: ora a raiva, pelo abandono, ora a vontade de encontrá-la. No fim do romance, o leitor descobre o que aconteceu com Mabel.

¹²⁵⁰EVARISTO, Conceição. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. Revista Releitura, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº23, 2008. p.04.

¹²⁵¹GONÇALVES, Ana Maria. Um Defeito de Cor. Rio de Janeiro: Record, 2017. p.437.

Ambas narrativas apresentam a violência de todo o processo escravagista. Narram agressões, estupros, mortes. Kehinde e Cora perdem muitos afetos ao longo da jornada. A dor é representada nas vivências das personagens, assim como a força na luta pela sobrevivência também está presente. Não há passividade diante da opressão, há força e uma rede de apoio que permitem a conquista da liberdade.

O presente trabalho tem como objetivo analisar comparativamente os deslocamentos empreendidos pelas personagens ficcionais Kehinde e Cora, refletindo como as narrativas literárias representam a luta pela liberdade alicerçada pelos laços de afeto construídos pelas duas personagens, compreendendo que os deslocamentos acontecem de duas maneiras: como forma de aprisionamento, quando realizado pela força escravagista e como forma de resistência, quando conseguem fugir do cativeiro e partem para alcançar seus objetivos. Deslocar, nas narrativas, representa ora prisão, ora luta pela liberdade, e esses movimentos são retroalimentos pelo sistema escravocrata. As personagens são impedidas de permanecerem num mesmo lugar, de criarem raízes e construírem um lar material, dessa forma, a construção do local de pertencimento passa a ser um local simbólico.

Apesar de representar o passado e dialogar com fatos, as obras são ficcionais, resultados das pesquisas de seus escritores e das múltiplas possibilidades que a composição literária permite para se refletir sobre o passado, na busca de entender sobre o presente e sonhar com um futuro mais livre de opressões e silenciamentos.

2. *Um Defeito de Cor*

O romance *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves, é narrado por Kehinde e é elaborado como um relato sobre sua trajetória de vida para seu filho desaparecido. A partir da trajetória vivenciada por Kehinde, a autora tece uma narrativa em que interpretações de fatos históricos, ficção e referências a outras obras literárias estão entrelaçadas. E todos os episódios narrados são representados a partir da perspectiva de uma mulher negra que vivenciou a escravidão.

Ao ficcionalizar o século XIX brasileiro a partir da perspectiva de uma voz subalternizada, o romance apresenta elementos narrativos que constituem um contraponto a narrativa hegemônica da história e contribui para se pensar sobre a construção das múltiplas

identidades sociais brasileira, sobre as mazelas e opressões presentes no cotidiano até o presente, como o racismo estrutural. A obra também dá protagonismo a experiências de resistência que permanecem invisibilizadas. Para Evaristo:

E esse passado recriado passa ser a constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos *dominados*¹²⁵².

O romance constrói uma narrativa que resgata um passado de dor, sobre uma mãe que busca encontrar seu filho separado dela pela violência de um sistema que desumaniza e mata, a partir de um olhar sobre um país em que no presente há em média o assassinato de 95 pessoas negras por dia (**Fórum Brasileiro de Segurança Pública**, 2021). As marcas do passado permanecem no presente, e estas histórias precisam ser contadas.

A narrativa se inicia em Savalu, no reino do Daomé, em 1810, quando Kehinde tem seis anos, quase sete. Ela assiste ao estupro e assassinato de sua mãe Dúróorîke e o assassinato de seu irmão Kokumo por soldados do Rei Adondoza que reconhecem nos tapetes de sua casa os símbolos de Dan. Durante esse evento, ela e sua irmã gêmea Taiwo sofrem seu primeiro abuso sexual. Depois que os soldados vão embora, as ibêjis, Taiwo e Kehinde, e a avó partem para Uidá. Este primeiro deslocamento é realizado para fugir da violência do governo local, elas abandonam a casa e suas memórias em uma migração pela sobrevivência, pois acreditam que os soldados poderiam voltar.

Em Uidá, as três começam a se estabelecer e a construir um novo lar, quando as meninas são capturadas por traficantes de escravizados. Quando estavam no porto, prestes a entrarem no tumbeiro, a avó pede para ficar junto com as netas e as três partem em viagem para o Brasil. Em mais um deslocamento, há a marca da violência do Estado como a determinante. Além do deslocamento geográfico de África para o Brasil, há o deslocamento simbólico da liberdade para a escravização.

¹²⁵²EVARISTO, Conceição. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. Revista Releitura, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº23, 2008. p.01

Durante a travessia no Atlântico a bordo do tumbeiro, Taiwo e a avó morrem, deixando Kehinde sozinha. Ela chega à Ilha dos Frades, na Bahia, e ao desembarcar, os traficantes com a cumplicidade da Igreja tentam obrigar que ela troque de nome e de religião. Entretanto, ao perceber o que estava para acontecer, Kehinde pula no mar, pede proteção à Iemanjá e escapa do ritual. Não é batizada e permanece a se chamar Kehinde, apesar de se apresentar aos brancos como Luísa:

Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considereei Kehinde. O nome que minha mãe e a minha avó me deram e que era reconhecido pelos voduns, por Nanã, por Xangô, por Oxum, pelos Obêjis e principalmente pela Taiwo. Mesmo quando adotei o nome de Luísa por ser conveniente, era como Kehinde que eu me apresentava ao sagrado e ao secreto¹²⁵³

A manutenção do nome e de sua identidade é uma expressão de luta para evitar um deslocamento forçado, de preservar quem ela é e de trazer para si sua ancestralidade. Ela articula estratégias para poder continuar realizando as cerimônias e ritos referentes a sua religiosidade. A personagem representa um contraponto aos objetivos das práticas escravagistas que buscam o esvaziamento da subjetividade daquele que é escravizado. Para Mbembe (2018, p.27), a escravidão significa uma tripla perda: “perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda do estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade)”¹²⁵⁴.

Ela é levada como escravizada para a Ilha de Itaparica, para a Fazenda do Amparo, onde vivencia diversos tipos de violência oriundos do processo escravagista. Sobre a forma de tratamento que as mulheres escravizadas recebiam, Angela Davis afirma que:

(...) as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas¹²⁵⁵.

¹²⁵³GONÇALVES, Ana Maria. Um Defeito de Cor. Rio de Janeiro: Record, 2017.p.73

¹²⁵⁴MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018. p.27.

¹²⁵⁵DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e Classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p.19.

Nos corpos das mulheres escravizadas havia outra forma de posse e violência: o estupro. Angela Davis (Ibid., p.20) também afirma que “O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras”¹²⁵⁶. Além dos castigos que afligiam todos os corpos escravizados, a violência sexual assume, assim, outra marca de dominação. No romance, há uma passagem em que o Senhor José Carlos, dono da fazenda, estupra a personagem, afirmando “seus direitos de posse”:

Ele conseguiu ser muito mais vingativo do que eu poderia imaginar, ao entrar no quarto e dizer que a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito, que este tipo de preto ele bem sabia o tratamento de que era merecedor.¹²⁵⁷

Dessa violência sexual relatada, Kehinde, aos 13 anos, engravida de seu primeiro filho, Banjokô, que passa a ser vista como um novo escravo, uma nova posse. Dessa forma, não é a mãe que tem autonomia para criar seu filho, mas os senhores que assumem para si o controle de mais uma vida. Infligindo, assim, mais uma dor: a do filho que não é visto como seu. Na obra, a protagonista, após muito trabalho e ter que aceitar muita chantagem de sua “senhora”, recupera a criação do seu filho.

Em Salvador, Kehinde conquista a sua alforria e a de seu filho. Ela participa de uma irmandade de auxílio entre escravizados e libertos, cria laços, articula sua vida na luta pela sobrevivência. Na cidade, ela constrói um lar e uma família forjada pelos laços de afeto e tem outro filho, Luiz. Ela também entra em contato com os muçurumins, os responsáveis pela articulação e organização da Revolta dos Malês, que aconteceu em 1835.

Kehinde participa ativamente da vida política e de movimentos de resistência. A narrativa apresenta a diversidade das identidades africanas em solo baiano, além de apresentar as diversas articulações de luta pela liberdade que o engajamento de escravizados, ex-escravizados e negros livres realizavam para a conquista de garantias de liberdade e pelo fim das opressões.

¹²⁵⁶Ibid., p.20.

¹²⁵⁷GONÇALVES, Ana Maria. Um Defeito de Cor. Rio de Janeiro: Record, 2017. p.170

Após a participação de Kehinde em revoltas, ela parte para o exílio, pois temia ser deportada para África. Ela segue para o Recôncavo Baiano, depois para o Maranhão. Quando retorna para Salvador, descobre que seu filho Luiz havia sido vendido como escravizado pelo pai, um português branco, para saldar dívidas de jogo. Dos deslocamentos para fugir da repressão do Estado para os deslocamentos empreendidos na busca pelo filho desaparecido, mais uma vez, Kehinde precisa sair do espaço onde construiu o seu lar para garantir sua liberdade e o encontro do seu maior afeto, Luiz.

Kehinde vai para São Paulo e para o Rio de Janeiro na procura pelo filho. Constrói novos laços de afeto, cria uma rede de apoio e enfrenta as dificuldades na busca pelo menino. Retorna para Salvador e resolve voltar para Uidá, pois acredita que Luiz possa ter ido para África. Antes de partir para sua terra natal, deixa uma rede de contatos e de busca pelo filho. Em África, estabelece uma nova vida, cria novos contatos, constrói uma nova família, reencontra afetos do passado e estabelece novos laços. E realiza o desejo de ser mãe de ibêjis.

