



Tradução, transculturalidade e ensino: de Christine de Pizan à contemporaneidade

Luciana Calado Deplagne
Roberto Carlos de Assis (Orgs)



O livro *Tradução, transculturalidade e ensino: de Christine de Pizan à contemporaneidade*, organizado por Luciana Calado Deplagne e Roberto Carlos de Assis a partir das contribuições do VI Seminário de Estudos Medievais e do V Encontro Nacional de Cultura e Tradução, ambos ocorridos em 2021, oferece ao leitor um resgate teórico de caráter multidisciplinar da Tradução, que inicia na Idade Média e chega ao século XXI. Seus capítulos compartilham pesquisas desenvolvidas em torno da obra de Christine de Pizan e abrem espaço, portanto, para correntes diversas da contemporaneidade, que vão dos Estudos Literários Medievais aos Estudos Decoloniais, passando por variadas abordagens filosóficas e literárias, enquanto releem e aplicam autores hoje canônicos, tais como Spivak, Derrida ou Butler.

Partindo da autora de manuscritos, ilustradora e tradutora Christine de Pizan, considerada como um marco dos estudos relativos às mulheres e cujos textos teceram críticas às desigualdades de direitos entre os sexos, à misoginia e à organização da sociedade na Era Medieval, esta obra lança luz na escuridão que se abateu durante séculos sobre a presença e o papel das mulheres na sociedade. Sua trajetória tem similitudes com a de Marie de France que, dois séculos antes, não só recuperou as fábulas de Esopo e Fedro e nelas introduziu temas relativos ao seu tempo, como as relações sociais entre os diferentes grupos, mas também abordou a importância do ato de traduzir. Nesta obra, descobrimos o quão inovador foi o caminho trilhado por Christine de Pizan, que, com suas traduções, promoveu releituras das obras de Dante e Boccaccio, inspirando tantos outros, e revelou, *avant la lettre*, a importância da Tradução na produção e na transmissão do conhecimento.

O resgate histórico da trajetória dessas mulheres, assim como de tantas outras submersas pelo desejo do patriarcado, bem como as análises que ele permite, mudarão pouco a pouco nossa maneira de ver e compreender o mundo.

Patrícia Chittoni Ramos Reuillard
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Coordenadora do GT de Tradução da Anpoll
(2022-2023)



Luciana Calado Deplagne. Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco, estágio doutoral na Universidade Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand), estágio pós-doutoral na Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e na Universidade de Poitiers (França) com bolsa CNPq. Professora do DLCV e do PPGL da Universidade Federal da Paraíba. Tradutora de *A Cidade das Damas* (Pizan), *A escravidão dos negros* (De Gouges), *O riso da medusa* (Cixous). Coordenadora do Grupo Christine de Pizan (CNPq).



Roberto Carlos de Assis. Doutor em Linguística Aplicada, com área de concentração em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução - ABRAPT (2017-2019). Vice coordenador do GT de Tradução da Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - Anpoll. Professor Associado do Departamento de Mediações Interculturais da Universidade Federal da Paraíba, atuando no Bacharelado em Tradução e no Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL.

**Luciana Calado Deplagne
Roberto Carlos de Assis
(Orgs.)**

**TRADUÇÃO,
TRANSCULTURALIDADE E ENSINO:
De Christine de Pizan à contemporaneidade**

**PPGL/PROPESQ/CNPq
Grupo Christine de Pizan
2022**



PROPESQ
Pró-Reitoria de Pesquisa UFPA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Filgueira Albuquerque
Vice-reitora

Valdir de Andrade Braga
Pró-Reitor de Pesquisa

Rodrigo Freire de Carvalho e Silva
Diretor

Marcelo Sitcovsky Santos Pereira
Vice-Diretor

Daniela Maria Segabinazi
Coordenadora do PPGL

Adriana Cláudia de Sousa Costa
Capa

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

COLEÇÃO PÓS-LETRAS

Conselho Científico Editorial

Alice Tavares (Universidade Nova de Lisboa)
Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB)
Ana Miriam Wuensch (UnB)
Camila Nathália de Oliveira Braga (UFPB)
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva — UFERSA
Cláudia Brochado (UnB)
Guilherme Queiroz (UFPB)
Helano Ribeiro (UFPB)
Juan Pablo Martín Rodríguez (UFPE)
Juliana Steil (UFPel)
Luciano J. Vianna (UPE)
Maria Graciele de Lima (UFPB)
Martina Matozzi (Universidade de Coimbra)
Monique Pfau (UFBA)
Paloma de Oliveira (SEECT-PB)
Renan Marques Birro (Universidade de Pernambuco/Campus Mata Norte)
Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Tânia Liparini Campos (UFPB)
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
REITOR: VALDINEY VELOSO GOUVEIA
VICE-REITORA: LIANA FLIGUEIRA CAVALCANTE



CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
DIRETOR: ULISSES CARVALHO SILVA
VICE-DIRETORA: FABIANA CARDOSO SIQUEIRA



EDITOR

Dr Ulisses Carvalho Silva

CONSELHO EDITORIAL DESTA PUBLICAÇÃO

Dr Ulisses Carvalho Silva
Carlos José Cartaxo
Magno Alexon Bezerra Seabra
José Francisco de Melo Neto
José David Campos Fernandes
Marcílio Fagner Onofre

SECRETÁRIO DO CONSELHO EDITORIAL

Paulo Vieira

LABORATÓRIO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO

COORDENADOR

Pedro Nunes Filho

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

T758 Tradução, transculturalidade e ensino: De Christine de Pizan à contemporaneidade [recurso eletrônico] / Organização: Luciana Calado Deplagne, Roberto de Assis. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2022.

Recurso digital (4,35 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-292-0

1. Literatura Medieval. 2. De Pizan, Christine, 1363-1430 – Escritos. 3. Tradução, literatura e cultura. 4. Historiografia.
I. Deplagne, Luciana Calado. II. Assis, Roberto de.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82'04

Elaborada por: Susiquine R. Silva CRB 15/653

Sumário

Apresentação.....	7
Tradução e circulação de saberes: Christine de Pizan e outras escritoras medievais em debate no Brasil	
Traduzir a lírica de Christine de Pizan: conceder-lhe abrigo.....	11
<i>Carmem L. Druciak</i>	
Transformação de Fortuna: notas de uma tradução filosoficamente orientada	22
<i>Ana Rieger Schmidt</i>	
As traduções e a transcrição semidiplomática da obra <i>Trois vertus</i> para o português.....	32
<i>Lucimara Leite</i>	
Tradução e circulação dos conhecimentos médicos na Idade Média e no Renascimento: presenças e ausências das mulheres	45
<i>Karine Simoni</i>	
A polímata Hildegarda de Bingen.....	63
<i>Maria Cristina Martins</i>	
Transculturalidade e desconstrução: Os Estudos Medievais e novas perspectivas de abordagens	
As mulheres medievais na sala de aula através do paradidático “Curiosas x Recatadas em Gil Vicente”	79
<i>Renata de Jesus Aragao Mendes</i>	
<i>Adriana Zierer</i>	
Sob olhar do gênero: representações (des)construídas da virtude feminina em <i>A Cidade das Damas</i> de Christine de Pizan	94
<i>Renato Viana Boy</i>	
<i>Victória Artigas Pause</i>	
Marguerite Porete no <i>Espelho</i> : escrita de si e autonomia	121
<i>Janaina de Oliveira Diniz</i>	
<i>Maria Simone Marinho Nogueira</i>	
A importância da alcoviteira na realização do <i>Buen amor</i> : da Trotaconventos à Celestina	141
<i>Aline Kelly Vieira Hernandez</i>	
<i>Juan Ignacio Jurado-Centurión</i>	
Reflexões sobre a exegese e a alegoria na obra de Isidoro de Sevilha (c. 560 -636).....	153
<i>Sergio Alberto Feldman</i>	
A sabedoria teórica como virtude necessária para o rei ideal: análise de uma tese singular na filosofia política de Christine de Pizan.....	165
<i>Felipe de Souza Terra</i>	
<i>Ana Rieger Schmidt</i>	

Tradução, intermedialidade e formação de tradutores

- Tradução, adaptação e intermedialidade: fronteiras, confrontos e encontros 191
Genilda Azerêdo
- A pele dela e o desejo dele - a canção Beatriz e o LP *O Grande Circo Místico*..... 217
Luiz Antonio Mousinho
- Verter *Les Revenentes*, de G. Perec, em *Que regressem: mexe-mexe de verbetes*..... 240
José Roberto Andrade Féres (Zéfere)
- Tradução, tecnologia e convergência: machinima e a legendagem de fãs 252
Pedro Henrique de Paiva Gaudencio
Sinara de Oliveira Branco
- A tradução de elementos culturais do Nordeste do Brasil em *Crépuscules*, de José Lins do Rego..... 272
Jenete Monteiro Fernandes
Marta Pragana Dantas
- Um perfil das traduções de literatura brasileira na França no século XXI: editoras, autores, gêneros 288
Adriana Cláudia de Sousa Costa
- Formação de tradutoras e tradutores: reflexões sobre insegurança e o desenvolvimento da autonomia discente 298
Daniel Antonio de Sousa Alves
Priscilla Thuany C. F da Costa
Thayse Silva da Rocha Dias

Apresentação

A imagem da capa deste livro sugere uma concepção de tradução a partir da figura da escritora medieval Christine de Pizan e suas múltiplas atuações como tradutora. Foi inspirada em uma iluminura do século XV, pertencente a um dos manuscritos da autora¹ em que se vê Christine de Pizan representada em seu quarto de estudos, em posição de autoridade, face a clérigos sendo por elas instruídos, na parte oculta da iluminura.

A imagem de autoridade intelectual é uma constante nos diversos manuscritos iluminados de Christine de Pizan. Esta autora, que de todos os autores medievais, detém o maior número de manuscritos conservados (Ouy, Reno, Villela-Petit; 2012)², se apropriou de forma primorosa de duas mídias diferentes para difundir seu pensamento: o texto e a imagem. Christine de Pizan, enquanto autora dos manuscritos e igualmente criadora e coadjuvante das iluminuras neles veiculadas, conseguiu construir uma autoridade em torno de seu status de escritora, mulher de letras e defensora das mulheres. Graças à concepção de suas iluminuras, a imagem de sua silhueta, amplamente reproduzida, fez da autora uma figura cada vez mais conhecida até mesmo por quem nunca leu suas obras.

Primeira escritora de profissão, Christine de Pizan atuou também na ilustração, na entrega dos manuscritos aos mecenas, nas cópias e supervisão de todo processo, alcançando em vida um expressivo reconhecimento por seus pares. Muitos de seus manuscritos foram traduzidos para inglês, holandês, português, ainda nos séculos XV e XVI, atestando o renome da autora e o relevante alcance da circulação de suas ideias, em especial seu pensamento precursor de crítica às desigualdades de direitos entre os sexos e a toda forma de misoginia, crescente no contexto de produção de seus manuscritos e nos séculos seguintes, ditos “modernos”.

Além de uma profícua produção e de variados temas e gêneros, que vai de baladas de amor à manual de guerra, do sentimental ao político, da biografia ao manual didático, Christine de Pizan revela-se ainda como tradutora. Entendendo tradução como reescrita e transferência de ideias, é inegável o papel que Christine de Pizan teve no século XV como tradutora cultural, fazendo circular na França releituras de alguns autores, em especial Dante e Boccaccio. Gêneros como “Espelho de príncipe”, “epístolas poéticas”, “narrativas de sonho” e outras tradições

¹ *Proverbes moraux*, de Christine de Pizan, Manuscrito Harley 4431, f. 259v, British Library.

² OUY, Gilbert Ouy, RENO, Christine, VILLELA-PETIT, Inès. *Album Christine de Pizan*. Paris: Brepols, 2012.

literárias foram ressignificados nos escritos christinianos. Adotando uma prática transcultural, a autora constrói uma obra bastante inovadora tanto do ponto de vista da forma, quanto das ideias veiculadas, como se apresenta sua obra-prima, *A Cidade das Damas*³. Esta obra constitui hoje um marco para os Estudos sobre utopismos, História das Mulheres e para a própria História dos feminismos, em grande parte pelo trabalho de divulgação realizado pela tradução.

Esta e outras obras da autora são objeto de discussão deste livro, que reúne algumas contribuições de dois eventos realizados, em 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba: o VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba – SEMP, cujo tema foi «Tradução e Decolonialidade: Christine de Pizan no Brasil» e o V Encontro Nacional de Cultura e Tradução – ENCULT, cujo tema central foi «(Re)Traduções, políticas, (des)construções e dilemas ».

Os dois eventos centraram o debate sobre tradução, não apenas no sentido linguístico de transposição de uma língua a outra, mas no sentido mais amplo da tradução intersemiótica, interartes ou intermediática, ou ainda no sentido de tradução cultural, em seu caráter multidisciplinar, a partir das teorias da tradução (Spivak, Bassnett, Lefevere, Simon, Benjamin), da adaptação (Hutcheon, Stam) e da crítica literária e filosófica (Homi Bhabha, Derrida, Butler), entre outros.

Por meio de discussões acerca de tradução, transculturalidade e metodologias decoloniais de ensino, O VI SEMP buscou identificar o estado da arte acerca do conjunto da obra da escritora Christine de Pizan no Brasil, seus escritos traduzidos ou em tradução, os escritos de maior circulação no país, a diversidade de abordagens empregadas em pesquisas e ensino acerca dessa escritora medieval. Paralelamente às discussões acerca de tradução e dos estudos christinianos, contribuíram com o debate do Seminário temas em torno de novas abordagens e metodologias adotadas desde o Sul Global, incluindo revisões da Historiografia, Teoria do Medievalismo, Estudos Decoloniais que vêm ganhando força na medievalística brasileira.

Por outro lado, o V ENCULT discutiu as retraduições e suas políticas, (des)construções e dilemas destacando sua complexidade interdisciplinar e transcultural, entre outros, no contexto de “*transfer modes*”, nas relações entre textos e paratextos na história do conhecimento.