A narrativa representa o retorno de africanos que haviam sido escravizados no Brasil. Kehinde desloca para o seu continente natal, buscando vestígios de uma identidade e os afetos que lhe foram roubados. Entretanto, o completo retorno ao local que deixou se torna um processo impossível, pois sua trajetória estava atravessada pela escravização, assim como o seu local também. Sobre os retornados, Brito (2018, p.384) afirma: “Quando estabelecidos no continente africano, esses homens e mulheres, em geral libertos, ficaram conhecidos como ‘retornados’, e adotariam a identidade de ‘brasileiros’ nos locais onde se estabeleceram, notadamente no Benin, na Nigéria e em Gana”¹²⁵⁸. Os retornados criaram uma comunidade composta por diversos grupos sociais, como escravizados africanos e brasileiros libertos, brasileiros comerciantes e súditos portugueses, onde esteve abrigada uma multiplicidade de identidades e onde foi construído uma estrutura política, social e econômica própria, conforme é representado em *Um Defeito de Cor*, no qual Kehinde se torna uma próspera comerciante em Uidá.

Ao final do romance, já bastante idosa e cega, Kehinde narra a sua história de vida para que Geninha, sua afilhada, a escreva. O manuscrito era endereçado a Luiz, uma vez que narrar sua trajetória de vida para o filho é encarado por ela como sua herança e seu maior

¹²⁵⁸BRITO, Lucina. Retornados Africanos. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio dos Santos. Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.384.

legado, pois desloca de suas memórias o registro de quem é e de suas ideias para que ele a conheça, entenda o que aconteceu e, sobretudo, saiba que ela nunca deixou de procurar por ele.

O ato de contar dá sentido a própria trajetória e é um ato de resistência, de saber que toda a sua experiência precisa ser compartilhada a partir de uma voz narrativa que dê conta de representar todo o universo simbólico que a subjetividade humana carrega. Contar sobre a própria trajetória de vida é uma forma de sobreviver, de se entender enquanto indivíduo e o romance *Um Defeito de Cor* representa essa relação. Para Glória Anzaldúa, o ato de escrever:

é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como ‘outro’ – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado ‘normal’, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele ‘outro’ e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado¹²⁵⁹.

Kehinde representa uma voz de luta, de resistência a um sistema opressivo que desumaniza corpos negros e femininos. Os deslocamentos por ela realizados forjam sua identidade e sua luta pela sobrevivência. Sua coragem em seguir é alicerçada pelos seus afetos e pela batalha constante para a conquista da liberdade.

3. *The Underground Railroad*

Cora, protagonista de *The Underground Railroad* de Colson Whitehead, recusou o primeiro convite de Caesar para fugir para o norte. “Era a sua avó falando”¹²⁶⁰. Entretanto, “Três semanas depois, ela disse sim. Dessa vez, era sua mãe falando”¹²⁶¹. Cora é uma mulher escravizada na Fazenda Randall, no Estado da Georgia, em um período histórico em que os estados do sul dos EUA ainda

¹²⁵⁹ ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 8(1): 229-36, 2000. p.232.

¹²⁶⁰ WHITEHEAD, Colson. *Underground Railroad: os caminhos da liberdade*. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017. p.14.

¹²⁶¹ Ibid. p.19.

vivenciavam a legitimação da escravidão. A fazenda onde Cora trabalhava sempre foi um espaço de muita violência e castigos severos, mas quando o dono da Fazenda morre e o irmão assume a gerência do local, a situação piora. E é nesse momento em que Cora, sua amiga Lovey e Caesar resolvem fugir.

Há uma rede subterrânea de trens que conduzem os escravizados para os estados do norte. Cada estado possui uma estação e o agente da estação é responsável pela recepção e encaminhar os viajantes. Também é responsável por escrever o relato de vida sobre aqueles que conseguem fugir do cativeiro rumo à liberdade. Dessa forma, o romance é construído a partir desses deslocamentos, da necessidade de migrar para encontrar um lugar onde não se seja escravizado.

Alguns anos antes, Mabel, a mãe de Cora havia fugido, o que se tornou um acontecimento narrado diversas vezes ao longo do tempo, pois ela fora a única pessoa escravizada a ter conseguido fugir do cativeiro da Fazenda Randall. Cora amarga muita raiva, por ter sido deixada para trás, mas também tem esperança de reencontrar a mãe. “Quando Mabel sumiu, Cora se tornou uma pária. Onze, dez anos de idade, por aí — não havia ninguém que pudesse dizer com certeza. No trauma de Cora, o mundo esmoreceu em impressões cinzentas”¹²⁶².

Durante a fuga, o grupo é perseguido por um grupo de caçadores da região. Após uma briga violenta, Lovey é capturada e Cora mata um de seus perseguidores em legítima defesa. Ela e Caesar conseguem embarcar no trem subterrâneo rumo ao estado da Carolina do Sul. Lá chegando, apesar de ser um estado escravagista, Cora e Caesar conseguem abrigo e trabalho. Cora começa a aprender a ler e a escrever.

Cora descobre na leitura um espaço de sonhos e descobertas. Ela passa a refletir sobre a sua posição, a questionar o sistema. O ato de ler ajuda ela a perceber as opressões e as mazelas sociais que a cercam, a enxergar toda a problemática da violência em um sistema onde se naturaliza e legitima tais ações. É possível estabelecer uma relação ao que aconteceu a personagem ficcional e o que registra o ex-escravizado real Frederick Douglass em suas memórias:

A leitura desses documentos me capacitou a expressar meus pensamentos e confrontar os argumentos apresentados para sustentar a escravidão; mas embora me livrasse de uma dificuldade, me trouxe a outra ainda mais dolorosa. Quanto mais eu lia, mais eu era levado a odiar e detestar meus escravizadores¹²⁶³

¹²⁶²Ibid. p.26.

¹²⁶³DOUGLASS, Frederick. Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2021. p.79

Frederick Douglass nasceu em 1818, em Maryland, nos EUA, filho de uma mulher escravizada e tendo como pai, possivelmente, o seu “senhor”. Quando ele foi vendido e mudou para um ambiente urbano, aprendeu a ler e a escrever, o que marcou definitivamente a sua vida, pois a partir do que lia, passou a questionar a sua situação como escravizado e a sonhar pela liberdade. Douglass conseguiu fugir e se tornar um “homem livre” e seus escritos, tanto os ensaios e quanto as suas memórias são importantes para a construção de uma perspectiva sobre a escravidão nos EUA. A partir das experiências narradas por Douglass é interessante perceber a relação que é possível estabelecer com as experiências ficcionais apresentadas ao longo do romance *The Underground Railroad*.

Quando Cora e Caesar acreditavam que poderiam se estabelecer na Carolina do Sul, experimentos científicos começam a ser realizados com os negros do local. Ao visitarem os médicos, as mulheres são convencidas a passarem por um processo experimental de esterilização. Num primeiro momento há um diálogo que aparenta ser uma possibilidade de escolha para que elas aceitem o procedimento. Mas aos poucos, o plano se revela ser algo imposto. Outras situações de perigo fazem com que desperte em Cora a necessidade de sair de lá. Há um desencontro com Caesar e ela parte para a Carolina do Norte sozinha.

Após experimentar a sensação de liberdade e se enxergar na possibilidade de ser uma mulher livre, Cora não consegue conceber a ideia de voltar a ser escravizada. Em sua mente e em seu sentimento, ela é livre. Tais pensamentos concordam, mais uma vez, com o que escreve Douglass,

É o que tem observado em minha experiência na escravidão: sempre que minha condição sofria alguma melhora, essa boa sorte, em vez de ampliar meu contentamento, só ampliava meu desejo de ser livre, me estimulando a divisar formas de conquistar minha liberdade. Isso porque, como bem descobri, para se ter um escravo satisfeito é preciso destituí-lo de todo pensamento. É preciso nublar sua visão moral e mental e, tanto quanto possível, aniquilar o poder da razão. É preciso que ele não detecte nenhuma inconsistência em sua circunstância. Deve ser levado a sentir que a escravidão é correta, isso é possível convencendo disso quando perde toda a sua humanidade¹²⁶⁴

Chegando na Carolina do Norte, ela encontra a estação desativada. Após algum tempo de espera, o agente da estação, Martin, chega e pede para Cora ir embora de lá. Entretanto, não há como avançar ou voltar na estrada de ferro, por isso ela segue com Martin a sua casa, onde mora Ethel, sua

¹²⁶⁴DOUGLASS, Frederick. Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2021. p.131.

esposa e onde trabalha Fiona, a empregada. Cora fica escondida no sótão, pois “Na Carolina do Norte a raça negra não existia a não ser na ponta de uma corda”¹²⁶⁵ (WHITEHEAD, 2017, p.165). Há um violento processo de eugenia articulado e fomentado pelo fundamentalismo religioso no estado, os negros eram criminalizados e mortos, assim como todos aqueles que os tentasse ajudar.

Depois de um tempo escondida, Cora é encontrada e raptada por Ridgeway, homem conhecido – e temido – por ser responsável por capturar escravizados que haviam fugido. Martin e Ethel são executados e Cora é aprisionada pelo grupo liderado por Ridgeway, cujo objetivo era levá-la de volta para a Fazenda Randall, na Georgia.

Quando passavam pelo estado do Tennessee, Cora é libertada por um grupo que agia em defesa dos escravizados. Em diálogo com Ridgeway, que afirma que Cora seria sua propriedade e que ele agia segundo a lei, o líder do grupo de resistência afirma “‘É o que diz a lei. A lei branca. Há outras.’ Ele se dirigiu a Cora em um tom mais gentil. ‘Se quiser, senhorita, posso atirar nele por você.’ O rosto do homem estava calmo”¹²⁶⁶ (Ibid., p.234).

Resgatada, Cora chega à Fazenda Valentine, no estado de Indiana, local onde é edificada uma comunidade de pessoas negras, congregando uma multiplicidade de histórias e trajetórias. Vivendo na Fazenda, Cora entende o sentido de comunidade, de amizade, de sonho. Ela cria planos, faz amigos, consegue entender o real significado de ser livre.