Os três dias de eventos contaram com a participação de pesquisadoras e pesquisadores de diversas instituições brasileiras e estrangeiras, integrantes das duas Associações de maior

³ PIZAN, Christine de Pizan. **A Cidade das Damas**. Trad : Luciana Calado Deplagne. Florianópolis : Editora Mulheres, 2012. Disponível em: www.grupochristinedepizan.com

referência nas áreas do evento: a Associação Brasileira de Estudos Medievais e a Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução. Os textos aqui reunidos correspondem a uma amostra representativa das principais reflexões suscitadas pelos debates inter/multidisciplinar sobre tradução, literatura e cultura, em diversas temporalidades, da Idade Média aos dias atuais. Em diálogos convergentes se apresentam também as perspectivas teóricas adotadas nos textos, compreendendo ser necessário problematizar certos paradigmas universalizantes da colonialidade do saber acerca da Historiografia, das metodologias de ensino, do fenômeno tradutório.

O livro divide-se em três partes : A primeira parte, « Tradução e circulação de saberes: Christine de Pizan e outras escritoras medievais em debate no Brasil», reúne contribuições de tradutoras brasileiras que, por meio de notas sobre traduções, nos permitem traçar o perfil da obra de Christine de Pizan, e outras mulheres de destaque na Idade Média, como Hildegarde de Bingen e Trotula. A segunda parte, “Transculturalidade e desconstrução: Estudos Medievais e novas perspectivas de abordagens”, foca, principalmente, no papel da mulher e a representação do feminino em diversos contextos além de lançar olhares sobre como a tradução e novas metodologias de análise vêm contribuindo para a revista de um outro Medievo. Finalmente, a terceira parte, “Tradução, intermedialidade e formação de tradutores”, apresenta contribuições que analisam as diversas relações entre tradução, adaptação e as novas mídias, bem como a circulação de obras e reflexão sobre o fazer tradutório.

Agradecemos aos/às autores/as e à comissão editorial que tornaram este livro possível e desejamos a todos e todas uma boa leitura.

João Pessoa, novembro de 2022.

Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Roberto Carlos de Assis
Organizadores

*Tradução e circulação de saberes:
Christine de Pizan
e outras escritoras medievais em debate no Brasil*



Traduzir a lírica de Christine de Pizan: conceder-lhe abrigo

Carmem L. Druciak¹

« À quelque chose malheur est bon »
Le Livre de la Mutacion de Fortune, v. 44-45, 1403.

Introdução

Os Estudos Medievais, no contexto acadêmico brasileiro, têm se mostrado uma área bastante consolidada nas últimas décadas, com mais de quarenta grupos de pesquisa e cerca de quinze periódicos dedicados a ela². Ainda que muitos pesquisadores acreditem que ensinar e pesquisar a história do período seja um combate³, havemos de admitir que as guerras foram o motor de muito daquilo que concebemos como “ciência dos homens no tempo”, em nosso caso específico, e por que não? a “ciência das mulheres no tempo”. Cabe a nós, pesquisadoras, dar continuidade a esse empreendimento que ganha, por diversas vezes, o caráter de uma luta.

Mas por que falar de história da Idade Média para introduzir a apresentação de nossa tradução de uma das cem baladas compostas por Christine de Pizan (1364-1430 *ca*) na década de 1390, a *Balada C*, da coletânea *Cent Balades*? E ainda mais, por que nos referirmos a guerras? Pois bem, acreditamos que quanto mais se traduz, melhor se lê e mais se conhece textos e autores de um tempo que nada mais têm a ver conosco, ou melhor, que não foram escritos e não se dirigiram necessariamente a nós. Isso não deixa de ser uma luta com palavras que anima e faz mover nossas pesquisas nesse campo, às vezes minado, que é a tradução de obras medievais.

Resgatar o que está distante, na linha do tempo, é uma das tarefas da tradução e esse resgate não se dá apenas no nível linguístico, mas cultural e histórico. Claro, é possível separar,

¹ Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná em cotutela com a Universidade de Poitiers (França), Mestre em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, professora e pesquisadora de Estudos da Tradução e de Língua e Literatura francesas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

² <https://idademediabrasil.wixsite.com/medieval/grupos-de-pesquisa>. Acesso em out. 2021.

³ MORSEL, J., DUCOURTIEUX, C. *L'histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat...* Réflexions sur les finalités de l'Histoire du Moyen Âge destinées à une société dans laquelle même les étudiants d'Histoire s'interrogent. LAMOP/Joseph Morsel, p.196, 2007. Disponível em <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290183>. Acesso em jan. 2020.

compartimentar cada aspecto que acompanha um texto, muito embora o que pretendamos expor neste trabalho seja justamente a relação que existe entre a língua-cultura-história do autor/texto de origem e aquela de seu tradutor. Cabe a este revelar em sua língua de chegada, detalhes desconhecidos e nuances que se perderam no tempo, na longa transformação por que passou a humanidade desde a data de composição do original em que trabalha. Pois, como afirma o tradutor de James Joyce para o francês, Valery Larbaud (2001, p. 67), “cada texto tem um som, uma cor, um movimento, uma atmosfera que lhe são próprios. Para além do sentido material e literal, todo trecho literário [...] tem um sentido menos aparente, e só ele cria em nós a impressão estética desejada pelo poeta”⁴.

Além disso, o tradutor estabelece uma relação de experiência com o texto original e seu autor que é algo vivo, visto que cada palavra escolhida pode ser animada pelo ritmo vital que esteve ou está no verso de partida, por exemplo. De onde, continuamos com Larbaud para afirmar que:

nosso ofício de Tradutor é uma relação íntima e constante com a Vida, uma vida que não nos contentamos em absorver e assimilar como fazemos na Leitura, mas que possuímos a ponto de atraí-la para fora de si mesma a fim de a revestir pouco a pouco, célula por célula, com um novo corpo que é a obra de nossas mãos (LARBAUD, 2001, p. 79-80).⁵

Nesta intervenção, portanto, veremos de que forma o tradutor oferece ao texto de partida um abrigo, de modo a lhe oferecer a continuidade da vida no caminho trilhado na história daquele autor. Para tanto apontaremos as contribuições e noções que teceram Antoine Berman, Henri Meschonnic, Paul Zumthor e Paul Ricoeur a respeito dessa relação que pode ser construída entre autor e tradutor no trabalho de tradução, no caso, a *Balada C* de Christine de Pizan, composta em francês médio. Podemos conferir original e tradução lado a lado, como segue.

BALLADE C

Cent balades ay cy escriptes,
Trestoutes de mon sentement.
Si en sont mes promesses quites
A qui m'en pria chierement.
Nommée m'i suis proprement ;
Qui le voudra savoir ou non,
En la centiesme entierement
En escrit y ay mis mon nom.

Balada C

Cem baladas aqui escritas,
Todas elas de meu querer.
Assim, promessas bem cumpridas
A quem soube me convencer.
Sim, nomeada ao escrever;
A quem quis, vós assentis,
Na centésima, a conhecer
Na escrita, meu nome fiz.

⁴ LARBAUD, V. Sob a invocação de São Jerônimo. Trad. Joana Angélica Melo. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 67.

⁵ Ibid, p. 79-80.

Si pry ceulz qui les auront litted,
 Et qui les liront ensement,
 Et partout ou ilz seront dittes,
 Qu'on le tiengne a esbatement,
 Sanz y gloser mauvaivement ;
 Car je n'y pense se bien non,
 Et au dernier ver proprement
 En escrit y ay mis mon nom.

Ne les ay faittes pour merites
 Avoir, ne aucun paiement ;
 Mais en mes pensées eslittes
 Les ay, et bien petitement
 Souffiroit mon entendement
 Les faire dignes de renom,
 Non pour tant desrenierement
 En escrit y ay mis mon nom.⁶

Peço que quando forem lidas,
 E quem as lerá, a saber
 Em toda parte, serão ditas,
 Que as apresentem com prazer,
 Sem maldade nem malfazer;
 Pois assim não penso, e bem quis
 No último verso, expender
 Na escrita, meu nome fiz.

Nunca para glórias preditas
 Obter, nem paga receber.
 Em minha mente, porém, perfeitas
 As sei, e bem posso prever,
 Basta nisso meu benquerer:
 Bom renome, como condiz.
 Ainda há pouco pude ver,
 Na escrita, meu nome fiz.

O albergue do longínquo ou a hospitalidade linguística

A ideia de que Jaufre Rudel (séc. XII), um trovador moribundo, encontraria o alento nos braços de sua amada somente em seus últimos momentos de vida, é bem próprio do que as biografias dos trovadores occitanos, as *Vidas*⁷, deixaram para seus leitores. No entanto, ao referir-se à figura do trovador, Antoine Berman, no ensaio *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*, de 1985⁸, quando utiliza tal noção para falar sobre a experiência de traduzir, não coloca o amor ou o albergue longínquo como algo impossível ou sem esperança. Pelo contrário, já que assim como a história de Rudel, no espaço do texto, se perpetuou no abraço da condessa de Trípoli, a tradução pode “fazer da língua para a qual se traduz ‘o albergue do longínquo’”, isto é, quando a tradução não procura equivalentes, mas trabalha nas cadeias dos significantes do texto e oferece ao leitor que não lê a língua do original um poema moldado na letra, em nosso caso, um poema correspondente.

⁶ Para realizar a tradução, recorremos à transcrição editada por Maurice Roy para a *Société des anciens textes français*, em 1886, conforme indicado nas Referências bibliográficas. Nesta transcrição, a lição usada foi a do manuscrito Ms Fr 835 f.18 da Biblioteca Nacional da França.

⁷ Segundo Michel Zink, as notas biográficas das *Vidas e Razos*, textos em prosa que introduzem a poesia dos trovadores occitanos nos cancioneiros líricos, são composições que retomam o tema explorado nos poemas e anedotas concernentes aos poetas para apresentá-los a ouvintes e leitores não contemporâneos, de época e contexto mais tardio. Com frequência, ilustram a busca incessante do *fin'amor* ou amor cortês. (Cf. ZINK, M. *Vidas et Razos*. In: GAUVARD, C., LIBERA, A. et ZINK, M. (Orgs). *Dictionnaire du Moyen Âge*. 4e ed. Paris: PUF, 2012 [2002], p. 1446-1447).

⁸ A tradução do ensaio de Berman ganhou vida em língua portuguesa apenas em 2013. Cf. BERMAN, Antoine. *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2ª ed. Tubarão : Coptart ; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013.

A atenção dada ao jogo de significantes, evocado por Berman, se dá com a observação de elementos que caracterizam aquele texto, quer dizer, sua literalidade, sua forma, seu esquema métrico, seu ritmo e também o contexto em que se insere ao explicar ou explorar o tema que ilustra. Ao buscar entregar como produto de sua experiência um texto correspondente a isso, o tradutor deve observar a tripla dimensão da tradução: culturalmente, ela deve ser ética e não etnocêntrica; literariamente poética, ao invés de hipertextual, e filosoficamente pensante e não platônica.

Na tradução da Balada C, de Christine de Pizan, como foi que buscamos respeitar essa tripla dimensão? Primeiramente, mantendo a forma do original⁹: uma balada de três estrofes de oito versos octossílabos, com o esquema de rimas em *aBaBBCBC*, em que a alternância de minúsculas e maiúsculas indicam as rimas fracas e fortes, átonas e tônicas ou, correspondendo no francês às rimas femininas e masculinas; além disso mantivemos o refrão, isto é, o último verso da primeira estrofe que se repete no final das outras duas. Para tanto, tivemos que seguir de perto o poema de Christine, evitando usar a redondilha maior em português (com sete sílabas), optando antes pelos octossílabos sem acentuação marcada na quarta sílaba, como poderia ser na regra fixa, provocando o estranhamento do ritmo do verso francês em nossa língua, mantendo, portanto, os versos acentuados na oitava e última sílaba¹⁰.

Ademais, em segundo lugar, mantivemos o tema tratado pela autora, isto é, sua escrita, a lírica em especial: como a considerava, o que desejava para seu porvir e como essa prática lhe havia permitido nomear a si mesma no texto, como veremos mais adiante.

Se seguirmos Berman, temos, portanto, que ao respeitar a tripla dimensão da tradução, construímos em nossa língua-cultura-história um abrigo para Christine, para que ela e sua obra passem a ocupar um espaço em nossas páginas, dando a ela não uma roupagem totalmente adaptada à cultura de língua portuguesa, com a forma mais popular de um poema em redondilhas, mas deixando transparecer o que dela difere de nós.

⁹ Sobre as formas fixas da poesia medieval, em especial as características da balada, ver nosso artigo sobre os versos de Eustache Deschamps, considerado por Christine um mestre: DRUCIAK, C. L. Os versos de Eustache Deschamps como fonte para a História Cultural da França na Baixa Idade Média. *Saeculum – Revista de História*, 38, João Pessoa, jan./jun., 2018, p. 105-123.

¹⁰ Sobre a tradução do verso octossílabo, cf. FALEIROS, Álvaro. Elementos para a tradução do octossílabo em português. *Cadernos de Literatura em Tradução*, [S. l.], n. 7, p. 71-80, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49404>. Acesso em: 16 out. 2021. O autor chama a atenção para as diferenças entre os sistemas métricos entre o português e o francês, neste conta-se até a última sílaba tônica, recorrência de palavras oxítonas, já em português a recorrência maior é de paroxítonas; Faleiros ainda coloca que versos octossílabos teriam surgido no sistema métrico de língua portuguesa apenas no século XIX.

Isso seria o que Paul Ricoeur, ao retomar as considerações que Antoine Berman havia desenvolvido em *A prova do estrangeiro* (2002)¹¹, chama de hospitalidade linguística:

A despeito da agonística que dramatiza a tarefa do tradutor, este pode encontrar sua felicidade no que eu gostaria de chamar de hospitalidade linguística. Seu regime é, portanto, bem o de uma correspondência sem adequação. [...] Hospitalidade linguística, portanto, onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro (RICOEUR, 2011, p. 30)¹². (Grifo do autor)

Ricoeur afirma que deixar o outro habitar sua língua supõe um trabalho de luto e de memória, já que o tradutor deve “renunciar ao ideal da tradução perfeita”, ou seja, renunciar a um absoluto literário e aceitar que há uma distância entre a adequação e a equivalência em tradução; de onde o bem-vindo equilíbrio com a noção de texto correspondente ou homogêneo como propõem alguns teóricos¹³.