A Fazenda Valentine é invadida pelo grupo de Ridgeway, que insuflou os fazendeiros da região, que já não aceitavam o que representava a Fazenda. A invasão resultou em grande violência e destruição. Muitos companheiros de Cora são assassinados na ofensiva e ela, mais uma vez, é obrigada a fugir. Sobre o preconceito arraigado na sociedade, Douglass discorre:

Eles são negros – e isso basta, aos olhos do preconceito irracional, para justificar iniquidade e violência. Em praticamente todos os departamentos da vida americana, os negros são confrontados com sua influência insidiosa. Está no próprio ar que respiramos. É uma influência que os alcança nas oficinas e nas fábricas, quando se candidatar a uma vaga de emprego; nas igrejas, nos hotéis, nas urnas eleitorais e, sobretudo na bancada do júri. Sem cometer qualquer crime ou ofensa à lei ou ao evangelho, o homem de cor é o Jean Valjean da sociedade americana. Escapou dos grilhões, portanto todas as suposições são sempre contra ele. A oficina lhe nega trabalho, e a estalagem nega-lhe guarida. Deixou de ser

¹²⁶⁵ WHITEHEAD, Colson. *Underground Railroad: os caminhos da liberdade*. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017. p.165.

¹²⁶⁶ Ibid., p.234.

escravo de um indivíduo, mas se tornou, de certo modo, escravo da sociedade¹²⁶⁷

O romance possui um final em aberto, no qual os deslocamentos que Cora precisa fazer para a conquista de sua liberdade não têm fim. Cora só se sentirá segura e livre quando o processo escravagista acabar, quando a violência opressiva do Estado for banida das relações sociais. Cora tem seus sonhos impedidos, tem perdas de pessoas amadas, tem sua casa incendiada, mas ela permanece insurgente diante da opressão do sistema.

O sistema de opressões permanece, seguido por um racismo que permanece matando. Refletir sobre o passado apresentado no romance é um ponto de reflexões sobre os avanços e sobre as estruturas que se mantêm intactas. Conhecer o passado a partir dessas narrativas que imprimem a voz daqueles que tiveram suas trajetórias diretamente marcadas pela escravidão é uma estratégia na luta antirracista.

4. Diálogos

A resistência, no contexto da escravidão, só pode ser entendido enquanto uma luta coletiva pela liberdade, materializada por movimentos organizados contrários a prática opressiva que articulam o combate. Aquele que resiste não tem como resistir sozinho, pois a conquistar a liberdade precisa da força do outro. Para Jane Sharpe “Uma celebração acrítica da resistência e da resiliência dos escravizados corre o risco de ignorar as condições de subjugação e desumanização que, em muitos casos, impediram uma oposição à escravidão, aberta ou não.” (SHARPE, 2002, p.xv). Resistir é, portanto, uma ideia ampla, que não pode ser confundida com ações individuais de sobrevivência, uma vez que as condições de cada um precisam ser levadas em consideração, pois é necessário cuidado e respeito com aqueles indivíduos que sucumbiram pelo violento processo escravagista.

Em *Um Defeito de Cor*, a união dos muçurumins e dos demais participantes da Revolta dos Malês, sejam eles escravizados ou libertos, construiu uma unidade na luta, demonstrando que a organização do movimento representava a voz de muitos. Segundo Kehinde: “Por onde passávamos, eu sentia os outros pretos nos olhando como se quisessem dizer que estávamos todos juntos, que eles sabiam que éramos um deles”¹²⁶⁸.

¹²⁶⁷DOUGLASS, Frederick. Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2021. p.203.

¹²⁶⁸GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. Rio de Janeiro: Record, 2017. p.517.

O romance, ao ficcionalizar aspectos dos “bastidores” da Revolta dos Malês, apresenta a perspectiva daqueles que lutavam pela liberdade. Dá protagonismo a personagens que são encarados como coadjuvantes, ou até mesmo vilões, pelas narrativas hegemônicas. Resgatar esse passado de luta pela ficção é representar as vozes a partir de uma perspectiva daqueles que lutaram e não venceram a batalha. Resistir, dessa forma, não tem a ver com vencer a luta imediatamente, mas de abrir pontos de possibilidades, de entender que a liberdade é uma luta constante e necessária. E que romper com a estrutura colonial é um processo lento, difícil, porém necessário quando se tem o objetivo de contribuir para a construção de uma sociedade livre de opressões.

No romance *Underground Railroad*, ao chegar à Fazenda Valentine, um refúgio para pessoas negras, são apresentadas as reflexões de Cora sobre o seu passado e por tudo o que passou para que ela reinterpretasse o significado de comunidade e de liberdade:

Como é que uma coisa tão amarga [o trabalho] poderia se tornar uma fonte de prazer? Tudo em Valentine era o contrário. O trabalho não precisava significar sofrimento, podia unir as pessoas. Uma criança vivaz como Chester podia se desenvolver e prosperar, como Molly e suas amigas. Uma mãe podia criar a filha com amor e bondade. Uma bela alma como Caesar poderia ser o que quisesse ali; todos poderiam; ter uma colcha, ser um professor de escola, lutar pelo direito da gente de cor. Até mesmo ser poeta. Em sua miséria na Geórgia, ela imaginara liberdade, e não se parecera nem um pouco com aquilo. Liberdade era uma comunidade trabalhando em prol de algo adorável e raro¹²⁶⁹

A realidade que Cora conhecia na Fazenda Randall era a realidade da escravidão, do processo de desumanização. Sua subjetividade era negada e qualquer descumprimento do que lhe era exigido era motivo para severas punições. A maneira em que ela entendia a si mesma e aos seus semelhantes é marcada por um discurso de esvaziamento. Ao entrar em contato com outras realidades, com outras possibilidades de liberdade, Cora transforma sua forma de se ver e de ver os outros. Para bell hooks:

A escravidão condicionou os negros a conter e reprimir muitos de seus sentimentos. O fato de terem testemunhado o abuso diário de seus companheiros – o trabalho pesado, as punições cruéis, a fome – fez com que se mostrassem solidários entre eles somente em situações de extrema necessidade¹²⁷⁰

¹²⁶⁹WHITEHEAD, Colson. *Underground Railroad: os caminhos da liberdade*. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017. p.279.

¹²⁷⁰HOOKS, bell. Vivendo de amor. Geledés, 09 mar 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 20 de mai de 2019.

Na ação coletiva, nas redes de apoio, as personagens dos romances representam o afeto como força de ação. O processo de desumanização pelo qual os escravizados são submetidos também perpassa pela perda dos laços familiares e as dissoluções das famílias. Para bell hooks (Ibid) “A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver”¹²⁷¹.

Para romper com o ciclo de opressão que o racismo estrutural construiu, a expressão do afeto é também um ato revolucionário. Nos romances, os laços de afeto entre os escravizados mostram o quanto tais relações os tornam mais fortes e vulneráveis ao mesmo tempo. Retomando bell hooks, “Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura”¹²⁷².

A busca de Kehinde pelo seu filho apresenta reflexões sobre a relação entre escravidão e maternidade, assim como a busca de Cora pela sua mãe. Para Angela Davis (2016), na escravidão as mulheres negras eram vistas como ‘reprodutoras’ e não como ‘mães’ e o ato de desagregar as famílias foi mais uma das práticas de desumanização do sistema escravocrata. Ao contar a história de uma mãe que busca pelo seu filho vendido, é apresentada a perspectiva dessa mãe marcada pela insuportável dor de perder o seu filho pela violência de um sistema que permanece a separar mães e filhos. Kehinde tem seu filho arrancado pelo sistema escravagista, hoje, centenas de mães negras perdem seus filhos todos os anos pela violência do Estado. Cora precisa crescer sem sua mãe, hoje, centenas de filhos perdem suas mães pela violência do feminicídio.

Os romances ficcionalizam o passado, construindo narrativas que buscam representar as vivências silenciadas pela história hegemônica. Seguindo as definições elaboradas por Linda Hutcheon¹²⁷³, considera-se que tanto Literatura quanto a História são construídas a partir de narrativas e a metaficção historiográfica busca na poética da ficcionalidade formas de questionamentos da própria narrativa hegemônica. Ao recriar narrativas, deslocando o protagonismo e mudando a perspectiva dos fatos narrados por vozes subalternizadas, as

¹²⁷¹Ibid.

¹²⁷²Ibid.

¹²⁷³HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

obras metaficcionais historiográficas contribuem para uma ampla reflexão sobre o que é ficção e do que é aceito como fato.

Dessa forma, os romances que se propõem a apresentar uma nova forma de representar a voz de personagens silenciados pela narrativa hegemônica contribuem para que uma nova forma de se pensar o passado seja efetivada. Tanto em *Um Defeito de Cor* quanto em *Underground Railroad* é possível perceber a narrativa sobre a escravidão a partir do olhar de personagens escravizados. É deslocar o olhar de objetos do discurso para sujeitos de ação. São eles que, pelos caminhos da ficção, relatam suas trajetórias de vida. Conforme afirma Conceição Evaristo: “A palavra poética, ao rememorar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem”¹²⁷⁴.

A ficção não ocupa o espaço da História, mas pode gerar reflexões e preencher lacunas que o silenciamento dessas personagens criou. É a possibilidade de se vê representada a voz de quem não foi ouvido. E também é a possibilidade de dar protagonismo a personagens e fatos relegados a um canto subalterno.

Grada Kilomba afirma que escravidão e colonialismo não são conceitos referentes ao passado, mas estruturas que permanecem no presente. E que o presente está assombrado pelo passado invasivo da escravização, que continua a assombrar, sobretudo, as pessoas negras. Por isso, é fundamental contar as histórias sobre o passado escravagista, cujo objetivo

é ressuscitar a vida das/os ancestrais, elevando a memória dolorosa da escravização e contando-a corretamente. Esta é uma associação fascinante: nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente¹²⁷⁵

Os deslocamentos empreendidos pelas personagens são representações da luta pela sobrevivência, da necessidade de sair de um local de opressão e seguir um caminho para a construção de uma subjetividade que lhes são negadas. Para Angela Davis: “O sistema escravista definia o povo negro como propriedade. Já que as mulheres eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas, para os proprietários de escravos elas poderiam ser desprovidas de gênero”¹²⁷⁶. Buscar essa subjetividade e entender-

¹²⁷⁴EVARISTO, Conceição. Escrivências da afro-brasilidade: história e memória. Revista Releitura, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº23, 2008. p.03.

¹²⁷⁵KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p.223-224.

¹²⁷⁶DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e Classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p.17.

se mulher são alguns dos processos que as personagens atravessam ao longo das narrativas. Em ambos os romances os registros das histórias de vida, contar sobre suas experiências são elementos importantes. Contar quem se é é uma forma de expressar essa identidade conquistada.

Ao narrar a trajetória de mulheres escravizadas, os romances também apresentam reflexões sobre as intersecções que atravessam os corpos e as experiências do que significa ser uma mulher. Para Vergès (2020, p.61):

Aos olhos dos/as escravocratas, as mulheres negras são objetos sexuais e não seres cujo gênero demandaria que fossem tratadas com doçura e respeito. Como escravas, elas têm o *status* legal de objeto, não pertencendo, portanto, à humanidade plena. Dito de outro modo, o gênero não existe em si mesmo, ele é uma categoria histórica e cultural que evolui no tempo e não pode ser concebido da mesma maneira na metrópole e na colônia. Tampouco pode ser concebido do mesmo modo em colônias diferentes ou no interior de uma única colônia. Para as mulheres racializadas, afirmar o que é, para elas, ser mulher, foi um campo de luta. As mulheres, como eu disse, não constituem em si uma classe política.¹²⁷⁷

Perceber as diferenças entre as experiências que ser mulher expressam é também uma ação de luta contra as opressões de uma sociedade alicerçada no patriarcado. Mesmo sofrendo diversas violências e subjugações, as mulheres brancas na sociedade colonial tinham a possibilidade de escravizarem outros seres humanos, o que as colocava em um patamar diferenciado nas relações sociais. Despertar para essas diferenças históricas e entender que não existe um modelo único de luta que atenda as complexidades e diversidades são movimentos fundamentais para a criação de um modelo menos opressivo.

5. Reflexões a partir das leituras

Kehinde nasce em Savalu, foge da violência tribal para Uidá, é sequestrada e levada para a Brasil. Aporta na Ilha dos Frades, é negociada em Salvador, vai ser escravizada em Itaparica, volta para Salvador, se exila no Recôncavo, vai para o Maranhão, retorna para Salvador, vai para o Rio de Janeiro e São Paulo atrás do filho, depois parte para Uidá novamente. Em todos esses percursos um traço de quem ela seja é revelado e construído. A

¹²⁷⁷VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p.61

personagem apresenta contradições, fraquezas e forças e um forte senso de liberdade. Ela constrói para si a família que lhe foi roubada. E constrói, para si, a pessoa que ela quer ser.

Cora nasce numa fazenda na Georgia, parte pela *underground railroad* para a Carolina do Sul, onde encontra um racismo disfarçado de preocupação, encarando as pesquisas pseudo-científicas feitas com os corpos negros. Foge para a Carolina do Norte, onde o fanatismo religioso prega a eugenia, ela fica escondida em um sótão até ser encontrada por Rigeway, um caçador de recompensas que ganha a vida devolvendo os escravizados para os seus cativos. É levada para o Tennessee, de onde é resgatada e levada para viver na Fazenda Valentine. De lá é recaptura, mas consegue fugir rumo aos estados do norte. Em cada parada ela estabelece relações, conhece tipos diferenciados de preconceito. Sofre dores com perdas e compartilha momentos felizes com os amigos que deixa pelo caminho. O romance apresenta a violência contra os escravizados, mas também contra todos aqueles que ameaçam o regime, que lutam juntos pelo fim da escravidão.

Os romances apresentam em comum a representação da voz da personagem feminina que foi escravizada. Para Vergès,

A escrita do passado e da história das mulheres racializadas não teve a mesma trajetória da escrita feminista europeia porque cada uma passou por um processo diferente. Para as racializadas, não foi necessário preencher uma ausência, mas encontrar as palavras que trouxessem de volta à vida aquilo que tinha sido condenado à não-existência, mundos que tinham sido expulsos da humanidade.¹²⁷⁸

A luta pela liberdade e pela preservação dos laços de afeto são elementos que conectam as duas narrativas. O passado de dor, de uma ferida que lá, como aqui, não fecha. As perdas que as personagens sofrem pela violência que segrega permanecem. O retorno ao passado ajuda a compreender as opressões do presente, na luta constante, urgente e necessária para um futuro menos opressivo.

Referências

¹²⁷⁸ VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p.135.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. Revista Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 8(1): 229-36, 2000.

BRITO, Lucina. Retornados Africanos. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio dos Santos. Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p.384.

DAVIS, Angela. Mulheres, Raça e Classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUGLASS, Frederick. Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2021.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. *Revista Releitura*, Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº23, 2008

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2021/07/anuario-2021-completo-v6-bx.pdf>>. Acesso em 20 ago. 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. Um Defeito de Cor. Rio de Janeiro: Record, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Insurreições negras e sociedade brasileira. In: *Primavera para as rosas negras*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 263-264.

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. Geledés, 09 mar 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em: 20 de mai de 2019.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Boston; New York: Ed. William Zinsser. 1995.

SHARPE, Janny. Ghosts of slavery: a literary archaeology of black women's lives.

Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WHITEHEAD, Colson. Underground Railroad: os caminhos da liberdade. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

Da sátira agressiva ao protagonismo: a ressignificação do feminino em Gregório de Matos Guerra e Adriana Varejão

Cleidi Strenske¹²⁷⁹
(UEL/PR)

Introdução

Os estudos sobre imagem poética de Alfredo Bosi (1977)¹²⁸⁰ direcionam as reflexões deste ensaio. Para pensar sobre as demandas interdisciplinares busca-se realizar uma aproximação entre o poema satírico *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos Guerra¹²⁸¹, e a obra *Ex-Votos e peles*¹²⁸², de Adriana Varejão. Neste propósito de diálogo interartes, o texto literário ocupa um lugar de materialidade histórica de caráter fragmentado e satírico. Nossa hipótese é a de que o conteúdo jocoso e pejorativo do poema serve de provocação inicial para se vislumbrar a imagem da mulher negra no passado, atualizada e ressignificada pela arte visual contemporânea. Diante desta proposta, são fundamentais as concepções sobre dialogia e intertextualidade, de Bakhtin¹²⁸³, já que é justamente do movimento de leitura e de interpretação do poema que surgem as ligações temáticas entre as duas modalidades artísticas. É esta relação dialógica que provoca o que chamamos, a partir de agora, de fissuras e rasgos sobre os dados historiográficos: é, pois, no cotejo do poema com a obra de Varejão, que se revelam novas perspectivas sobre a figura feminina e o seu protagonismo na miscigenação do povo brasileiro. Além disso, são fundamentais as acepções sobre a poesia barroca de João Adolfo Hansen¹²⁸⁴, que define o gênero satírico como sendo desprovido de qualquer tipo de decoro. A característica da sátira de Matos permite observar o poema como uma literatura aberta, e, portanto, passível de novas leituras, misturas e situações ilimitadas. Cientes do crivo crítico social, conduzir a leitura sob a compreensão de que muitas manifestações literárias foram preservadas com o

¹²⁷⁹ Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL), Londrina – PR, CEP 86057-970. E-mail: cleidi.strenske@uel.br .

¹²⁸⁰ BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

¹²⁸¹ MATOS, Gregório. *À negra margarida que acariciava um mulato*. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.115-118.

¹²⁸² VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹²⁸³ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

¹²⁸⁴ HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2004.

intuito de circunscrever determinadas mundividências traz à tona os apagamentos e silenciamentos sofridos pela mulher no Brasil colonial.

Este é também o motivo da escolha de um texto literário já que este guarda dados sobre o contexto sociocultural da época de sua produção. Este paradigma conduz nossas observações sobre o poema narrativo que guarda informações retóricas sobre a conduta social esperada a ser performatizada a fim de publicizar tais códigos de comportamento. Em outras palavras, a literatura encena o cotidiano na medida em que revela, por meio do texto escrito, nuances dos costumes sociais conforme o pensamento de Zumthor¹²⁸⁵.

Diante do exposto, o presente ensaio valoriza o conjunto de fatores que compõe a sociedade, partindo do texto literário como exemplo de manifestação artística retórica a fim de cumprir a função de discriminar e orientar a postura ideológica dos habitantes na colônia de Portugal. Diante da inquietação produzida a partir da ironia na obra *Ex-votos e peles*¹²⁸⁶, de Adriana Varejão, os recursos visuais ali presentes são capazes de colar uma outra imagem ressignificada da mulher e de sua participação na miscigenação do povo brasileiro sobre aquela explorada no poema satírico de cunho narrativo de Matos, em que há o rebaixamento da origem étnica do Brasil. Tais informações foram avaliadas em seus aspectos explícitos ou suprimidos na linguagem literária e, a partir disso, colados sobre a imagem da mulher atual e recolocados sobre a história oficial, provocando outras histórias, num esclarecimento mútuo. Nesse sentido, os conceitos de ironia e paródia de Hutcheon¹²⁸⁷ são importantes, uma vez que é por meio de determinados elementos mobilizados por Varejão que exploramos os desdobramentos de sentidos do poema como fragmento da história.