Nesse sentido, na tradução da Balada C, buscamos manter o campo semântico explorado pela autora com termos, como por exemplo, *nom*, *nommée*, *renom*, por “nome, nomeada e renome” respectivamente, para preservar, na medida do verso, a progressão sugerida pela autora no que se refere ao lugar a que almejava com sua atividade de escrita. O que explica a escolha de “renome” como sinônimo de “fama” antecedido do adjetivo “bom”, já que o termo retoma o conceito medieval de boa reputação¹⁴ e compreende um domínio, que podemos considerar público, conhecido. E ainda, como consideramos que Christine desejava alcançar notoriedade ao ser lida e dita em todos os lugares, como sugere a segunda estrofe da balada, que fosse para edificar uma “boa fama” entre seus contemporâneos, principalmente aqueles a quem ela se dirigia muitas vezes como seus detratores. Christine lutou com as armas que tinha a seu alcance, sua mente apurada e sua pena incansável para que da passividade, condição própria da mulher naquele tempo, passasse à ação voluntária¹⁵. Aliás, se o “casamento a [assegurara] na vida social

¹¹ BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

¹² RICOEUR, P. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011, p. 30.

¹³ Dentre os tradutores e teóricos da tradução que fazem referência ao jogo de significantes de um texto e na tradução, a produção de um texto homogêneo, está Mario Laranjeira, cf. *Poética da Tradução*. Do sentido à significância. São Paulo: EdUSP, 1993, p. 130-139.

¹⁴ Ver GAUVARD, C. *La Fama, une parole fondatrice. Médiévales*, N°24, 1993. pp. 5-13 ; e também GAUVARD, C. *Fama*. In: GAUVARD, C., LIBERA, A. et ZINK, M. (Orgs). *Dictionnaire du Moyen Âge*. 4e ed. Paris: PUF, 2012 [2002], p. 515.

¹⁵ CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, Chapitre IV. *Écrire : Christine de Pizan (1365-vers 1430)*, In : REID, Martine (éd.). *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*. Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2020, PDF, s.p.

e material, a viuvez [lhe permitiu] agir no lugar do homem” (LE NINAN, 2012)¹⁶, reflexões que desenvolveria mais tarde em seu *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, de 1403.

Na Balada XLV, para ilustrar o alcance do nome, Christine trata de afirmar que o mensageiro do Renome é Pégaso, que espalha com eficiência muitas notícias, para a alegria ou a tristeza de quem as ouve. Tal detalhe sobre os rumores que são difundidos boca a boca reforça a ideia de que a autora tinha plena consciência de como era construída a fama de alguém, nesse caso, o poder do nome na escrita cumpre um papel fundamental: a escrita determinaria o que deveria ser dito e lembrado¹⁷.

Aliás, Christine nomearia várias mulheres oferecendo-lhes o renome devido em sua *Cidade das damas* alguns anos mais tarde. Por que não começar com o seu próprio? A hipótese que lançamos é que muitas das reflexões que Christine viria a desenvolver, em obras de cunho moral e político, estavam, de certo modo, como que germinando em seus versos líricos, pois ao contrário do que se pode pensar, a lírica da mulher de letras não se fez apenas sobre o seu luto, sua dor ou a solidão da viuvez¹⁸. Christine de Pizan já mostrava muito de suas inquietações concernentes à sociedade, à saúde do rei, ao papel dos letrados e dos cavaleiros, por exemplo, em outras baladas dessa mesma coletânea¹⁹. Como afirma a medievalista, especializada em literatura da Baixa Idade Média, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (2020, s/p), Christine sabia que “a mulher não [deveria] mais ser confinada a um único tipo de escrita nem a um só tipo de experiência: a dor. Christine se dedica, assim a atenuar o vínculo da escrita feminina ao amor, colocando em evidência a ligação dessa escrita ao saber”²⁰.

¹⁶ « *Le mariage ancre dans la vie sociale et matérielle, le veuvage permet d'agir à la place de l'homme* », LE NINAN, C. « Portraits de l'écrivain en clergesse dans quelques œuvres politiques de Christine de Pizan », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2015. Disponível em : <http://journals.openedition.org/crm/12836>. Acesso em out. 2021.

¹⁷ Jacqueline Cerquiglini-Toulet recorda o que Christine disse a respeito em *Le Livre de la Mutacion de Fortune* : «... mais la noble voix/ De leurs meurs me semont d'escripre/ Ce qu'on ne doit taire mais dire. » vv. 5434-5436, cf. CERQUIGLINI-TOULET, J. Fama et les preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge. *Médiévales*, N°24, 1993, p. 43.

¹⁸ A respeito da solidão e do sofrimento de Christine em manter sua atividade letrada, consultar nosso artigo DRUCIAK, Carmem L. Traduzir o canto de Christine de Pizan no confinamento. *Belas Infêis*, Brasília, Brasil, v. 10, n. 3, 2021, p. 01–24.

¹⁹ Ver as baladas X, XX; XXVI; XXVII; XXIX; L; LVIII, XCV, entre outras. Aliás, sobre a unidade presente na coletânea e como podemos compreendê-la, cabe dizer que Christine reúne seus cem poemas em grupos: versos que tratam de si mesma; das dores de seu amor; histórias de amor de outros e baladas morais. Esses grupos são também marcados por diferentes vozes: uma feminina, uma masculina e uma indefinida, presente principalmente nas baladas morais. Cf. LAIDLAW, J. C. L'unité des « Cent Balades ». In. DE RENTIIS, D., ZIMMERMANN, M. *The city of scholars* : New approaches to Christine de Pizan. European cultures, vol. 2. Berlin, New York: de Gruyter, 1994, p. 97-106.

²⁰ « *La femme ne doit plus être confinée à un seul type d'écriture et à une seule expérience : la douleur. Christine s'emploie donc à estomper le lien de l'écriture féminine à l'amour et à mettre en évidence au contraire le lien de cette écriture au savoir* ». CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, Chapitre IV. Écrire : Christine de Pizan (1365-

A língua-cultura-história e o “despauamento” na prática tradutória

Em suas propostas para uma poética da tradução, a afirmação de Henri Meschonnic de que não se traduz apenas o código linguístico, mas um texto de uma língua-cultura-história para outra, aponta para o que a tradução tem a oferecer aos Estudos Medievais, “historiograficamente” falando. Por esse ponto de vista, entendemos que o teórico e tradutor Meschonnic (1973, p. 311) também considera a tradução como relação construída na prática tradutória, entre tradutor e autor e entre tradução e original: “a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre língua de partida e língua de chegada, época e época, cultura e cultura”²¹. Com isso, compreendemos que a tradução não só atualiza um texto, no sentido de fazê-lo inteligível para um novo público, mas também insere a si mesma como parte da história daquele texto.

Na verdade, não se traduz uma fonologia. Mas não se traduz tampouco a língua, em um texto. Constrói-se e teoriza-se uma relação de texto a texto, não de língua a língua. A relação interlinguística vem da relação intertextual e não a relação intertextual da relação interlinguística (MESCHONNIC, 1973, p. 314)²².

Essa proposta de poética tradutória foi observada quando da tradução do refrão da Balada C, por exemplo, “*En escrit y ay mis mon nom*”, “Na escrita, meu nome fiz”. Ao compor esse verso, Christine escreve logo no início, em anagrama, seu próprio nome, *Crestine*, o que em português foi mantido com “Na escrita...”, *Crestina*, com a mudança do “e” marca de feminino em francês para o “a”, correlato em português. Mantivemos o texto, na letra, sem ser servil, fazendo com que o tema trabalhado pela autora fosse possível até mesmo com o recurso estilístico a uma linguagem codificada²³. Com efeito, Christine ao longo do poema convida seu leitor-ouvinte a decifrar seu nome, já que indicara no quinto verso da primeira estrofe, “Sim, nomeada ao escrever”, e que o fizessem de algum modo, como lhes poderia aprazer, “A quem

vers 1430), In : REID, Martine (éd.). *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*. Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2020, s.p.

²¹ « La poétique de la traduction historicise les contradictions du traduire entre langue de départ et langue d’arrivée, époque et époque, culture et culture », MESCHONNIC, H. Pour la Poétique II – Épistémologie de l’écriture / Poétique de la Traduction. Paris : Gallimard, 1973, p. 311. (Tradução nossa)

²² « En effet, on ne traduit pas une phonologie. Mais on ne traduit pas de la langue non plus, dans un texte. On construit et on théorise un rapport de texte à texte, non de langue à langue. Le rapport interlinguistique vient par le rapport intertextuel, et non le rapport intertextuel par le rapport interlinguistique », Ibidem, p. 314. (Tradução nossa)

²³ « Les signatures par anagrammes apparaissent dans les textes de la fin du Moyen Âge sous l’effet conjugué de deux facteurs : l’émergence d’une conscience d’auteur et la diffusion du livre et de la lecture ». TESTENOIRE, P.-Y. « Chapitre II. Une figure de cryptage », Pierre-Yves Testenoire éd., Les Anagrammes. Presses Universitaires de France, 2021, p. 53-75.

quiser...”. No entanto, durante o medievo, o recurso servia com frequência a esconder mais do que revelar, podemos perceber aqui a ousadia da autora.

Paul Zumthor, por sua vez, acrescenta à ideia de tradução como relação construída na experiência, ao problematizar a distância cronológica que separa o historiador, ou no caso, o tradutor de seu objeto e o “despauamento” consequente dessa relação.

Romances de cavalaria, *fabliaux*, jogos dramáticos, poesias líricas, numerosas obras dos séculos XII, XIII, XIV foram traduzidas, há vinte anos, às vezes bastante difundidas e, apesar de tudo o que a tradução lhes subtrai – encontram leitores. A um nível primário, esta leitura satisfaz a uma necessidade de despauamento junto com o gosto espontâneo do contato com o outro, de que nos damos conta vagamente daquilo que guardamos dele de algum modo [...]. Para nós medievalistas fica a necessidade de manter duas afirmações de princípio, a favor e contra todas as aparentes impossibilidades: 1) todo texto pressupõe a existência de uma longa série de relações interpessoais dialógicas, sem dúvida bastante móveis, articuladas ao longo do tempo, a partir desse texto; 2) é pelo viés destas relações que a história se implica no debate (ZUMTHOR, 2009, p. 19; 30)²⁴.

A tradução do termo *dépaysement*, do original, por “despauamento”, na edição da obra *Falando de Idade Média* deixa transparecer o que a palavra pode designar: exílio, deslocamento e “mudança agradável de hábitos”, conforme o *Robert*²⁵. Seria um outro modo de nomear a hospitalidade linguística, na troca de lugares que ocorre entre tradutor e autor na relação entre suas duas línguas-culturas-histórias. É preciso observar que, no trecho acima, Zumthor fala da experiência do leitor com o texto medieval, ora o tradutor é também um leitor e deve estar atento ao que pode encontrar na obra medieval e guardar dela em sua tradução. Na história daquele texto existem outros tantos, ou seja, todas as leituras a que o tradutor pode ter acesso colaboram para o que entregará como resultado de sua experiência.

Com a tradução da terceira e última estrofe da Balada C revelamos a atitude de Christine diante de sua obra: a autora estava segura de sua qualidade. Para um indício de legitimação, contava consigo mesma para considerá-la perfeita, como vemos nos terceiro e quarto versos da estrofe, “*Mais en mes pensées eslittes/ Les ay...*” que em português obtivemos “Em minha mente, porém, perfeitas/ As sei...”. Ainda que Christine mantenha a modéstia própria dos letrados medievais referindo-se ao mérito sem necessidade de reconhecimento e à humildade de sua atividade, “*...et bien petitement/ souffiroit mon entendement*”, ela faz como que uma aposta em si mesma, pois no texto bastariam sua vontade e entendimento para que a glória chegasse até ela. Ademais, isso seria possível apenas se quem lesse sua obra e a declamasse eventualmente

²⁴ ZUMTHOR, P. *Falando de Idade Média*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 19 e 39.

²⁵ *Le Petit Robert de la langue française*, CD-Rom, 2013.

não a modificasse, sem glosar ou deturpá-la com má intenção, como indica o quinto verso da segunda estrofe. Mais uma vez pode-se observar que Christine mantinha suas defesas em alerta, como uma boa guerreira.

Seus versos nos fazem lembrar de outra obra sua, *L'Avison Christine*, de 1405, em que comenta justamente a difusão de suas obras, dizendo:

Com a benevolência e a gentileza que caracterizam essas altas personalidades, consentiram em vê-las e as aceitaram com prazer, bem ao menos, estou certa, pelos méritos intrínsecos, de que foi porque não era coisa ordinária que uma mulher escrevesse e que isso não acontecia há muito tempo. Foi assim que minhas obras foram rapidamente difundidas e conhecidas em vários lugares e diferentes regiões (CHRISTINE DE PIZAN, apud MOREAU, 2003, p 16)²⁶.

Podemos perceber o quanto a letrada confiava em si mesma e como soube aproveitar do favor dos poderosos de seu tempo para a feitura e divulgação de sua obra. Tal é a ideia que buscamos conservar na tradução dos versos da primeira estrofe do poema, em que Christine disse ter cumprido suas promessas, ou seja, entregou seu trabalho de escrita a quem lhe havia pedido “*chierement*”. Esse advérbio designa entre outras, em francês médio, duas situações: refere-se a alto preço, a valor monetário, mas também indica a valoração de algo que se pede ou guarda com apreço ou insistência²⁷. Podemos dizer que a poeta reconhecia que o financiamento de sua atividade era algo importante, já que se sabe que Christine de Pizan foi uma dentre muito raras mulheres do medievo que conseguiram viver e sustentar a família com sua atividade, profissionalmente, portanto. Se formos convencidos pela autora, quem financiou e encomendou as *Cent Balades* o fez com boa remuneração e sentimento intenso²⁸.

²⁶ « *Avec la bienveillance et la gentillesse qui caractérisent ces hautes personnalités, elles consentirent à les voir et les acceptèrent avec plaisir; bien moins, j'en suis persuadée, pour leurs mérites intrinsèques, que parce que ce n'était pas chose ordinaire qu'une femme écrivît, et que cela n'était pas arrivé depuis longtemps. C'est ainsi que mes œuvres furent rapidement diffusées et connues en plusieurs endroits et différents pays* », Christine de Pizan. *L'Avison Christine* apud MOREAU, T. Promenade en Féminie: Christine de Pizan, un imaginaire au féminin. *Nouvelles Questions Féministes*, Éditions Antipodes, 2003/2 Vol. 22, p. 16. (Tradução nossa)

²⁷ O Dictionnaire du Moyen Français, em seu verbete, coloca essas duas acepções do termo como as principais: « **A.** "À un prix très élevé". 1. Au propre "À un prix très élevé, au prix fort". 2. Au fig. **B.** [Idée d'intensité dans le sentiment] 1. [Modifie des verbes comme prier, supplier, remercier...] "Avec un sentiment intense, vivement". 2. "Avec un sentiment intense (de tendresse, d'amour, de respect...)". ». Disponível em <http://zeus.atilf.fr/dmf/>. Acesso em out. 2021.