Considerando as leituras de diferentes formas artísticas, a literária e a pictórica, encontramos na poesia satírica de Gregório de Matos, *À negra Margarida, que acariciava um mulato*¹²⁸⁸, e na obra *Ex-Votos e peles*¹²⁸⁹, de Adriana Varejão, um cenário fecundo sobre as demandas de crítica sociocultural do Brasil do século XVII e do atual. O texto do período colonial pauta os estudos sobre as ocorrências de poéticas orais e é elencado como partícula

¹²⁸⁵ ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹²⁸⁶ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Ex-votos e peles. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹²⁸⁷ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹²⁸⁸ MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 115-118.

¹²⁸⁹ VAREJÃO; SCHWARCZ, op. cit. 2014, p. 121.

histórica que nos revela a ideologia discursiva da época. Já a pintura de Varejão é responsável pela atualização desse discurso em que repercutem os desdobramentos e a ressignificação das imagens poéticas de ambos os textos num esclarecimento mútuo.

Pensando nesta relação diacrônica, é a partir de textos produzidos para a oralização, e por isso performatizados em praça pública, que encontramos vestígios de modelos sociais. Segundo Zumthor¹²⁹⁰, as formas artísticas orais são manifestações narrativas que extrapolam a leitura de signos gráficos convencionais da atualidade. Isso quer dizer que o uso da voz concentra características estéticas de domínio retórico que guardam nas narrativas atributos fundamentais para entender as nuances da vida colonial brasileira através das atividades artísticas inseridas no convívio social. De modo geral, as performances de poesia oral, realizadas em praça pública, eram documentadas pela escrita posteriormente às declamações, o que ocorria conforme as encenações aconteciam. Esta documentação/publicação era escolhida pela função social que cumpria, ou, ainda, pelo apreço que alcançavam entre o público, o que era determinado pelo alcance popular estabelecido pela frequência das performances/declamações. O contexto social do Brasil enquanto colônia de Portugal revela que as manifestações performáticas tinham um alcance receptor infinitamente maior naquela realidade do século XVII, exercendo a função de informar, doutrinar e entreter o público ouvinte. Vale lembrar que, ao retomar um texto escrito, partimos do que conhecemos dele; por outro lado, é válido incluir as informações da conjuntura social e cultural angariados ao longo do tempo ao qual o texto é exposto desde as primeiras exposições. O que significa considerar o volume de estudos sobre gêneros orais, bem como as nuances e desdobramentos de valores sociais, considerando o contexto social da atualidade.

Para Zumthor¹²⁹¹, a prática oral possui um conjunto de fatores que se convergem na abertura receptiva do que se diz:

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra: a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela

¹²⁹⁰ ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹²⁹¹ Idem, 2007, p. 65.

é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações recriadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*.¹²⁹²

Destas práticas orais, e da poesia escrita produzida após as performances, extraem-se os fragmentos, os vestígios e os rastros discursivos que revelam o posicionamento político-ideológico da linguagem literária da sociedade colonial brasileira. Neste sentido, a dialogia bakhtiniana¹²⁹³ mostra-se um processo pressuposto no artifício que envolve a produção, a recepção e a circulação da arte inserida no contexto em que foi produzida e que mais tarde reverbera em outras leituras na atualidade.

Pode-se dizer que o texto possui rastros de cultura, de política e de características sociais do sistema ideológico presentes na sua concepção. Os valores sociais organizados em formas artísticas reconhecidas pela cultura oral, e construídos sobre bases retóricas, estabelecem a função doutrinária, cujo intuito era o de apresentar as regras de conduta social, a imposição de mundividência eurocêntrica e até a determinação de quais práticas religiosas seriam aceitáveis na época.

O processo singular deste quadro é descrito por Zumthor¹²⁹⁴ da seguinte maneira:

Não se trata – exceção – de trazer uma prova nem mesmo de fundar uma hipótese relativa a tal texto ou região, mas sim de provocar a imaginação crítica: essa abertura às imagens visuais e auditivas, integradas por entre os elementos de informação que recorrem ao filólogo e ao historiador – imagens sem as quais eu não saberia viver o que estou apreendendo, isto é, escapar à ilusão do cientificismo.¹²⁹⁵

Diante desta realidade, o poema *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos¹²⁹⁶, aparece como composição satírica que, por meio da escrita, apresenta a imagem da personagem como uma caricatura, o que será visto aqui como um arquétipo/retrato dos habitantes do Brasil colonial. Além de oferecer um panorama da nossa miscigenação e de seus efeitos refutados por uma determinada parte da sociedade, que refletia as vivências do Brasil colonial da época, a saber, as autoridades portuguesas e a aristocracia, orientadas pela visão eurocêntrica presente na Bahia do século XVII.

¹²⁹² ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 65.

¹²⁹³ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

¹²⁹⁴ ZUMTHOR, op. cit., p. 54.

¹²⁹⁵ Idem, 2007, p. 54.

¹²⁹⁶ MATOS, Gregório. *À negra margarida que acariciava um mulato*. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.115-118.

Dentro desta perspectiva, o conceito de imagem poética, de Bosi¹²⁹⁷, mostra-se basilar na aproximação entre o poema de Matos e a instalação de Adriana Varejão. Partindo da imagem satírica produzida no poema, é necessário ler o que foi dito/escrito e performatizado para refletir sobre o que não está exposto, percebendo as nuances dos pontos de vista suprimidos e, ainda assim, valorizar o texto literário e seu conjunto poético.

No entanto, a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a "semelhança" de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.¹²⁹⁸

Partindo desse conceito, este ensaio procura no texto pictórico a arte como campo aberto de significação em permanente expansão. A atualização das manifestações artísticas literárias pode ser observada nas releituras realizadas pelas artes visuais, o que reverbera sobre a discussão acerca da dinâmica da comunicação humana. O caráter fragmentado do poema guarda modelos históricos e sociais de um determinismo político-social unilateral do século XVII. Somado a isso, a sua composição satírica revela informações sobre a imagem da mulher feita sob tom jocoso, exagerado, típico do Barroco e, especialmente, da literatura de Matos. Tais procedimentos refletem na construção de uma mulher caricaturada, o que impõe o anonimato da figura feminina no poema e, por isso, constituem-se como elementos passíveis de resignificação. A análise sob o eixo satírico/retórico da poesia realça a imagem anônima da personagem no poema, o que permite reflexões sobre a escrita, aqui também caracterizada como uma obra aberta e de constante resignificação. Estas discussões formam uma teia fundamental para o arcabouço bibliográfico existente sobre a arte atual.

Dentro desta conjuntura, pensamos na leitura das artes na contemporaneidade pautadas na pós-modernidade, que, na compreensão de Hutcheon¹²⁹⁹, expressa a integridade dos textos e sua infinita parodização:

aquilo que seus defensores e seus detratores parecem querer chamar de "pós-moderno" na arte atual - seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outra forma de expressão - parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e, também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os

¹²⁹⁷ BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

¹²⁹⁸ Idem, 1977, p. 22.

¹²⁹⁹ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

limites e as possibilidades do discurso da arte. Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico.¹³⁰⁰

Por isso, a poesia articulada para formar uma determinada imagem da mulher negra no Brasil colônia representa o caráter discursivo de teor historiográfico. Diante destes fragmentos, admitir que estas informações preservadas chegam aos dias atuais a fim de circunscrever determinados episódios históricos da formação do Brasil exige um posicionamento crítico sobre o texto e ainda assim valorizar os procedimentos poéticos ali organizados. É por meio destes dados literários que descortinamos os silenciamentos e apagamentos sofridos pelas mulheres ao longo de nossa história. A relação dialógica, articulada por meio de elementos representativos em ambos os textos, expõe as fissuras e os rasgos provocados por Varejão, e assim reverbera sobre a imagem construída no passado. O movimento cola outra imagem sobre a mulher negra, e ressignifica seu protagonismo, o que, conforme a perspectiva de poesia e resistência de Bosi¹³⁰¹, revela a resistência do conjunto poético em seus procedimentos e significados:

Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privatividade. Quando se passa a esse estágio, a poética explícita cruza, não raro, com alguma forma conservadora de ideologia que tende a mitificar, sob nomes diversos, interesses de grupos em defensiva.¹³⁰²

Diálogos interartes: Gregório e Varejão

Reconhecendo na poesia *À negra Margarida que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos¹³⁰³, uma manifestação literária escrita e articulada a fim de compor uma determinada imagem, é no conjunto rítmico e sonoro que, segundo Bosi¹³⁰⁴, se engendram

¹³⁰⁰ HUTCHEON, op. cit. 1991, p. 42.

¹³⁰¹ BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

¹³⁰² BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 151.

¹³⁰³ MATOS, Gregório. *À negra margarida que acariciava um mulato*. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 134 - 135.

¹³⁰⁴ BOSI, op. cit. 1977, p. 151.

os sentidos e se revela uma poética da resistência à medida que ressignifica o que se disse no passado. No caso da poesia barroca de Matos, os artifícios forjados pela extravagância, pela caricaturização da personagem, pelo exagero que propõe o jogo enigmático, ou pelo discurso monstruoso, entre tantas outras designações utilizadas para caracterizá-las¹³⁰⁵, marcam o que foi dito no passado e realçam, na atualidade, o que foi silenciado e apagado.

Tais leituras são provocadas pela sobreposição imagética que configura a poesia satírica de Matos e direcionam este ensaio. Conduzir a leitura, conscientes de que muitas manifestações literárias foram preservadas a fim de circunscrever determinadas mundividências, traz à tona dados sobre o contexto de sua produção, o que significa valorizar um conjunto de fatores extra textuais. Nesta perspectiva, a poesia satírica aparece aqui como arte performatizada que encena o cotidiano da colônia portuguesa, que nos revela um texto como a partícula mínima de informações históricas expondo nuances dos costumes sociais da época. Paradoxalmente, é destas evidências textuais camufladas pelo trabalho com a linguagem que emerge nosso posicionamento de leitor crítico reflexivo, já que é a partir da experiência de leitura que se revelam a violência, os apagamentos e os silenciamentos sofridos pela mulher brasileira ao longo da história.

Este panorama também guia a escolha do texto pictórico. A versatilidade na composição de imagens da mulher brasileira, provocada na obra intitulada *Ex-votos e peles*¹³⁰⁶, da artista plástica carioca Adriana Varejão, expõe a necessidade de um posicionamento dialógico¹³⁰⁷.

A instalação apresenta a pintura, posicionada na parte superiora direita, do ponto de vista do espectador, o personagem humano, sem determinar seu gênero, utensílios de cozinha e restos de tintas que representam peles expostas. Neste quadro de imagem, há o retrato da personagem dividida em três partes: a cabeça, o tronco e uma mão, que mais se assemelha a uma luva. Esta figura com feições humanas é representada sem os dois olhos; o detalhe permite observar uma incisão, inferida pela pigmentação vermelha, o que é interpretado como sangue, sugerindo uma possível retirada dos globos oculares. Logo abaixo, são posicionados dois pratos; ambos os utensílios são feitos de ferro revestido por esmalte

¹³⁰⁵ MATOS, op. cit. 2002, p. 115-118.

¹³⁰⁶ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹³⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

danificado. Dentro das peças, há os olhos faltantes na representação do personagem. Esse conjunto de informações lembra um procedimento cirúrgico improvisado.

Os objetos de ágata, típica de lares brasileiros, contrastam com a nobreza do material cerâmico ao lado. Desta vez, o prato recebe pintura floral de coloração azul, justamente a cor que representa a nobreza/realeza portuguesa na época da colonização. Acima do utensílio nobre, e ao lado da pintura da personagem humanoide, a artista posicionou tiras de tintas ressecadas penduradas para exposição em tons de cores em degradê, de tons mais claros para os escuros. A montagem remete às peles humanas desidratadas expostas numa vitrine, pois cada pedaço recebe uma catalogação feita por um número da palheta de cores usadas pela artista. A exibição das peles remete facilmente ao mercado negreiro do Brasil do século XVII, além de reforçar a incógnita sobre nossa miscigenação.



Figura I: Instalação da obra *Ex-votos e peles* (1993), de Adriana Varejão.

Este trabalho de Varejão dialoga diretamente com outras pinturas do período colonial. Uma das mais expressivas é a obra *Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret (1816-1831)¹³⁰⁸. Nesse caso, Varejão importa da tela a estampa da indumentária do personagem masculino sentado à mesa, que representa a fidalguia portuguesa na colônia. Esta referência é parodiada na réplica da luva que compõe o quadro de *Ex-votos e peles* (1993)¹³⁰⁹.

¹³⁰⁸ DEBRET, Jean-Baptiste. *Jantar Brasileiro*. In: VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 161.

¹³⁰⁹ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

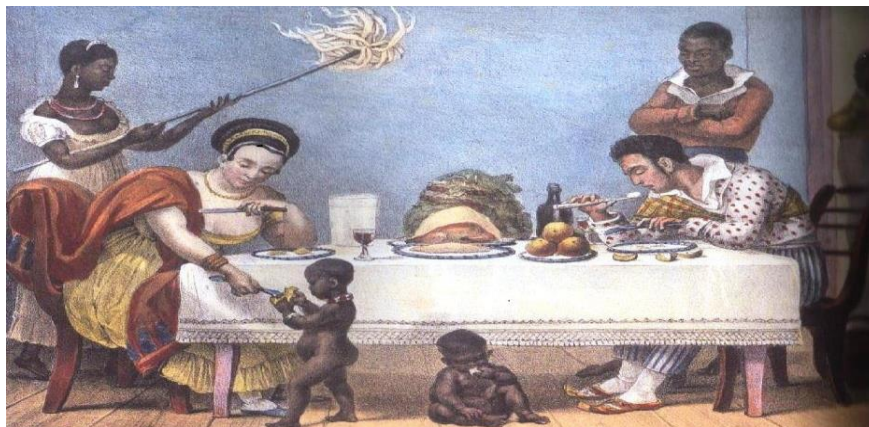


Figura II: *Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret (1816-1831).¹³¹⁰

Nosso objetivo é explorar quais sentidos reverberam nas leituras atuais, e de que maneira a imagem do poema de Matos revela uma poética da resistência, contida tanto na produção artístico-visual quanto na literatura, contemplando-as, no caso de nossa leitura, numa via de mão dupla.

É desta relação intertextual que surgem os efeitos de sentido de outras histórias, ou das histórias não contadas, identificados a partir da leitura do poema satírico em comparação com os efeitos de ironia, via paródia, no diálogo proposto por Varejão, segundo a definição de Hutcheon¹³¹¹. A observação atenta sobre as diferentes pinturas, seja do período colonial, seja na atualidade, esclarece nosso olhar de crítica social sobre o *Jantar Brasileiro*, de Debret¹³¹². O efeito sincrônico de significação que temos provoca ilações simultâneas remetendo à sobreposição de imagens explorada no poema de Gregório de Matos¹³¹³. Deste modo, pode-se destacar que o eixo de arte visual põe em ação a potência dialógica bakhtiniana, já que contempla expressões artísticas da esfera pictórica e literária.

Da comparação dialógica, destacam-se outras versões da história, pois é possível perceber outros argumentos, novas informações que somente o distanciamento temporal e a modernidade permitem localizar. Nesta conjuntura, as leituras das artes na

¹³¹⁰ DEBRET, op. cit. 2014, p.161.

¹³¹¹ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹³¹² DEBRET, Jean-Baptiste. *Jantar Brasileiro*. In: VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 161.

¹³¹³ MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 115-118.

contemporaneidade, pautadas na pós-modernidade, revelam, na compreensão de Hutcheon¹³¹⁴, a sua integridade e, ao mesmo tempo, a parodização ininterrupta:

Como na ficção historiográfica, essas outras formas artísticas citam parodicamente os intertextos do "mundo" e da arte e, ao fazê-lo, contestam os limites que muitos, sem questionar, utilizam para estabelecer a separação entre os dois. Em sua formulação mais extrema, o resultado dessa contestação seria uma "ruptura com qualquer contexto estabelecido, gerando uma infinidade de novos contextos de maneira absolutamente ilimitável" (Derrida 1977,187). Embora o pós-modernismo, conforme o estou definindo aqui, seja talvez um pouco menos indiscriminadamente abrangente, a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores. A intertextualidade tipicamente contraditória da arte pós-moderna fornece e ataca o contexto.¹³¹⁵

Diante da inquietação produzida a partir do efeito parodístico, a obra *Ex-votos e peles*¹³¹⁶ ressignifica o texto literário. Estes desdobramentos podem ser inseridos nas nossas histórias paralelas, pois o silenciamento sofrido pelas mulheres no Brasil colonial permite uma ruptura com a história oficial, o que recoloca o sentido da miscigenação como protagonista na história/representação do feminino, desta vez, sob o viés das manifestações artísticas.

A seguir, por meio do estudo de trechos representativos do poema do autor baiano e da análise da instalação de Varejão, veremos como a sátira da poesia barroca dialoga com a noção de paródia pós-moderna, ambas oriundas de manifestações artísticas difundidas no passado e na atualidade.

Conforme dito anteriormente, as produções artísticas demarcam parte de um determinado período, recuperam as escolhas de estilo que compõem a poética no ato da realização. Seriam manifestações carregadas de marcas discursivas que guardam experiências humanas de um período e/ou de grupos de indivíduos, discursos que mostram a presença de características recorrentes de determinada sociedade. Já a artista carioca Adriana Varejão projeta, na obra *Ex-Votos e peles* em 1993¹³¹⁷, os signos que remetem à miscigenação do povo brasileiro. A obra é apresentada como uma instalação e remete

¹³¹⁴ HUTCHEON, op. cit. 1991, p. 166.

¹³¹⁵ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 166.

¹³¹⁶ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Ex-votos e peles. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹³¹⁷ Idem, 2014, p. 121.

imediatamente ao discurso de tradição religiosa na composição do título: *Ex-votos*, do [latim](#), significa por força de uma promessa, de um voto; ou a abreviação de *ex-voto suscepto* - o voto realizado. São expressões votivas esculpidas em madeira, ferro, argila, entre outros, moldadas, representando a parte do corpo para a qual se pretende obter a graça divina. Estes objetos são levados ao altar das igrejas a fim de substituir a representação física por atos, interdições, obrigações ou sacrifícios pessoais, falas, gestos ou ritos, vindo sempre a apresentar as formas e os valores dos fiéis. O que significa dizer que os objetos metaforizam e interagem com a crença religiosa de ofertar a representação de parte do corpo a fim de que sejam atendidos pedidos variados. É, portanto, por meio da metáfora do título, *Ex-votos e peles*, que a artista faz sua oferenda, o que situa o espectador sobre o conteúdo do pedido, sendo um agradecimento pela miscigenação ou a súplica pelo peso cotidiano da responsabilidade feminina na origem e manutenção dos brasileiros.

Isto posto, a abordagem exige a comparação entre a instalação e o poema satírico de Gregório de Matos. Já na primeira estrofe - apresentado no primeiro fragmento abaixo - é projetada a imagem da personagem negra Margarida, junto de sua companhia. O vislumbre é descrito como um encontro desconcertante e inapropriado, desaprovado pela sociedade de orientação eurocêntrica e branca. Logo no início, Matos expõe a crítica social sobre o contato amoroso entre negros e mulatos. A desaprovação do afeto é mencionada no título: *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, e agravada na primeira estrofe ao esboçar preocupação com a probabilidade de conceberem filhos a partir destes relacionamentos.