²⁸ Não se sabe ao certo quem seria o comitente ou a comitente das *Cent Balades*, no entanto, dois dos manuscritos existentes que compilam a obra ou parte dela foram dedicados a Isabeau de Bavière, rainha da França (1385-1422), esposa de Charles IV. Para essa informação, consultar o site de referência para literatura medieval, Arlima, que traz a notícia de sete manuscritos contendo as baladas dessa coletânea:

Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 492-493, t. 1, f. 2ra-22vb, 1399-1402

London, British Library, Harley, 4431, f. 4ra-21rb (A²), 1413-1414

Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 604, f. 1r (B¹), 1399-1402

Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 835, f. 1ra-16vb (A¹), séc. XV

Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 12779, f. 1ra-21vb (B²), segunda metade do séc XV

Considerações finais

Na tradução que se quer relação, o tradutor deve levar em conta um contexto mais amplo do que o linguístico ou o poético, é preciso observar ainda a cultura de partida, bem como a história daquele texto. Isso só é possível quando o tradutor compreende que seu trabalho está ligado à Vida. Desse modo, o resultado da experiência tradutória aqui apresentado pôde construir um “albergue do longínquo” para um poema distante no tempo, não para que seja um lugar de último fôlego (esperamos!), mas para que Christine de Pizan seja melhor compreendida, mais lida e que tenha, na continuidade de seu caminho através da tradução de sua obra, uma longa existência.

Referências

- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.** Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru/SP: EDUSC, 2002.
- BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo.** Tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. 2ª ed. Tubarão : Copiart ; Florianópolis : PGET/UFSC, 2013
- CERQUIGLINI-TOULET, J. Chapitre IV. Écrire : Christine de Pizan (1365-vers 1430), In : REID, Martine (éd.). **Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I.** Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2020, PDF, s.p.
- CERQUIGLINI-TOULET, J. Fama et les preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge. **Médiévales**, N°24, 1993, p. 35-44.
- CHRISTINE DE PIZAN. **Œuvres poétiques de Christine de Pizan**, éd. Maurice Roy, Paris, Firmin Didot, Société des anciens textes français, 1886–1896, 3 t., t. I, 1886 [1399].
- DICTIONNAIRE du Moyen Français, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Site internet : <http://www.atilf.fr/dmf>.
- DRUCIAK, C. L. Os versos de Eustache Deschamps como fonte para a História Cultural da França na Baixa Idade Média. **Saeculum – Revista de História**, 38, João Pessoa, jan./jun., 2018, p. 105-123.
- DRUCIAK, C. L. Traduzir o canto de Christine de Pizan no confinamento. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 10, n. 3, p. 01–24, 2021. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v10.n3.2021.33801. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/33801>

- GAUVARD, C. La *Fama*, une parole fondatrice. **Médiévales**, N°24, 1993. pp. 5-13.
- GAUVARD, C. *Fama*. In: GAUVARD, C., LIBERA, A. et ZINK, M. (Orgs). **Dictionnaire du Moyen Âge**. 4e ed. Paris: PUF, 2012 [2002], p. 515.
- LIDLAW, J. C. L'unité des « Cent Balades ». In. DE RENTIIS, D.; ZIMMERMANN, M. **The city of scholars** : New approaches to Christine de Pizan. European cultures, vol. 2. Berlin, New York: de Gruyter, 1994, p. 97-106.
- LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução**. Do sentido à significância. São Paulo: EdUSP, 1993.
- LARBAUD, V. **Sob a invocação de São Jerônimo**. Trad. Joana Angélica Melo. São Paulo: Mandarim, 2001.
- LE NINAN, C. « Portraits de l'écrivain en clergesse dans quelques œuvres politiques de Christine de Pizan », **Cahiers de recherches médiévales et humanistes** [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2015. Disponible em : <http://journals.openedition.org/crm/12836>.
- LE PETIT Robert de la langue française, 2013 (CD-Rom).
- MOREAU, T. Promenade en Féminie: Christine de Pizan, un imaginaire au féminin. **Nouvelles Questions Féministes**, Éditions Antipodes, 2003/2 Vol. 22, p. 14-27.
- MORSEL, J., DUCOURTIEUX, C. **L'histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat...** Réflexions sur les finalités de l'Histoire du Moyen Âge destinées à une société dans laquelle même les étudiants d'Histoire s'interrogent. LAMOP/Joseph Morsel, pp.196, 2007.
- MESCHONNIC, H. **Pour la Poétique II** – Épistémologie de l'écriture / Poétique de la Traduction. Paris : Gallimard, 1973.
- RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.
- TESTENOIRE, P.-Y. « Chapitre II. Une figure de cryptage », Pierre-Yves Testenoire éd., **Les Anagrammes**. Presses Universitaires de France, 2021, pp. 53-75.
- ZINK, M. Vidas et Razos. In: GAUVARD, C., LIBERA, A. et ZINK, M. (Orgs). **Dictionnaire du Moyen Âge**. 4e ed. Paris: PUF, 2012 [2002], p. 1446-1447.
- ZUMTHOR, P. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Transformação de Fortuna: notas de uma tradução filosoficamente orientada

Ana Rieger Schmidt¹

As notas que seguem se referem aos desafios e às motivações de uma tradução parcial do francês médio para o português da primeira parte do *Livro da Transformação de Fortuna* (*Le livre de la mutacion de Fortune*, 1403) de Christine de Pizan, originalmente publicada em uma edição especial da Revista *Philia*², em 2020. Utilizamos a edição crítica de Suzanne Solente³, a qual se baseou no manuscrito de Bruxelas (Bibliothèque Royale de Belgique 9508), considerado como escrito do próprio punho de Pizan⁴. Utilizamos como auxílio a tradução em língua inglesa feita por Geri Smith, que se trata na verdade de uma versão abreviada⁵. Uma obra tão longa (são mais de 23 mil versos) constitui um desafio monumental de tradução. De fato, não temos hoje uma tradução completa em língua moderna de *Mutacion de Fortune*. Nossa preocupação durante o trabalho de tradução esteve em avaliar o conteúdo os versos de Pizan, para além de sua apreciação estética. Ultrapassa nossas capacidades preservar a métrica e a rima observadas por Pizan nesses versos, de modo que buscamos oferecer uma tradução fluída que prima o sentido das sentenças. Assim, em nome da clareza, nosso texto converte os versos em prosa e interfere significativamente sobre a pontuação do original. Para tanto, o completíssimo *Dictionnaire du Moyen Français*⁶ mantido pelo centro de *Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française*, da Universidade de Lorraine foi uma ferramenta essencial, especialmente diante da grafia variável das palavras em francês médio e da multiplicidade de sentidos de uma mesma palavra, frequentemente explorados por Pizan.

Nosso esforço de tradução vai ao encontro de um movimento acadêmico de expansão do cânone filosófico visando a inclusão de mulheres. Atualmente, historiadoras e historiadores da filosofia têm procurado operar uma revisão crítica do cânone possibilitado por uma abordagem feminista e fundamentado na constatação que a contribuição de mulheres filósofas em diferentes períodos – antigo, medieval e moderno - foi sistematicamente diminuída, ou mesmo apagada. Visando também garantir a presença de mulheres filósofas nos currículos dos cursos

¹ Professora adjunta do departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

² Schmidt, Ana R. O 'Livro da Transformação de Fortuna' de Christine de Pizan. *Philia*. 2, 2020. pág. 578-600.

³ Christine de Pizan, *Le Livre De La Mutacion De Fortune*. Paris: A. et J. Picard, 1959.

⁴ Cf. descrição dos manuscritos na introdução de Solente, p. XCIXss.

⁵ The Book of the Mutability of Fortune, trad. Geri L. Smith, Iter Press, Toronto: 2017.

⁶ Acesso à versão eletrônica no endereço < <http://zeus.atilf.fr/dmf/>>, acessado em 12 de abril de 2022.

de pós-graduação e graduação no país, faz-se necessário expandir o acesso a traduções em língua portuguesa, garantindo que as ideias de suas autoras sejam discutidas e seus textos efetivamente lidos. No período medieval, tal movimento de inclusão implica um trabalho de tradução e interpretação de obras produzidas fora do contexto escolar-universitário e, no caso de Christine de Pizan, em uma língua vernácula, e não em latim. Christine de Pizan tem seu lugar já há muito assegurado nas pesquisas em história da literatura, mas o aporte filosófico de sua obra ainda está sendo explorado. Assim, julgamos extremamente importante que traduções de qualidade de sua obra sejam cada vez mais tornadas disponíveis no Brasil.

Transformação de Fortuna

Escrito em 1403, o *Livro da transformação de Fortuna* é a obra mais longa de Pizan, onde a autora mescla elementos autobiográficos com a história da humanidade, desde a criação do mundo até o reinado de Carlos VI da França. Os eventos são narrados como submetidos às operações de Fortuna: figura alegórica recorrente na literatura medieval⁷. Fortuna personifica o acaso e o destino que fogem ao nosso controle, causando injustiças ao mesmo tempo em que oferece conforto e aprendizado. A primeira parte do livro, da qual traduzimos versos selecionados, compreende a apresentação da vida de sua autora: sua infância, casamento e viuvez são narrados do modo alegorizado, centrando-se na imagem de uma viagem a bordo de um navio exposto a intempéries. É de especial interesse no contexto dessa narrativa em primeira pessoa o modo como Pizan descreve sua trajetória intelectual, em particular sua decisão de se dedicar à escrita. Dois elementos guiaram, assim, nossa seleção de passagens para a tradução: a metáfora da transformação de Pizan, operada por Fortuna, em um homem diante do falecimento repentino de seu marido, bem como suas reflexões sobre as razões que a impediram de seguir plenamente sua vocação para os estudos. Assim, estes dois grupos principais de passagens orientaram nossa tradução em função do aporte filosófico que podem trazer à compreensão de Christine de Pizan como intelectual-filósofa: (i) passagens onde Pizan mostra estar consciente do caráter excepcional de sua posição como mulher-autora e (ii) passagens que evidenciam a distinção entre natureza e costumes, no sentido de identificar limitações socialmente impostas a ela enquanto mulher. Certamente, uma série de outras passagens de valor filosófico merecem ser contempladas em um esforço futuro de tradução, visando complementar o trabalho levado a cabo até aqui, sobretudo a quarta parte do poema, onde Pizan

⁷ Fortuna também está presente como personagem na *Consolação da Filosofia* de Boécio e no *Romance da Rosa* de Jean de Meun – fontes importantes para Pizan.

descreve a relação de Filosofia – apresentada como a mais elevada de todas as ciências – e de sua relação com as demais divisões do conhecimento teórico e prático (versos 7173-8070).

Passagens de destaque: *femme de lettres*

Estas passagens mostram que Pizan se apropria da representação que faz de si mesma como escritora. Especialmente para uma mulher dedicada às letras no século XV, tanto mais quando a temática abordada pelos seus textos já não se limita aos poemas de amor cortês e lamúrias de viúva, coloca-se o problema de afirmação de autoridade. Visando fazer face ao seu meio intelectual essencialmente masculino – lembremos que as mulheres estavam excluídas de uma formação completa universitária nesse período – Pizan constrói para si uma imagem de mulher de *sapience*, como portadora de conhecimento legítimo⁸. Nesse sentido, é preciso contrastar e compreender essa descrição com o *topos* da mulher humilde, ou seja, com a convenção retórica da interlocutora inapta:

Como será possível para mim, simples e pouco inteligente que sou, de expressar propriamente aquilo que não podemos bem avaliar e tampouco bem compreender? Não, ainda que o homem possa muito apreender, não poderia descrever completamente o que eu realmente gostaria de escrever. São tantas as variedades, grandes adversidades particulares (e também pesados fardos), causados pela influência mutável de Fortuna decepcionante, a qual opera através de seus excessos, que é verdadeiro abismo, sem falhar (vv. 1-17).

Comment sera ce possible/ A moy simple et pou sensible / De proprement exprimer /Ce qu'on ne peut extimer/ Bonnement, ne bien comprendre, / Non, tant ait homs sceu apprendre, / Qu'entierement peust descrire, / Ce que bien voulsisse escripre, / Tant sont les diversitez / Grandes des adversitez / Particulieres et fais / Compris es tres pesans faiz, / Que l'influence müable / De Fortune decevable / Fait, par la refleccion / De sa grant repleccion, / Qui droite abisme est, sanz faille.

Pizan acusa suas próprias limitações diante das dificuldades inerentes aos fatos está prestes a descrever: ela seria insuficientemente *sensible* (ou como no verso 24 “*a si petit sentement*”), em uma expressão comumente associada à sensatez e ao espírito razoável, e que nesse contexto remete às suas capacidades intelectuais. No entanto, o contraponto a essa primeira apresentação será fornecido imediatamente:

Tantos são os pratos que Fortuna me serviu, que tenho experiência para falar sobre ela. Logo, não calarei sobre o bem ou mal que eu tenho a dizer: tudo será criticado, sobre seus feitos, no

⁸ Diversos estudos exploram as estratégias de auto-representação e o modo como Pizan constrói para si essa posição autoritativa. Ver, por exemplo, Altmann, 1999; Blumenfeld-Kosinski, 2001; Brownlee, 1988; Brownlee, 2000; Brownlee, 1995; Dulac, 1992.

tempo em que aprendi seus movimentos por casos diversos, infligidos por ela sobre mim e pelo quê minha mente se tornou mais sutil do que fora no passado. (vv. 30 – 40)

Tant m'est Fortune apportant / De ses mes, que matiere ay / D'en parler; si ne tairay / Bien ou mal quel sache dire, / Tout y ait il a redire, / Ce que de son fait compris, / Ou temps que ses tours appris / Par divers cas, qui m'avint / Par elle, par quoy devint / Mon sens plus soubtil assez / Qu'esté n'ot es temps passez.

Pizan reconhece que a experiência proporcionou amadurecimento para superar a pequenez inicial das suas faculdades. De fato, é notável que Pizan, como veremos logo adiante, descreve a si mesma como alguém que possui desde criança uma inclinação natural aos estudos. Tal recurso mostra como Pizan busca o controle sobre sua representação como escritora, ao passo que emprega – e desfaz pela retórica – os *topos* de invocação comuns à sua época.