A primeira impressão que se retira desta poesia barroca simula, no título *À negra Margarida que acariciava um mulato*¹³¹⁸, uma dada identidade juntamente com um respeito dissimulado do eu-lírico pelo interlocutor. Essa interpretação é possível porque a personagem é chamada de Margarida, a quem ele se dirige diretamente. Isto reforça a ideia de recurso retórico, pois não permite que o público se distancie da imagem caricaturada da mulher projetada ao longo do poema pelo enlace de adjetivação e de múltiplos nomes que ela recebe em detrimento da identidade citada no título.

Tais recursos presentes na sátira garantem o reforço do anonimato da personagem ao longo do poema. Isso pode ser entendido como um método de convencimento, pois os adjetivos jocosos são intercalados por vários nomes próprios atribuídos à personagem.

¹³¹⁸ MATOS, Gregório. *À negra margarida que acariciava um mulato*. In: RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, 115-118.

Alguns exemplos podem ser observados nos seguintes versos: “Carina, que acariciais...” (1º verso da 1ª estrofe) / “vós, e outras catingas mais/ outros cães, e outras cadelas...” (5º e 6º versos da 1ª estrofe) / “Mas tornando a vós, Carira,...” (1º verso da 9ª estrofe).¹³¹⁹

Ainda nos versos iniciais é evidenciada a sátira, marcada pela aproximação que faz entre humanos e animais, representando uma caricatura de pouco valor social. O excesso, o exagero expressam a opinião do eu-lírico sobre o convívio social dos negros com a sociedade vista como branca: mais do que isso, expõe as circunstâncias da formação de identidade do povo brasileiro. Estes aspectos podem ser observados no trecho que segue:

Carina, que acariciais
aquele Senhor José
ontem tanga de guiné,
hoje Senhor de Cascais:
vós, e outras catingas mais,
outros cães, e outras cadelas
amais tanto as parentelas,
que imagina o vosso amor,
que em chamando ao cão Senhor
Lhe dourais suas mazelas.¹³²⁰

Nota-se que a gradação é o recurso eleito para a caracterização pejorativa da personagem. Além disso, tem a finalidade de diminuir a raça e o artifício usado para isto é a montagem de uma imagem nítida que revela a origem negra da personagem chamada no título de negra Margarida e do outro personagem com quem ela se relaciona. Isso é observado em versos como, “vós, e outras catingas mais”, referente ao cheiro que o eu-lírico julga ser ruim, “Senhor de Cascais”, que expõe a origem dos antepassados de muitos escravos trazidos para o Brasil. Por fim, há uma crítica sobre a vestimenta, “Tanga de guiné”, que enfatiza a parte pelo todo, ou seja, trata-se de uma pequena peça de roupa típica de algumas tribos de origem africana, das quais muitos escravos eram oriundos. É, portanto, a metonímia a figura de linguagem escolhida para caracterizar o desafeto. Nela substitui-se a descrição do todo para salientar uma única característica que degrada o indivíduo, por conseguinte, construindo a imagem pejorativa para o leitor até o último verso da estrofe.

A imagem do poema reflete a vida do país como colônia de Portugal, na medida em que assegura as performances em espaços públicos que servem aos propósitos da coroa. A comunicação entre o enunciador e seu público confere teatralidade à poesia, explorada por

¹³¹⁹ Idem, 2002, p. 115-118.

¹³²⁰ MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 115.

um conjunto de procedimentos de cunho retórico expondo o teor ideológico do contexto social do século XVII. Fica evidente que as proibições sobre a livre circulação de negros e mulatos foi tema de discórdia no período colonial.

A construção de figuras caricaturadas é feita pelo exagero, pela prática de nominar/adjetivar seres humanos aproximando suas qualidades aos animais, relativizando sua fisionomia por meio de comparações com elementos jocosos a fim de expressar o sentido pejorativo do texto. Isto também garante o anonimato da figura caricaturada, pois o público recebe, se reconhece como parte daquela realidade e, ao mesmo tempo, rechaça as críticas da miscigenação.

Esses instrumentos típicos da poesia satírica asseguram a empatia do público. Isso decorre do reconhecimento prévio do discurso, assim compreende-se sobre o que se diz, ou sobre o que vemos e julgamos. Entre outros domínios do pensamento humano, estes fatores produzem um processo simultâneo de assimilação da performance. Para Hansen¹³²¹ essa dinâmica situa a sátira no contexto de produção e recepção do seguinte modo:

A sátira seiscentista é, nesta pragmática, técnica política e extrema aproximação que mantém todas as distâncias adequadas à hierarquia que encena como porta-voz, ponto por ponto, caso por caso. Há variação, deslocamentos de posição dos tipos e hábitos efetuados por ela, conforme o maior ou o menor empenho da persuasão e, ainda, da distância delineada pelo olho. Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento e, quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é seu princípio de proporção, postulado como ausente na Cidade: a racionalidade.¹³²²

A substituição das características humanas transforma a imagem numa caricatura, o que é providencial já que ao ocultar a identidade da personagem expõe-se um número ilimitado de indivíduos identificados como negros, mulatos e mestiços conforme critérios da época. A estratégia retórica funciona como discurso para provocar a rejeição de negros entre o público que assistia às performances. Tais técnicas discursivas também atingiam os negros de modo geral, e os possíveis apoiadores das causas antiescravagistas. Por essa razão pode-se dizer que estas apresentações em praça pública serviam como meio de comunicação a fim de garantir a defesa da hegemonia racial pretendida pela coroa portuguesa.

¹³²¹ HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2004.

¹³²² Idem, 2004, p. 200-201.

A instalação da artista carioca se aproxima do poema de Matos, pois recupera valores estéticos satíricos, e reconduz, por meio da paródia crítica, conforme Hutcheon¹³²³, o que foi dito no passado, provocando outros sentidos sobre o discurso da formação da nossa identidade brasileira. O aspecto anônimo da personagem que aparece no poema é representado por Varejão ao pintar uma face semelhante à humana, sendo parte da composição final determinar seu gênero. Admitimos aqui que a figura de ventríloquo representa a imagem do feminino, manuseável pelas mãos da humanidade de modo geral. Esta personagem repercute o silenciamento e apagamento sofrido pelas mulheres, isso porque está posicionada num lugar privilegiado dentro do quadro geral da instalação, sendo possível observar tudo à sua volta. Entretanto, além de personagem inanimada, faltam-lhe os olhos. O que exige que o leitor faça a análise visual. Tal vislumbre revela, no cotejo com o poema de Matos, a necessidade de auscultar os versos, o que qualifica uma leitura sensorial das poéticas aqui analisadas.

Na estrofe seguinte do poema, a construção de uma caricatura é reafirmada. É acrescido o julgamento da inferioridade racial explicado na comparação entre diferentes crenças religiosas.

A nenhum cão chamais tal,
 Senhor ao cão? isso não:
 que o Senhor é perfeição,
 e o cão é perro neutral:
 do dilúvio universal
 a esta parte, que é
 desde o tempo de Noé,
 gerou Cão filho maldito
 negros de Guiné, e Egito,
 que os brancos gerou Jafé.¹³²⁴

A comparação entre a perfeição divina no verso, “que o Senhor é perfeição”¹³²⁵ em detrimento da criação da raça negra denota a superioridade da religião cristã de orientação europeia. Esta leitura é estruturada pela perífrase, pois, é por meio deste recurso de linguagem que se tem a substituição nominal da raça negra pela palavra “cão” grafada com inicial maiúscula para marcar o nome próprio da personagem. Depois, é introduzida a nacionalidade, que explica tanto a origem da raça quanto as práticas religiosas. Isso pode ser

¹³²³ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹³²⁴ MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 116.

¹³²⁵ Idem, 2002, p. 116.

observado nos versos, “gerou Cão filho maldito/ negros de Guiné, e Egito,”¹³²⁶. Aqui pode-se notar, mais uma vez, a referência religiosa de orientação cristã. Nos versos, a sonoridade da palavra “cão” permite a associação com a passagem bíblica do *Velho Testamento* em que Noé amaldiçoa seu filho Cam, nas palavras de Roncari¹³²⁷:

O negro escravo e o Velho Testamento – Este trecho se baseia na seguinte passagem do Gênesis (9: 20-29), primeiro livro do *Velho Testamento*: “Noé, agricultor, plantou a vinha. Bebendo o vinho se exaltou e se desnudou no meio de sua tenda. Cam, o pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e contou aos seus irmãos, que estavam do lado de fora. Sem e Jafé pegaram um manto, olhando-o sobre os ombros e, andando de costas, cobriram a nudez de seu pai: como tinham o rosto voltado para trás, não viram a nudez do pai.

Assim que Noé acordou de seu vinho, soube o que havia lhe feito seu filho mais jovem, e ele disse: ‘Maldito seja Canaan! / Que ele seja para os seus irmãos o escravo dos escravos!’ Depois ele disse: ‘Bendito seja Jeová, o Deus de Sem / e que Canaan seja seu escravo!’ / Que Deus amplie Jafé, / que ele permaneça entre as tendas de Sem / e que Canaã seja seu escravo’”.¹³²⁸

É possível perceber que Matos recorre ao discurso bíblico para expressar a contrariedade da coroa portuguesa sobre os relacionamentos interracial, já que fazia parte da defesa do “*Sangue Limpo*”, regra que assegurou as leis excludentes da Península Ibérica as Brasil do período colonial. Neste sentido o domínio sobre o corpo feminino extrapola a condição de escravidão. O que temos, aqui, é uma determinação de poderes absolutos sobre as mulheres. Podemos dizer que tal regra atinge todas as mulheres, negras, brancas, escravas ou não, pois seria culpa delas qualquer contato interracial e por conseguinte a miscigenação do povo, o que as torna filhas de “Canaã” amaldiçoadas pela igreja.

Ainda neste verso, é a perífrase que aparece na construção semântica da estrofe, e simula uma discussão entre duas ideologias. Porém, é nítida a ausência de voz ativa do interlocutor a quem supostamente o eu-lírico se refere. Isso quer dizer que os argumentos são apresentados por uma única voz. Esta posição de domínio determina que o eu-lírico detém sozinho todos os recursos poéticos/retóricos e circunscreve a situação conforme a sua visão sobre os assuntos apresentados.