Passagens de destaque: Pizan transformada por Fortuna

O relato autobiográfico dos eventos que se seguem à morte de seu marido, Etienne de Castel, após 10 anos de um casamento afortunado, carrega uma alegoria intrigante. Para tomar para si “o leme da nau” e assumir as responsabilidades do lar, além de assumir a identidade de uma escritora profissional, uma transformação dramática é requerida: Pizan alega que Fortuna a transformou em um homem real – *homme naturel parfait*. Tal transformação é central para a narrativa e justifica o título da obra.

Mas para fazê-los entender melhor o fim do processo ao qual quero chegar, direi quem sou, esta que vos fala, que de mulher se torna homem por Fortuna – que assim o quis. Assim, ela transforma meu corpo e face em um homem natural completo; De fato, eu, que fui mulher, agora sou um homem – e não minto, como bem demonstram meus passos. Assim, já fui mulher – e é verdade o que vos digo – mas narrarei como ficção o fato de minha transformação, de como sendo mulher me tornei homem. Quero que este poema seja intitulado, quando sua história se tornar conhecida, “A transformação de Fortuna”. (vv. 139-156)

Mais, pour mieulx donner a entendre / La fin du procès ou vueil tendre, / Vous diray qui je suis, qui parle, / Qui de femelle devins masle / Par Fortune, qu'ainsy le vout; / Si me mua et corps et vout / En homme naturel parfait; / Et jadis fus femme, de fait / Homme suis, je ne ment pas, / Assez le demonstrent mes pas, / Et, si fus je femme jadis, / Verité est ce que je dis; / Mais, je diray, par fiction, / Le fait de la mutacion / Comment de femme devins homme, / Et ce dictié vueil que l'en nomme, / Quant l'histoire sera commune: / “La mutacion de Fortune”.

Para além do recurso fantástico de uma transfiguração de gênero tipicamente ovidiana, o leitor deve perguntar pelo significado dessa transformação. Esses versos que, segundo a autora, carregam algo de profundamente verdadeiro – *je ne ments pas; verité est ce que je dis* – são

introduzidos no interior de uma alegoria mais ampla que apresenta a vida humana através de uma viagem pelo mar. O navio que vinha conduzindo Pizan e sua família é arrebatado por uma tempestade, durante a qual seu marido é tragicamente arremessado ao mar. Para salvar-se, Pizan precisa assumir o controle da embarcação. Fortuna, percebendo que Pizan precisaria para tanto de força e coragem que lhe faltavam, a transforma em um homem. Assim, fica clara na narrativa a ocasião da transfiguração: a viuvez traz não apenas a ocasião, mas a necessidade para Pizan tornar-se uma escritora e sustentar os seus através da pluma.

O tema da *virago* (o *topos* da mulher capaz de feitos extraordinários dignos de homens) reforça o caráter excepcional do percurso narrado. Se por um lado, ele vem a reforçar a ideia culturalmente subjacente segundo a qual ser uma grande mulher significa a superação da natureza feminina e de suas limitações, ela também nos permite entender que estabelecer a si mesma como uma autora significa superar as restrições sociais impostas ao gênero feminino.

Tal imagem de Pizan assumindo uma nova configuração e abandonando o gênero feminino traz uma aparente contradição com a argumentação levada ao cabo em sua obra e especialmente desenvolvida na *Cidade das Damas* (1405). Pizan constrói sua defesa das mulheres tecendo argumentos a favor da perfectibilidade da natureza feminina, a partir dos quais procura refutar justamente a ideia segundo a qual mulheres extraordinárias constituiriam exceções à sua condição de mulher. De modo geral, podemos atribuir a Pizan alguns elementos-chave de uma posição proto-feminista em prol da igualdade natural (entenda-se espiritual e racional) entre homens e mulheres. Para ela, a construção de uma cidade metafórica que visa proteger as mulheres - aquelas que consideramos honestas e virtuosas, bem entendido - dos ataques e da difamação injusta ao sexo feminino em sua totalidade significa fazer uma defesa da perfectibilidade da natureza feminina, ou seja: da possibilidade de cultivar as virtudes (todas elas, inclusive intelectuais) em detrimento de apresentar uma tendência natural ao vício. Isso significa, em última instância, que devemos desassociar natureza dos “percursos vividos” - sendo que o desenvolvimento das virtudes se dá neste último. Nesse sentido, a defesa do sexo feminino implica aceitar a seguinte consequência: tantos homens como mulheres se beneficiam, em igual medida, dos ensinamentos em matéria moral e dos estudos que permitem a edificação do caráter. Isso é o mesmo que dizer que a natureza feminina é totalmente compatível com as virtudes (e com os vícios), assim como a natureza dos homens. Tal resultado é somente alcançado diante da constatação que as diferentes constituições físicas dos corpos de masculinos e femininos não interferem sobre o componente racional da alma humana. Como veremos abaixo, essa tese deve ser entendida diante da distinção entre natureza e costumes empregada por Pizan: a inteligência ou a sabedoria de um homem ou uma mulher responde primariamente

a fatores externos – ainda que seja também explicada por uma disposição natural de espírito, mas esta não observa uma distribuição baseada no sexo, mas varia de indivíduo para indivíduo⁹.

Faz-se, assim, imperativo procurar desvelar essa aparente contradição. Primeiramente, chama a atenção que, ao mesmo tempo em que Pizan explora o caráter fantástico da transformação, ela insiste sobre a verdade que pode ser comunicada através do recurso à metáfora: *a parler selon methafore, / Qui pas ne met verité fore.*

É chegado o momento para eu contar-vos o estranho caso, o distinto relato (como prometi no primeiro livro, onde me apresentei) como de mulher me tornei homem quando retornei à corte de Fortuna. Isso é algo extraordinário, e não é mentira nem invenção, mas falo através de metáfora, o que não exclui a verdade. Pois Fortuna possui o poder de operar milagres grandiosos sobre aqueles que lhe devem obediência; quando lhe apraz, transforma animais em senhores nobres a quem todos obedecem; transforma também cavaleiros em animais, quando ela quer. (vv. 1025-1042)

Or est il temps que je raconte / L'estrangle cas, le divers compte, / Si comme au premier je promis / De cestui livre, ou mon nom mis, / Comment de femme homme devins, / Quant chieux Fortune je revins, / Qui trop est chose merveillable / Et si n'est mençonge, ne fable, / A parler selon methafore, / Qui pas ne met verité fore, / Car Fortune a bien la puissance / Sur ceulx de son obeissance / Faire miracles trop greigneurs, / Et souvent bestes en seigneurs / Fait transmuer, quant il lui gree, / Si grans que chacun les agree, / Et chevaliers en bestes peut / Faire tourner, quant elle vault.

No questionamento pode ser, pois, qualificado: qual a verdade que Pizan pretende comunicar através da metáfora, para além da construção ficcional? Ora, entendemos que o papel que a personagem Pizan é habilitada a assumir através da transformação pode ser lido socialmente: a escrita, e sobretudo a escrita profissional como dedicação primária de um intelectual, é uma atividade socialmente percebida como quase-exclusivamente masculina. Nesse sentido, várias observações podem ser feitas em relação à percepção que Pizan tinha da sua trajetória: ela reconhece que uma transformação radical de perspectiva estava implicada em sua dedicação a uma vida contemplativa que se sobrepusera ao seu papel de esposa, especialmente quando Pizan deixa de publicar seus poemas passa a se dedicar a matérias ligadas à esfera pública (política e filosofia), inclusive desafiando interlocutores do clero (referimo-nos à *Querelle de la Rose*). Além disso, Pizan decide não casar-se novamente, ato que se mostrava incompatível com sua nova atividade. Assim, ao ser transformada por Fortuna, Pizan está

⁹ Cf. Cidade das Damas, II, 54: E, não há nenhuma dúvida de que as mulheres também fazem parte do povo de Deus, que são criaturas humanas ao mesmo título que os homens, e não de uma raça diferente, que poderíamos excluir da formação moral. Cidade das Damas, I, 9: 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. (trad. Deplagne, p. 264 e 82)

reivindicando uma imagem autoritativa masculina diante de seus leitores. Portanto, podemos conectar a mudança de gênero causada por Fortuna à adoção de novo posicionamento social. É oportuno observar que, como nota E. Jeffrey Richards (2001, p. 245), a passagem homem-mulher é colocada como acidental, pois a identidade da personagem não é alterada: o corpo é transformado, mas seu nome, memória e passado são preservados. Além disso, Pizan segue narrando os fatos a partir da mesma perspectiva feminina com que inicia a obra.

Assim, se entendemos a transformação em termos de percepção social, ela nos permite perceber um aspecto central do pensamento de Pizan: a oposição entre natureza e costumes. Nesse ponto, o papel de Fortuna nos ajuda a pensar o significado dessa transformação: a personagem personifica o acaso e o curso de nossas vidas que fogem ao nosso controle e nos afastam de uma trajetória aparentemente determinada. Fortuna é descrita como aquela que torna possível o extraordinário, em detrimento do curso previsível que a vida de Pizan vinha tomando, como filha, esposa e mãe.

Como observado por Barbara Newman (2005, p. 119), Pizan representa sua vida como uma disputa envolvendo duas forças: uma encarnada por Dama Natureza e outra por Fortuna. Enquanto a primeira a criou menina, cabe à segunda a modificação dessa propriedade. Tal descontinuidade sugere a oposição entre gênero e cultura, ou nos termos de Pizan, entre *nature* e *coustume*. Ao passo que Pizan defende a perfeição das obras de Dama Natureza (na medida em que ela segue a perfeição do Criador), Pizan denuncia o descompasso dos costumes. A noção de *coustume* nos parece central aqui, pois ela carrega a ideia de algo encerrado em um tempo determinado e a circunscrito espacialmente, a um povo ou nação.

Mais adiante, ao discorrer sobre a formação acadêmica de seu pai, Tomazzo de Pisano (que foi professor na Universidade de Bologne, tendo atuado como astrólogo na corte de Carlos V), Pizan lamenta não ter herdado o seu tesouro (que nesse contexto significa a erudição paterna) e não ter tido a possibilidade de seguir o mesmo percurso. Pizan exalta a sua semelhança ao progenitor nesse aspecto.

Meu pai, de quem já falei aqui, desejou e almejou um filho homem, que pudesse sucedê-lo e herdar suas riquezas, as quais não reduzem de tamanho (como ele dizia, bem me lembro). Ele e minha mãe logo me conceberam com essa expectativa, mas sua espera foi frustrada, pois minha mãe – que foi muito mais potente que meu pai, queria ter uma filha parecida com ela. Nasci menina – essa é a verdade – mas minha mãe tanto fez por ele que eu me parecia muito com meu pai em todos os aspectos, fora o sexo – jeito de ser, corpo, face – a tal ponto que parecia que compartilhávamos todas as semelhanças. (vv. 379-400).

Mon pere, dont j'ay mencion / Faite cy, ot devocion / Et tres grant voulenté d'avoir / Un filz masle, qui fust son hoir; / Pour succeder a sa richesce, / Qui n'appetisse pour largesse, / Comme il disoit, bien m'en recort; / Lui et ma mere d'un accort / M'engendrèrent en celle attente, / Mais il failli a

son entente, / Car ma mere, qui ot pouoir / Trop plus que lui, si vould avoir / Femelle a elle ressemblable, / Si fus nee fille, sanz fable; / Mais y tant fist pour lui ma mere / Que de toutes choses mon pere / Bien ressemblay et proprement, / Fors du sexe tant seulement, / Mais des façons, de corps, de vis, / Si bien que il vous fust avis, / Meismement es condicions, / Que tous semblables les eussions.

Pizan atribui esse fato a uma injustiça causada pelo ambiente cultural de seu tempo. A injustiça é exacerbada diante da sua inclinação natural aos estudos¹⁰. Com efeito, são os costumes que a privaram de seguir uma formação completa, e não a vontade de seu pai, tampouco a sua natureza feminina. A oposição entre *droit* e *coustume* é claramente marcada neste ponto. A noção de “*droit*” nesse contexto segue o uso da expressão “*à bon droit*” ou “*avoir bon droit à...*”, ambas significando a legitimidade de uma reivindicação; sem referência às leis escritas. Mantivemos a correspondência direta à palavra “direito” em português, apesar da ambiguidade.

Assim, fui chamada de filha; fui bem-criada e bem-amada pela minha mãe com alegria, que tanto me amou e me cuidou tão afavelmente que ela mesma me amamentou tão logo me deu à luz; ternamente me cuidou durante toda minha infância e graças a ela cresci. Não tinha então preocupação ou inquietude se algo me faltava, senão brincar com crianças da minha idade, como era de costume. Porque nasci menina, não era acertado que eu devesse beneficiar dos bens de meu pai e herdá-los (tampouco as posses que se encontram fundo da fonte), mais por causa dos costumes da época que por direito. Se o direito prevalecesse, a mulher não perderia nada disso, tampouco o filho. No entanto, em muitos lugares, estou certa disso, imperam mais os costumes que os direitos e, por essa causa, eu perdi sob todos os aspectos porque não aprendi como recuperar esse tesouro tão rico. Por isso esse costume me desagradava, pois se as coisas fossem de outro modo, penso que estaria hoje muito rica, repleta e cheia do tesouro encontrado na fonte, pois eu tinha a vontade e tenho ainda muito talento – que não é de ontem – para mergulhar profundamente nela. Desejo isso mais que qualquer coisa terrestre, mas meu desejo de nada vale por causa do costume mencionado. Que Deus o amaldiçoe! (vv. 401-438)

Si fu comme fille nommee / Et bien nourrie et bien amee / De ma mere a joyeuse chiere, / Qui m'ama tant et tint si chiere / Que elle meismes m'alaicta, / Aussitost qu'elle m'enfanta, / Et doucement en mon enfence / Me tint et par elle ot croissance. / Lors n'avoit cure ne soing, / Ne il ne m'en estoit besoing, / Fors de jouer, selon l'usage, / Avec les enfens de mon aage, / Mais,

¹⁰ Pizan fala em outros momentos de sua obra sobre sua inclinação natural aos estudos, incentivada pelo seu pai e contrária à opinião “feminina” de sua mãe – aqui representando os costumes, que desejava que Pizan se dedicasse a tarefas domésticas. Pizan não pode seguir os estudos, como desejava, por ser mulher. Cf. Cidade das Damas, II, 36: “Nem todos os homens, e principalmente aqueles mais cultos, compartilham a opinião de que é um mau a educação para as mulheres. É verdade que muitos, dentre os menos instruídos, acusam-nas, pois iria irritá-los muito saber que as mulheres poderiam saber mais do que eles. Teu pai, que foi um grande astrônomo e filósofo, não pensava, claro, que as mulheres fossem menos capazes de apreender o saber científico. Ele se alegrava, ao contrário, sabes bem, em ver teu dom para as Letras. A opinião feminina de tua mãe, que queria te ver ocupada com agulha e linha, a atividade costumeira para as mulheres, durante tua infância foi, o obstáculo maior aos teus estudos e ao aprofundamento de teu saber científico. Mas, como diz o provérbio, já citado: O que a Natureza concebe, ninguém consegue tolher”. Tua mãe não conseguiu impedir que tu, que tinhas naturalmente vocação aos estudos, conseguisse colher, pelo menos, algumas gotas do saber. (trad. Deplagne, p. 227)

pour ce que fille fu nee, / Ce n'estoit pas chose ordenee / Que en riens deusse amander / Des biens mon pere, et suceder / Ne poz a l'avoir qui est pris / En la fontaine de grant pris, / Plus par coustume que par droit. Se droit regnoit, riens n'y perdroit / La femmelle, ne que le filz, / Mais, en mains lieux, j'en sui tout fis, / Regnent plus coustumes que drois, / Pour celle cause, en tous endroiz, / Je perdi, par faute d'apprendre, / A ce tres riche tresor prendre, / Dont me desplait de tel coustume, / Car s'aultrement fust, je presume / Que riche eusse esté, comble et pleine / Du tresor pris en la fontaine; / Car je y eus bonne volenté / Et encore grant talent é, / Qui ne m'est mie pris puis yer, / De parfondement y puisier; / Plus le desir que rien terrestre, / Mais rien n'y vault, ce ne peut estre / Par la coustume dessus dicte, / Que de Dieu soit elle mauldicte!

Tal oposição entre o natural e o socialmente construído, ou *direito* e *costumes*, é condição necessária para que Pizan possa desenvolver sua crítica à misoginia. Com efeito, a tese segundo a qual homens e mulheres compartilham a mesma alma racional precisa fazer face à presença reduzida das mulheres em posições de conhecimento e de autoridade científica no tempo de Pizan. É a partir dessa tensão que é feito o diagnóstico segundo o qual as diferenças entre os percursos educativos e o desenvolvimento intelectual entre homens e mulheres se deve a fatores sociais, e não naturais, a saber, o acesso a oportunidades de educação. Tal diagnóstico é decisivo na *Cidade das Damas*, em uma passagem célebre:

Se fosse um hábito mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências tão perfeitamente quanto eles. Isso acontece, como mencionei anteriormente, devido as mulheres terem os corpos mais delicados do que os dos homens, mais fracos e menos aptos para algumas tarefas; assim, elas têm a inteligência mais viva e mais aguçada, lá onde elas se aplicam. [...] Sabes por que são elas que sabem menos? "Dama, não, isso não me foi dito". "Sem dúvida, é por elas não experimentarem coisas diferentes, limitando-se às suas ocupações domésticas, ficando em casa, e não é há nada mais estimulante para um ser dotado de inteligência do que uma experiência rica e variada". "Dama, se as mulheres têm a capacidade de assimilar e aprender o que estudam os homens, por que não aprendem mais?" Resposta: Por isso, filha, porque a sociedade não acha necessário que as mulheres se ocupem das tarefas masculinas, como já havia dito. Basta que elas cumpram as tarefas que lhes são estabelecidas. (*Cidade das Damas* I, 27. Trad. Deplagne, p. 126).

Nesse ponto, aparece-nos como inequívoca a tese segundo a qual o papel das mulheres na sociedade medieval encontra razão explicativa em certo condicionamento social, o qual é explicitamente distinguido do natural. Se tais considerações nos permitem identificar na obra de Pizan certo proto-feminismo teórico – o que certamente não se confunde com uma atitude de engajamento crítico visando mudanças sociais efetivas, já dependentes de uma versão politizada de feminismo – isso se deve também às suas reflexões sobre sua própria trajetória enquanto escritora e enquanto intelectual. Nesse sentido, o estudo do *Livro de Transformação de Fortuna* se revela de imensa relevância.

Referências

- ALTMANN, Barbara K. *'Trop peu en sçay': The Reluctant Narrator in Christine de Pizan's Works on Love*, in **Chaucer's French Contemporaries: The Poetry/Poetics of Self and Tradition**, ed. R Barton Palmer, New York: AMS, 1999, p. 217-49.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate. **Christine de Pizan et l'(auto)biographie féminine**. *Mélanges de l'École Française de Rome* 113, 2001: p. 17–28.
- BROWNLEE, Kevin. Discourses of the Self: Christine de Pizan and the Rose. **Romanic Review** 78, 1988, p. 199-221.
- BROWNLEE, Kevin. Widowhood, Sexuality, and Gender in Christine de Pizan. **Romanic Review** 86 (1995): p. 339-53.
- BROWNLEE, Kevin. Le projet 'autobiographique' de Christine de Pizan: Histoires et fables du moi. In Eric Hicks, Diego Gonzalez, and Philippe Simon (eds.), **Au champ des escriptures: III Colloque international sur Christine de Pizan**, Lausanne, 18-22 juillet 1998. Paris: Champion, 2000, p. 5–23.
- DULAC, Liliane. **Authority in the Prose Treatises of Christine de Pizan: the writer's discourse and the Prince's Word**. Ed. Brabant, Boulder, Westview Press: 1992, p. 129-40.
- Newman, Barbara. 2005. *God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, University of Pennsylvania Press.
- PIZAN, Christine de. **Le Livre de la mutacion de Fortune**, ed. Suzanne Solente, Paris, A & J Picard, 1959.
- PIZAN, Christine de. **The Book of the Mutability of Fortune**, trad. Geri L. Smith, Iter Press, Toronto: 2017.
- PIZAN, Christine de **A Cidade das Damas**. Trad. e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, Editora Mulheres, Florianópolis: 2012.
- RICHARDS, Earl Jeffrey. 2001. Virile Woman and Womanchrist: The Meaning of Gender morphosis in Christine. In: **Etudes Eric Hicks**, 239-252.
- SCHMIDT, Ana R. 2020. **O 'Livro da Transformação de Fortuna' de Christine de Pizan**. *Philia*. 2 (2). pág. 578-600.

As traduções e a transcrição semidiplomática da obra *Trois vertus* para o português

Lucimara Leite¹

Foi com seu talento de escritora que Christine de Pizan conseguiu ganhar seu pão. Um dos exemplos desse talento, é o livro *Le livre des trois vertus*, escrito entre 1405 e 1406.

Para avaliar a importância desta obra, lembramos que ela foi traduzida para o português entre 1447 e 1455, a pedido da rainha D. Isabel de Coimbra². O manuscrito dessa versão encontra-se na Biblioteca Nacional de Madri. Tal versão difere do texto impresso na oficina de Herman de Campos, de 1518, dedicado à rainha D. Leonor³, com o título de *O espelho de Cristina*. Dessa segunda tradução há três testemunhos: o da Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL), o da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa (BDVV) e o da Biblioteca Nacional de Madri (BNE).

O livro, *Le livre des trois vertus* ou *Le tresor de la Cité des dames*, foi dedicado à jovem Delfina da França, Marguerite de Bourgogne. Christine elabora um verdadeiro tratado sobre educação, dando conselhos a mulheres de todos os estamentos sociais sobre como comportar-se e como deveriam ser educadas. A obra é dividida em três partes, cada parte é denominada Livro: o Livro I tem 26 capítulos⁴, o Livro II tem 13, e o Livro III tem 14. O Livro I é endereçado às princesas, rainhas, duquesas e grandes senhoras; o Livro II tem por finalidade orientar as donas e donzelas que viviam na corte, e o Livro III é dedicado às senhoras de estado, burguesas e mulheres do povo.

No prólogo, Christine descreve novamente a aparição das três senhoras, Razão, Retidão e Justiça, enviadas por Deus para auxiliá-la na tarefa de aumentar o número de mulheres sábias

¹ Pós-doutora; pesquisadora independente. E-mail: lucimara.leite@hotmail.com

² Isabel, Rainha de Portugal, também chamada Isabel de Portugal, Isabel de Lencastre, Isabel de Avis ou mais modernamente, Isabel de Coimbra (01/03/1432 - 02/12/1455), filha do infante-regente D. Pedro, 1º duque de Coimbra e de sua mulher a princesa D. Isabel de Aragão, condessa de Urgel, filha do rei Jaime II, de Aragão. Casou em 6 de Maio de 1447 com o seu primo D. Afonso V.

³ Leonor de Avis ou Leonor de Portugal ou Leonor de Lencastre ou infanta Leonor, e mais recentemente, Leonor de Viseu, nome do título secundário de seu pai o infante Fernando de Portugal, duque de Viseu (02/05/1458 - 17/11de 1525). Princesa portuguesa da Casa de Avis e rainha de Portugal a partir de 1481, pelo casamento com seu primo João II de Portugal, o Príncipe Perfeito. Pela sua vida exemplar, pela prática constante da misericórdia e das virtudes cristãs alcançou de alguns historiadores o epíteto de "Princesa Perfeitíssima", inspirado no cognome do rei seu marido. Já viúva, ficou conhecida como a "rainha velha". D. João II governou entre 1481-1495, depois assumiu seu primo e cunhado D. Manuel, que governou entre 1497-1521.

⁴ Esta informação diz respeito ao referido impresso de Herman de Campos. Na maioria dos manuscritos são 27 capítulos, porque conta-se o prólogo como o capítulo 1.

que possam povoar *La cité des dames*⁵, lugar de refúgio para as mulheres. A autora esclarece que escolheu se endereçar primeiramente às grandes senhoras, devido à posição de prestígio que ocupam na sociedade, para que sirvam de espelho a seus servos e a todos que vivem sob sua guarda. A fama de boas, sábias e honestas senhoras é condição para que seus exemplos se espalhem muito mais rapidamente.

Síntese do conteúdo

Em *Trois vertus*, cada uma das três partes é dedicada a um estamento social: rainhas, princesas, duquesas e grandes senhoras; mulheres que vivem na corte; mulheres casadas com homens da vida pública, burguesas e mulheres do povo, apresentando conselhos para a vida moral e intelectual. Essa divisão por estamentos sociais é um critério diferente daquele vigente na época, o critério espiritual da castidade, pelo qual, entre virgens, casadas e viúvas, as virgens se sobrepunham às demais.

A primeira parte do texto, com 26 capítulos, é dirigida às rainhas, princesas, duquesas e grandes senhoras da corte. Começa com o principal ensinamento: amar e temer a Deus, pois no momento histórico em que se produziu a obra, o amor a Deus se traduzia em obediência, primeiro a Ele e depois ao marido. A relação amorosa entre o homem e a mulher assemelhava-se àquela entre o senhor e o servo: a mulher devia prestar obediência ao marido, que representava a cabeça da família, sujeitando-se conforme os textos bíblicos pregavam. Com relação à educação das princesas, a obra aborda a criação dos filhos, o governo e a administração na ausência do marido.

A segunda parte, com 13 capítulos, é destinada às senhoras e donzelas da corte. Trata do amor que estas mulheres devem dedicar às grandes senhoras. No último capítulo, Christine apresenta as sete virtudes a serem seguidas por todas as mulheres e mesmo pelos homens, que são: obediência, humildade, temperança, paciência, diligência, castidade e benevolência.

A última parte, com 14 capítulos, é endereçada às mulheres de funcionários da corte, às burguesas, às mulheres do povo e às mulheres de lavradores. Os pontos importantes tratados são: a maneira de governar os bens, a vestimenta, a sobrevivência das mulheres comuns e sua participação junto ao marido.

Christine, nesse texto, traça o perfil da vida moral e intelectual das mulheres do fim da Idade Média, legando-nos um registro do passado e, ao mesmo tempo, abrindo-nos uma

⁵Obra anterior da autora.

perspectiva para o futuro, uma abordagem humanística mais comum ao Renascimento. O que ela ensina, nessa obra de “[...] educação e arte de viver em sociedade [...]” (CRUZEIRO, 1987, Introdução), é a valorização da mulher pela educação e aprendizagem, sua emancipação enquanto ser humano, pela capacidade de ocupar seu próprio lugar no mundo e não o lugar determinado pelos homens.

Há cerca de 21 manuscritos catalogados da obra *Trois vertus*. Foram feitas três edições, em 1497, 1503 e 1536 e as traduções portuguesas de 1447 e 1518. Somado tudo isso, podemos imaginar o quanto essa obra de Christine circulou na época. Afinal, era um texto escrito por uma mulher, o que despertava curiosidade nos leitores.

A principal fonte usada por Christine foi a Bíblia. Ela fez uso também de provérbios, assim como de textos dos pregadores da época, pois seus sermões visavam à edificação moral e vinham ao encontro dos objetivos da autora. Outra fonte muito usada é o *Manipulus florum*, de Thomas Hibernicus, de 1402, o que é comprovada pelas frequentes referências aos Pais da Igreja, pois essa obra é uma coletânea, em formato de dicionário, de citações sobre virtudes e vícios, usada pelos pregadores. Outra obra que serviu de referência a autora é *Speculum majus*, de Vincent de Beauvais. No entanto, Christine faz citações, em grande parte, servindo-se de sua memória, sem indicar sua referência. E outra questão importante é que ela tira muitos de seus exemplos da vida cotidiana.

Segundo Maria de Lourdes Crispim, 2002, o mérito de *Trois vertus* estaria na sua dimensão de responsabilidade e de auto estima introduzidas no caráter feminino.

A divisão em três estados de classe social, e não de estado civil (solteira, viúva e casada), abre espaço para o testemunho literário de informações sobre a vida de uma parte da população esquecida durante muito tempo. São testemunhos do cotidiano dos burgueses, lavradores, obreiros e outros, e isso a partir da ótica de uma mulher, tendo como tema específico o dia a dia de outras mulheres.