Diante disso, é importante notar que os temas raça, religião e nacionalidade, ao serem elencados em versos intercalados, proporcionam um jogo de sentidos que provoca a

¹³²⁶ Ibidem, 2002, p. 116.

¹³²⁷ RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

¹³²⁸ RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.141.

comparação entre as raças, as suas origens e credos. O efeito que se tem disso é a afirmação da hegemonia cristã da coroa portuguesa, em detrimento das crenças de matriz africana, praticadas ocultamente entre os escravos.¹³²⁹

A paródia feita por Varejão na obra de *Ex-votos e peles*¹³³⁰ crítica esta visão e reverbera sobre uma das leis excludentes no Brasil colônia. Ao expor as peles, nas suas variações étnicas, a instalação representa a imagem da miscigenação exposta e criticada anteriormente por Matos. Esta provocação reflete sobre um discurso do passado, sobre o seguinte dado histórico:

Revela uma das leis excludentes da época. A “limpeza do sangue”, praticada na coroa portuguesa, era um dos requisitos para assumir qualquer cargo oficial ou eclesiástico. A lei surge já na península ibérica e busca excluir os mouros, e a comunidade judaica.¹³³¹

Este aspecto fica ainda mais claro no próximo trecho elencado:

Tomem de leite um cabaço,
lancem-lhe um golpe de tinta,
a brancura fica extinta,
todo o leite sujo, e baço:
assim sucede ao madraço,
que com a negra se tranca;
do branco o leite se arranca,
da negra a tinta se entorna,
o leite negro se torna,
e a tinta não se faz branca.¹³³²

O anonimato da personagem feminina funciona como uma forma de ameaça para quem simpatiza com ela, o que a isola e garante a exclusão dos negros e seus descendentes. Desta vez, a convivência e/ou um contato íntimo interracial são mencionados, e a convivência no mesmo ambiente culpa a mulher pelo relacionamento: “lancem-lhe um golpe de tinta”, como uma expressão de que todas as gerações seguintes possuirão os mesmos traços raciais. A ideia é confirmada no verso seguinte em que “a brancura fica extinta”. Pode-se notar que esta estratégia reafirma o tom jocoso da poesia, o que em Varejão é explorado pela personagem mulher com face de ventríloquo. Deste ponto de vista, a figura feminina é vítima tanto no passado, acusada de ser a responsável pela miscigenação, esta

¹³²⁹ Idem, 2002, p. 139.

¹³³⁰ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹³³¹ RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.141.

¹³³² MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 117.

vista como um fator negativo na formação do povo brasileiro, quanto no presente, pois, sem uma identidade formada, permanece à mercê de composição conforme o contexto e as circunstâncias histórico-sociais. Ou seja, a mulher-ventríloquo continua como a caricatura passiva descrita no poema. Isto vai ao encontro do que Hansen¹³³³ aponta sobre o gênero sátira:

O decoro rebaixa a sátira a gênero misto, tornando-se impossível delimitá-la numa forma fixa ou num procedimento exclusivo: as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta. Escreve-se isto lembrando-se novamente que no Brasil se tornou modismo hipostasiar a paródia, forma sério cômica entre outras, como sua definição.¹³³⁴

Diante disto, é possível perceber em *Ex-votos e peles*¹³³⁵ uma concordância quanto a responsabilidade da mulher na formação do povo brasileiro. O assunto é tratado pela artista a partir de concepções histórico-sociais e recoloca o sentido de miscigenação como protagonista na história/representação do feminino. A instalação propõe a discussão dos valores positivos desta reponsabilidade e, mais do que isso, apresenta a impossibilidade de dissociação sobre o poder da maternidade.

Desta vez, o anonimato é garantido pela imagem de um ventríloquo pintado ao lado das variações étnicas representadas pelas peles: a composição e/ou montagem final da outra caricatura, diferente da de Matos, é de responsabilidade do espectador e não está circunscrita ao único ponto de vista do enunciador do poema. É, portanto, um processo parecido, ou seja, há o recorte da situação inicial, o vislumbre do contato amoroso entre negros e mulatos, a colagem, ao acrescentar sobreposição de cenas, e, por fim, a montagem da uma imagem feminina, que o poeta compõe na sátira por meio da linguagem escrita e Varejão pela exibição das múltiplas peles catalogadas.

A composição caricaturizada da personagem permite o julgamento social acionando a memória do leitor/espectador sob os eixos de empatia. Neste quesito, o leitor se convalesce com a figura deteriorada, e paradoxalmente, a rejeita. Os sentimentos provocados pelo riso involuntário que julga a imagem alçada no poema refletem na imagem que produzimos dele. Eis a questão proposta por Varejão na imagem de sua instalação: os elementos satíricos de

¹³³³ HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2004.

¹³³⁴ Idem, 2004, p. 85.

¹³³⁵ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

composição estão expostos, bastando ao observador articular a combinação que deseja e/ou aquela que sua experiência leitora lhe permite. Para Bosi¹³³⁶

Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver. Às vezes, o intelecto transforma em substância eterna essa pena, como o faz o pessimismo cósmico de Schopenhauer; mas, ainda aqui, o filósofo soube ver na arte a pausa bem-vinda que suspende por algum tempo a certeza da carência e da dor.¹³³⁷

Ao propor a releitura desta poesia satírica em diálogo com a instalação, podemos perceber que os elementos são articulados conforme o que se deseja dizer ancorado no contexto sociocultural para desencadear determinados sentidos. Portanto, na poesia de Gregório de Matos, os elementos responsáveis pela projeção da imagem feminina representam a sociedade brasileira elegendo a mulher como responsável pela formação e miscigenação dos brasileiros. O julgamento negativo deste processo pretende caracterizá-la definitivamente. Já na proposta de Varejão, o vislumbre deste contato interracial é admitido e valorizado, pois determina e positiva a responsabilidade da mulher como detentora da miscigenação dos brasileiros. Enquanto Matos caricaturiza a mulher a fim de diminuí-la, Varejão se vale desta sátira agressiva, do apagamento e do silenciamento sofridos para alçá-la a mesma responsabilidade, o que atualiza o poema e repercute no contexto social atual.

Conclusão

Diante do exposto, é evidente que os estudos interdisciplinares pautados no eixo histórico, político, social e ideológico refletem sobre a vida social e a manifestação de arte do passado e, ainda, são capazes de produzir desdobramentos de sentidos na arte contemporânea.

A atualização de textos literários é fecunda, já que reserva na sua linguagem informações que garantem outras leituras feitas pelas artes visuais. O movimento interartes reverbera sobre a discussão acerca da dinâmica da sociedade.

O caráter fragmentado dos dados históricos que se podem recuperar da poesia satírica, *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos¹³³⁸, guarda modelos sociais pertencentes a um determinismo político-social unilateral do século XVII.

¹³³⁶ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

¹³³⁷ Idem, 1977, p. 154.

¹³³⁸ MATOS, Gregório. *À negra margarida que acariciava um mulato*. In: RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 115-118.

Em comparação com a instalação de Varejão, revela a relação dialógica, pois articula elementos representativos de ambos os textos. Este movimento provoca fissuras e rasgos sobre o que lemos da história oficial. É justamente esta provocação que permite perceber os possíveis desdobramentos sobre a imagem feminina do passado na atualidade. Dito de outro modo, é por meio do recorte da imagem caricaturada da mulher negra, contida na sátira, que refletimos sobre seu protagonismo. Somado a isso, o apagamento dessa personagem, produzido pelo efeito do anonimato no poema, na comparação com figura humanoide de Varejão, provoca a colagem e sobreposição de imagens, permitidos pela ironia e paródia, segundo os conceitos de Hutcheon¹³³⁹. A composição da imagem feminina, proposta em ambas as manifestações artísticas, reverbera sobre a origem da mulher brasileira, isto porque o que se revela é um jogo de montagem em que o leitor e/ou espectador é responsável pelo resultado da imagem vislumbrada. Tal efeito é garantido tanto pelos elementos disponibilizados na instalação de Varejão, quanto pela caracterização no poema de Matos.

A comparação interartes revela uma figura caricaturizada que busca circunscrever a origem inferior dos brasileiros. A miscigenação tratada sob um viés de orientação eurocêntrica foca na mulher como responsável pelas variações étnicas e raciais no Brasil, o tema é explorado no poema e pretende delimitar uma imagem fixa sobre esse protagonismo. A partir disso, Varejão provoca uma nova imagem, articulando elementos que responsabilizam a mulher pela miscigenação, permitindo a simultaneidade racial. Isso quer dizer que o processo paródico, feito pela artista, é capaz de posicionar a figura feminina de maneira a valorizar a responsabilidade matriarcal. Neste sentido, o recorte feito do texto de Matos, no cotejo com a instalação *Ex-votos e peles* (1993), de Adriana Varejão¹³⁴⁰, mostra-se fecundo, pois, revela que a agressão sofrida pela mulher no poema satírico repercute na arte atual, o que possibilita a expansão de significação da arte visual e da literária. Este procedimento responde ao que para Bosi¹³⁴¹ significa ver a poesia como um meio de resistência, pois deriva da linguagem o posicionamento crítico sobre a imagem poética produzida no passado, demonstrando o constante movimento e ressignificação das formas artísticas.

¹³³⁹ HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹³⁴⁰ VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Ex-votos e peles*. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

¹³⁴¹ BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

Referências bibliográficas:

BOSI, Alfredo. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

DEBRET, Jean-Baptiste. Jantar Brasileiro. In: VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 161.

HANSEN, João Adolfo. A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2004.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 115-118.

RONCARI, Luiz. Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Ex-votos e peles. In: _____. Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p.121.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