O conteúdo desse livro é essencial para formarmos o perfil da mulher do final do medievo, seja qual for sua condição social, familiar ou faixa etária, pois oferece o resgate histórico do modo de vida daquelas mulheres, permitindo-nos traçar os principais aspectos do dia a dia de uma senhora da nobreza, ou da mulher de um artesão ou fazendeiro: suas inquietações na falta do marido, a administração de suas rendas e despesas, a educação dos filhos e o tratamento dado aos conselheiros e àqueles que lhe eram subordinados.

A autora relaciona as várias situações impostas às mulheres, tidas como responsáveis, corresponsáveis e submissas (isto é, que deveriam sujeitar-se à ordens), seja dentro da família, seja na fazenda, no comércio ou em outras posições. A elas caberia gerir pagamentos, casa,

cozinha, filhos, escolher tutores para estes, selecionar artistas e poetas para a corte etc. Deveriam agir sempre com justiça, ser treinadas na medicina prática e armas para cuidar da segurança e da paz de seus domínios.

Esse manual de instrução moral para as mulheres, por se destinar principalmente às grandes senhoras, era como um espelho para as outras mulheres, como se pode observar no próprio título da tradução portuguesa: *O espelho de Cristina*. A autora acreditava (e este era um conceito vigente na época) que a postura das grandes senhoras devia ser imitada pelas outras mulheres e que seus grandes feitos, uma vez contados, ampliariam a força educativa das ações virtuosas.

A palavra espelho aqui é muito sugestiva, pois metaforiza um comportamento a ser seguido fielmente por outras mulheres.

Não esquecendo que o tema não era original. A preocupação em escrever sobre o comportamento feminino e controlá-lo é antiga, a novidade está na abordagem, um olhar feminino, e na classificação não mais como virgem, viúva ou casada, mas, a partir do estamento social.

O Livre des trois vertus é um tratado de educação e de *savoir-vivre* e, para nós, reflete, a partir da observação de sua autora, boa parte dos problemas cotidianos do início do século XV.

Christine escreve um livro sobre os modos e a etiqueta para uma França que estava mergulhada na angústia e à beira de uma guerra civil. O sentimento de insegurança é latente, a autora pressente o perigo e, na tentativa de salvaguardar seu país de adoção, volta seus esforços na súplica às mulheres de todos os estados para que restitua a ordem moral à França.

Alguns critérios usados na edição semidiplomática do Impresso de Lisboa (IL)

- Espaço gráfico: o entendimento do espaço gráfico como dimensão significante do texto se faz sentir nas decorações e ilustrações como um componente de mensagem, um elemento da função expressiva e simbólica do texto. Assim, respeitamos as escolhas do primeiro editor, Herman de Campos, no tocante à: mancha, linhas, colunas, parágrafos; para não mudar todo o valor significativo com uma nova espacialidade.
- A nossa intervenção editorial é zero, no tocante à divisão primitiva em Partes, títulos e capítulos. Indicamos o início de cada fólio ||1r||.

- As mudanças de linha são indicadas, de acordo com o original, pelo uso da " | " .
- Espaço gráfico da palavra, houve intervenção editorial nossa em: abertura de abreviaturas; união ou separação de palavras segundo os critérios do português atual.
- Vogais e consoantes repetidas foram mantidas, por exemplo: *teer*, por acreditarmos que era uma marca de sílaba tônica.

A escrita do IL e o português médio com castelhanismo.

O português usado no Impresso é o médio, entre o português arcaico e o moderno. Consideramos que o português usado no Impresso é o médio, entre o português arcaico e o moderno porque já no final do século XVI, quase todas as características do português arcaico e médio haviam desaparecido, a língua era, no essencial, a que usamos hoje.

As diferentes propostas de periodização do português médio:

- a) Leite Vasconcelos (Said Ali, Lima Coutinho, Mattoso Câmara e Fernando Tarallo): de 1200 até 1536: português arcaico ou antigo;
- b) Carolina Michaëlis (Serafim Silva Neto e A. Haury): de 1200-1420: trovadoresco e de 1420-1536: português comum ou prosa nacional;
- c) Pilar Vásquez Cuenta: de 1200-1420: galego-port. e de 1420-1536: port. pré-clássico;
- d) Paul Teyssier: 1200-1420: galego-português e 1420: formação do português clássico;
- e) Lindley Cintra e Ivo Castro: de 1200-1350: português antigo e de 1350-1536: português médio.

Segundo Meleiro, na página 21 de sua tese de 2011, o século XV marca a passagem do português antigo para o português médio, o que corresponde à transição do *ciclo de formação* da língua para o *ciclo de expansão*.

Mudanças que exemplificam essa transição, os exemplos apresentados foram tirados do IL:

1. Uso do y no meio das palavras, ex.: *cuydado* (39)⁶.
2. Plurais dos lexemas terminados em l: (real = reais) ex.: *leaes* (4).
3. Uniformização/confusão dos nomes que acabam em *om* ou *am* para *ão*, ex.: *coraçom* (41), *coraçõ* (36), *coraçam* (1).

* Confusão do m, n e til (port. arcaico: ã; õ; ão > final do séc. XV: ão; (CASTRO, 2005, p. 244). Ex.: representação nasalada: na maior parte das vezes o tipógrafo emprega o *m* antes

⁶Os números entre parênteses correspondem ao número de ocorrências.

de labial e faz uso do til no abrevio das palavras, ex.: boõ (87); cõtenta (1); cõheçer (4); gram (12).

4. Feminino ainda sem a adjunção do *a*, exs.: ||8v b||: fraca pecador e ||47v a||: molheres seruidores; (CARDEIRA, 1999, p. 77).

5. Eliminação do participípio em *udo* para *ido*, ex.: sosteuda (1), theudo (2 + 1s) > tido; prouiudo (1) > provido.

6. Encontros vocálicos: a sequência eo, ex.: feo (2) > feio.

7. Possessivos, ex.: ta, sa, seo (3).

8. Confusões gráficas:

a. uso de qu por c; ex.: cinco (4)

b. uso do g e gu; ex.: amyguo (8); guouernança (22)

c. uso do g, gi e j com valor de i: ex.: gujada (1); vyagarem (1); virgijndadade (1); emgeita (1); *regna* (4) por *reina*, grafia culta.

d. uso do y: frequentemente no lugar do *i* e também como *j*: hy (94); dyzendo (5); depouys (16); raynha (9); ydade (17); deseyar (2); cayoões (1).

e. alternância do u e v. Ex.: esquiar (8); vsos (1).

9. Uso do h:

a. para marcar o hiato entre duas vogais diferentes; ex.: tehudo,

b. antes de vogais iniciais; hamor (3); hyra (2); ha (>100); hy (94); he (771) (para distinguir o verbo da conjunção *e*)

c. omitido em grafia de palavras que o tinham em latim clássico; ex.: ouve (4) (houve/haver).

10. P ortográfico intruso: dampno (3); scripto (8), accepta (1) (grafia pseudo-latim).

11. Vogais duplas: pela queda de uma consoante; ex.: consiira (1); deestra (2). Para indicar acento; ex.: cree (10). Ou por contaminação: ex.: ssestra (1) de *sinistrum*.

12. Consoantes duplas: por imitação ou para identificar o som; ex.: ffe (2); offerecer (1); ssenhora (8); fallara (17); offiçiaes (8); occupações (2).

Exemplos de variação ortográfica que aparecem nos testemunhos do IL:

➤ Morfossintaxe:

1. Artigo:

definido: ha (s), ho (s), el (4)

art. + prep. (a): a; aa; ha.

art. + prep. (por): pello (23) (s); pollo (28) (s); pella (23) (s); polla (22) (s).

Indefinido: huû; hũa.

2. Pronomes pessoais oblíquos: my (11); mym (1); se; sy; ssy; ssi; ho; ha; consyguo; llo (6)
3. Pronomes demonstrativos: ho; has (108); esto (174); ysto (8); tall (2).
4. Pronomes indefinidos: all (1); otros (2).
5. Preposições: a; ha; haa (2); per.
6. Interjeição: Oo; O; Ho; Aa.

➤ Outras ocorrências: (erros ou trocas; omissão; alteração de ordem e/ou substituição)

1. Uso de *m* por *n* e o contrário também: ex.: combatera (1); emuorylhada (1). Cito WILLIAMS (1975, p. 35): "[...] Parece que houve uma preferência pelo *n* antes de *p* e *b* [...]. Essa preferência coerente por parte de muitos escribas pode indicar o sentimento de marcada distinção entre o *m* implosivo e o explosivo [...]" .
2. Uso do *ç* antes de *e* e *i*: çerto (6); prîçesa ou do (*c* → *ç*) peconhenta (1) por peçonhenta.
3. Uso do *z*, *g* e *f* com o mesmo valor: ex.: carrezados (1) por carregados; fafer (1) por fazer; zaça (1) por faça; rezeçe (1) por refece,
4. Uso do *v* (*u*) pelo *b*: ex.: reuelado (1) por rebelado; bẽcida por vencida; gauar (1) por gabar; beuer (1) por beber.
5. Inversões: do *r*: ex.: sofer (1) por sofre; do *z*: ex.: fzaem (1) (fazem); vzees (1) (vezes)
6. Uso do *l* com valor de *lh*: ex.: escolido (1)
7. Erros gralhas tipográficas: ex.: velhss (1) (*s* → *a*);
ex.: teeus (1) por teens (*u* → *n*) ou (*n* → *u*) mnyta (1) (muita); onuerẽ (1); (houverem); gnardara (1); dunyda (1); mundauas (1)
8. Troca (*e* → *a*) e o contrário também: neçessidada (1); maneyres (1); capallaães (1);
9. Troca (*a* → *o*) e o contrário também: ex.: ygnoronçya (1) (ignorância); deuacõ (1) (devoção)
10. Troca (*o* → *e*): ex.: soomento (1)

➤ Diversos:

- a. dobras: cuidadado (1); quererer (1); sabebemos (1); geerralmente (1); honnrra (1); ydadade (1); soliiçicita (1); braeueza (1); coraraçom (1); molhelheres (2)
- b. ocorrências não classificadas por nós:

diedema (1) [diadema]

treçera (1) [crescerá]

seuer (1) [servir]
 feueruente (1) [fervente]
 aquelilo (1) ou aquelllo [aquilo]
 officioaes (1) [oficiais]
 tae (1) [tais]
 bonde (1) [abonde]
 mundança (1) [mudança]
 aforagara (1) [afogara ou afora]
 despaz (1) [despraz]
 raão (1) [razão]
 vajo (1) [vejo/vê]
 dinhiro (1) [dineiro]
 tralhase (1) [trabalhasse]
 segredo (1) [segredo]
 ligê (1) [provavelmente abreviatura de linhagem]
 palluaras (1) e pallouras (1) [palavras]
 tolbas (1) [toalhas]
 jaridiis (1) [jardins]
 sduberem (1) [souberem]
 desuariadao (1) [desvairadas]

Contribuições de estudos portugueses d'*O Espelho de Cristina*

Duas pesquisas de autoras portuguesas são referências importantes. A tese de Maria de Lourdes Crispim, de 1995, em que consta mais informação de que em seu livro *O livro das tres vertudes a insinança das damas*, de 2002. O texto da tese traz comparação e elementos descritivos que no livro não aparecem, para nós foi uma fonte valiosa de pesquisa.

Na sua dissertação, Maria Manuela da Silva Nunes Ribeiro Cruzeiro (1964, p. 15), elenca os itens de originalidade da obra de Christine:

- Os ensinamentos;
- A Possibilidade de censurar;
- Numa mesma obra igualdade de vida, de classe.

Diferenças do Impresso de Lisboa (IL) com os outros suportes:

1. Edição de Antoine Vérard, de 1497, no Prólogo há uma dedicatória à Anne, rainha da França;
2. As edições francesas, de 1497 e de 1503, têm o Prólogo dos respectivos editores (A. Vérard e Michel Le Noir) antes do Prólogo da obra;
3. Diferente do Prólogo do IL, alguns manuscritos, inclusive o português, o Prólogo aparece como capítulo 1. Isso faz com que a numeração e nomeação de todos os capítulos do Livro I estejam com uma numeração diferente, um número a mais;
4. Os títulos dos capítulos 9-13 do Livro III apresentam divergência:

Errata: Tauoada, fl. 3r, Capitulo . ix ., inclui capítulos 9 e 10;

fl. 48r, Capitulo . x . (= Capítulo 11, fl. 49r), Capitulo . xj . (Capítulo 12, semelhante, no lugar de lavradores > trabalho fl. 49v), Capitulo . xij . (= Capítulo 13, fl. 50r),

Capitulo . xiiij . (= Capítulo 14, fl. 51r)

Segundo Cruzeiro (1964, p. 20-22), Herman teve acesso ao manuscrito francês, o que explicaria o fato do IL ser mais completo que o manuscrito português e a separação do Prólogo com o capítulo 1. Ainda segundo a pesquisadora, Herman de Campos também teria tido acesso ao manuscrito português, uma das várias cópias poderia ter chegado às mãos do editor. Para corroborar sua hipótese ela apresenta um comparativo entre os manuscritos português e francês⁷ e o impresso de Lisboa.

Destaque das divergências entre o Impresso de Lisboa (IL), o Manuscrito de Madri (MM) e o Texto Francês⁸ (TF):

- 1 Prollogo⁹
- 2 ||4r a|| A primeyra parte Das tres virtudes . ¶ Capitulo primeyro¹⁰
- 3 E as outras franquezas¹¹ (8r a, p. 42); fragilité
- 4 que | ella contendesse contra elles e tra / | lhase¹² de sse vynguar (16v b, p. 62)
- 5 aquelles que querem vyuer per or / | dem e sayaria¹³ (19r a, p. 67)

⁷ Cruzeiro usa o manuscrito francês 1177 da Biblioteca Nacional Francesa.

⁸ Texto francês usado: WILLARD, C. C., HICKS, E. *Le Livre des Trois Vertus*. Paris: Honoré Champion, 1989.

⁹ Corresponde ao capítulo 1 no manuscrito da BNE.

¹⁰ Nas edições de Crispim e a francesa de Willard e Hicks (no decorrer deste trabalho usamos a sigla: Fr.) este é o capítulo 2.

¹¹ Crispim: [...] e as outras franquezas [...] (9v, p.99) e Fr.: [...] et la fragilité en quoy je suis encline, [...] (cap. 7, 11c, p. 26). O editor francês usou o termo: *fragilidade*; conceito bem diferente do usado pelo editor português: *franqueza*.

¹² tralhase por trabalhasse/tramasse. Crispim: trabalhasse, p.140; Fr.: diferente, mas com o mesmo sentido, p. 65.

¹³ *sayaria* por *sagesse*; do francês: sabedoria. Fr. *sagece*, p. 75.

- 6 Capitulo . xix . Que devisa ã | que maneira deve usar de fran | queza¹⁴ a ssages prynçesa
(19v a, p. 68) fr. largece, liberalité
- 7 jogos en trea | rias¹⁵ (20r a, p. 69)
- 8 a / | uera mayor amigãça cõ seus paren | tes pera o her¹⁶ trazerẽ (24r a, p. 78)
- 9 Mas sofrendo sse a gardara de pre / | to¹⁷ o melhor que ella poder (24v b, p. 79) Fr. des
pres
- 10 prouocara a pa / | ciencia e aforagara¹⁸ auareza (29r b, p. 89)
- 11 aos dyzooito¹⁹ capitollos da primey | ra parte (29v a, p. 90)
- 12 nom seja toma / | do aa sseestra²⁰ parte (31 r b, p. 94), Fr. Senestrement
- 13 o gasalhado de sua nobre pes / | soa zaça rezeçe²¹ mercado (31v b, p. 95)
- 14 to | dos os que em ella de cote²² andam (32r b, p. 96)
- 15 aquella que | he de nehãa ligẽ²³ descendida (32v a, p. 96)
- 16 tã | to que se vajo²⁴ tomaren se aas mãos (37v b, p. 108)
- 17 nõ despraz de as seguirẽ ge²⁵ | lhe parece (41v b, p. 117)
- 18 lẽçol delgado como seda todo de | hãa peça se²⁶ costura (43r a, p. 120)
- 19 carregada de vinho | ha que [[tal]] tal manha²⁷ teuer nom espere (45r b, p. 125)
- 20 da contẽda e | mao co[r]do²⁸ que he ãtre as velhas (45v b, p. 126)
- 21 Capitulo . ix²⁹ . Das molheres | seruidores e de soldada (47v a, p. 130)

¹⁴ Crispim: [...] Aqui devisa em que maneira se deve estender a graadeza da sajes princesa [...] (cap. XX, 29v, p. 154) e Fr.: [...] Ci devise en quelle maniere se doit estendre la largece et liberalite de la sage princepce [...] (cap. XIX, 33a, p. 77); (século XII: generosidade) et liberalité (século XIII: generosidade ou salvaguarda de uma possessão); Crispim: graadeza.

¹⁵ *trearias* por *truarias*. Edição Fr., p. 79: bourdes = gafe, brincadeira. Crispim: truarias, p. 156. Truanice [de truão: logro, impostura]. Variante: truar [divertir-se].

¹⁶ her/ber = ver. Fr.: voies; Crispim: hi

¹⁷ Crispim: "[...] Mas sofrendo-se, a guardará de preto o melhor que ela poder [...] (39r, p.178) e Fr.: "[...] mais moult des pres la gardera sa maistresse [...] (= à pouca distância), (cap. 25, 43c, p. 101).

¹⁸ *aforagara* por *afogarã*. Ou: aforã _ adv. fora, afastado, longe. "aforã gar a avareza" In: Livro de Isaac.

¹⁹ Edição Fr.: Cap. XVIII: "[...] Ci devise le VI enseignement de Prudence, qui est comment la sage princepce tendra en bonne ordenance les femmes de sa court. [...] Praticamente igual na *Table des rubriques*.

Crispim: Cap. XVIII: "[...] Aqui devisa a seista ensinãça que é como a sajes princesa teerã em booa ordenança as boas molheres de sua corte. [...] Nessa edição não há *Tauoada*.

Impresso de Lisboa: "[...] *Tauoada*: Cap. xxvij: Que a sexta he como ella teera as molheres de sua corte em boa ordenança. Cap. xvij: Que a sseptyma he como ella teera cuydado de suas rendas e despesas. [...]

²⁰ *sseestra* por *sesta*. Crispim: "[...] nom seja tomado aa seestra parte [...] (51v, p. 217) e Fr.: "[...] qu'il n'en soit senestrement parlẽ [...] (= sinistra, desfavorãvel, de mau auguro), p. 131.

²¹ *zaça rezeçe* por *faça refeçe*. Diferente no Fr.; Crispim: faça refece, p. 219.

²² *cote* por *corte*. Fr. p. 135; Crispim: corte, p. 221.

²³ *ligẽ* por *linhagem*. Fr.: lignage, p. 136; Crispim: linhajem, p. 222.

²⁴ *vajo* por *veja/vê*. Fr.: on a veu, p. 161.

²⁵ Fr. está diferente (p. 180); Crispim: per (p. 267).

²⁶ *se* por *sem*. No Fr.: sans, p. 185 e Crispim: sem, p. 273.

²⁷ Em Fr.: tel tache, p. 196; Crispim: tal tacha, p. 282.

²⁸ *cordo* por *acordo*. Fr.: mal accordt, p. 199; Crispim: desacordo, p. 285.

²⁹ "[...] *Tauoa*: Capitulo . ix . Item das molheres de seruiço . Item . da ensinãça das molheres comũas [...]

- 22 fazem³⁰ (47v b, p. 131)
- 23 Capitulo . x³¹ . Ensynança das | molheres comũas (48r b, p. 132)
- 24 Capitulo . xi³² . Louua as mo | lheres castas e honestas (49r b, p. 134)
- 25 Capitulo . xij³³ . Das molhe | res do trabalho (49v b, p. 136)
- 26 Capitulo xij³⁴ . falla ao estado | dos pobres homens e molheres (50r b, p. 137)
- 27 Capytulo . xiiij³⁵ . Fym e con | clusom do lyuro (51r b, p. 139)

Após o cotejamento dos diversos textos, Crispim afirma que:

- Apesar da proximidade das duas lições (Y e MM), o manuscrito de Yale não foi a fonte da tradução portuguesa;
- O cotejo da edição de 1518 com os textos franceses não nos permite localizar, para a edição, uma fonte próxima, diferente da fonte do manuscrito;
- As diferenças entre o manuscrito de Madri e o impresso de 1518, provam que o manuscrito não é a fonte do impresso e também não foi possível determinar que a fonte era a mesma para ambos.

A partir desses elementos disponíveis a autora supôs a seguinte relação:

[TB]³⁶ (Texto Base) texto francês em que haveria um fôlio deslocado. Este texto teria pertencido à duquesa de Borgonha ou a alguém de sua corte e perdeu-se ou ainda não foi identificado.

Y (manuscrito de Yale) é uma cópia do texto base.

[TBT] (texto base da tradução) fonte da tradução. Poderia ser o próprio texto base ou uma cópia irmã de Y. Texto perdido ou ainda não identificado.

[ML] (manuscrito de Lisboa) original da tradução. Perdido ou ainda não identificado.

[MM] cópia de [ML]. Conservado na Biblioteca Nacional de Madri.

[ML'] possível cópia irmã de MM. Esta cópia poderia apresentar-se já modificada a partir de, ou com o apoio de, uma fonte francesa, diferente de [TB], constituindo o exemplar [ML''].

IF (impressos do texto francês, anteriores a 1518).

IL (impresso de Lisboa) comum em [ML], ou em [ML'] desde o capítulo I até o capítulo X da Segunda Parte. Do capítulo X da Segunda Parte até o fim, a impressão terá tido por base [ML'']

³⁰ IL: fzaem; IPDVV: fazem; IM: fzaem. Optamos por deixar na forma correta.

³¹ "[...] Tauoa: Capitulo . x . Itẽ louua as molheres castas e onestas. [...]"

³² "[...] Tauoa: Capitulo . xj . Das molheres dos lauradores . [...]"

³³ "[...] Tauoa: Capitulo . xij . Itẽ falla do estado dos pobres assy homeẽs como . molheres . [...]"

³⁴ "[...] Tauoa: Capitulo . xiiij . Item a fim e cõclusom do liuro. [...]"

³⁵ Este capítulo não consta na Tauoa.

³⁶ Cópia da nota de rodapé da autora: "[...] As siglas entre parentheses rectos indicam os textos cuja existência postulamos, mas que não são conhecidos actualmente ou podem nem ter existido [...]", (2002, p. 64).

ou o texto de [ML/ML'] remodelado e/ou corrigido, com a consulta de um exemplar das edições francesas já existentes, ou de um manuscrito da família do manuscrito de Dresden.

Quanto à origem dos textos e variantes Crispim (2002, p. 66-69), propõe 3 hipóteses:

- I- a tradução não teria sido feita em Portugal;
- II- o texto francês foi emprestado para a tradução em Portugal, regressando depois de traduzido;
- III- o exemplar pertencia a D. Isabel, antes dessa tornar-se duquesa de Borgonha.

Ainda, segundo Manuela Cruzeiro, o texto francês teria chegado a Portugal pelas mãos do infante D. Pedro, das 7 partidas, irmão de Isabel, futura duquesa de Borgonha e pai da rainha Isabel, responsável pela primeira tradução.

Essas hipóteses nos apontam indícios do uso de mais de uma fonte para a tradução. Juntamente com a *Tauoa das rubricas* que apresenta três divergências:

- 1 Livro II, cap. 2, há uma referência ao cap. 18 do Livro I, mas o tema refere-se ao cap. 17.
- 2 No Livro II, cap. 13, título do capítulo está diferente na *Tauoa* e no texto;
- 3 No Livro III, os capítulos do 9-13 possuem temas diferentes dos apresentados no texto.

Hoje temos 5 edições e estudos modernos:

1961: Carstens-Grokenberger, D. *Christine de Pisan: buch von den drei tugenden in portugiesischer Übersetzung*. Do manuscrito de Madri.

1987: Cruzeiro, M. Edição fac-similada de O Espelho de Cristina.

1989: Willard, C. C. e Hicks, E. *Le Livre des Trois Vertus*. Do manuscrito de Boston.

2002: Crispim, M. L. *O Livro das Tres Vertudes a insinança das damas*. Do manuscrito de Madri.

2018: Leite, L. Edição Semidiplomática do Livro O Espelho de Cristina.

Referências

CARDEIRA, E. **O Essencial sobre História do Português**. Lisboa: Caminho, 2006.

CARDEIRA, E. **Entre o português antigo e o português clássico**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2005.

CARDEIRA, E. **A Língua Portuguesa na primeira metade do século XV**. Dissertação de doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

CASTRO, I. **Curso de História da Língua Portuguesa: leituras complementares**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

CASTRO, I. **Introdução à História do Português: geografia da língua. Português antigo**. Lisboa: Colibri, 2005.

CRISPIM, M. L. **O Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

CRISPIM, M. L. **Christine de Pizan: O livro das tres vertudes ou O Espelho de Cristina**. Lisboa, 1995. Tese da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

CRUZEIRO, M. M. **O Espelho de Cristina**. Edição fac-similada. BNL, 1987.

CRISPIM, M. L. **Espelho de Cristina**: Estudo linguístico comparativo dos dois textos actualmente conhecidos de uma tradução medieval portuguesa do "Livro des Trois Vertus", de Cristine de Pisan. Lisboa, 1964. Dissertação para Licenciatura em Filologia Românica da Faculdade de Letras na Universidade de Lisboa.

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

LEITE, L. Edição Semidiplomática do Livro O Espelho de Cristina. In: http://www.usp.br/nehilp/arquivosdonehilp/NEHILP_18.pdf

MELEIRO, M. J. S. '**Novidade de palavras' no português do século XV**. Tese de doutoramento em Linguística pela Universidade de Lisboa, Fac. de Letras, dep. de Linguística geral e Românica, 2011. Orientação: Ivo Castro.

WILLARD, C. C., HICKS, E. **Le Livre des Trois Vertus**. Paris: Honoré Champion, 1989.

WILLIAMS, E. **Do latim ao português**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

Tradução e circulação dos conhecimentos médicos na Idade Média e no Renascimento: presenças e ausências das mulheres

Karine Simoni¹

Esse texto foi a base da minha participação na mesa redonda *Tradução, Transculturalidade e circulação de saberes*, ocorrida em 04 de novembro de 2021, no âmbito do VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba – SEMP – e V Encontro Nacional de Cultura e Tradução – ENCULT. O tema do estudo surgiu da busca pelo entendimento acerca da participação das mulheres na produção, tradução e circulação de conhecimentos da medicina no medievo e no Renascimento. Como as mulheres viveram o contato com as doenças, como pensaram sobre isso, como interferiram, como escreveram? Como percebiam o *ser* mulher e o *ser* homem diante do corpo adoecido? As doenças das mulheres eram as mesmas daquelas dos homens? Como foram retratadas nos textos clássicos da medicina medieval e renascentista? Qual era a diferença do conhecimento das mulheres e dos homens? Por que elas foram excluídas do letramento e das universidades, por que perseguidas por conta dos seus saberes?

Para tais questionamentos as respostas se complementam, mas exigiriam vastíssima pesquisa, e provavelmente nem todas poderiam ser encontradas. Isso porque, como sabemos, durante séculos a mulher foi musa inspiradora dos poetas, figura angelical, madona, prostituta, mãe, mas na sociedade era predominantemente excluída das funções públicas e relegada a papéis subordinados ao homem. Impedida de receber educação formal, foi excluída da leitura e da escrita, e, conseqüentemente, da produção criativa e científico-filosófica. De fato, quando nos deparamos com textos médicos e mesmo historiográficos sobre a história da medicina, tal qual acontece em outras áreas, as mulheres são muito pouco contempladas: a historiografia tem mostrado não existir estudos exaustivos e nem mesmo vasta documentação/fonte sobre esse assunto. A exclusiva canonização de nomes masculinos no campo da produção dos conhecimentos médicos faz pensar, muitas vezes, que as mulheres não participaram da história como sujeitas ativas na produção, tradução e transmissão do conhecimento. Mais do que apresentar respostas, na ausência de material de pesquisa que possa elucidar o papel das

¹ Doutora em Teoria Literária e Mestre em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Associada do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. E-mail: kasimoni@gmail.com

mulheres na tradução e na difusão dos conhecimentos, refletir sobre o assunto pode ao menos contribuir para compreender os mecanismos da exclusão das mulheres da história dos cuidados para com o corpo humano e, ainda, fornecer meios para analisar os mecanismos de luta e resistência das mulheres que, ao longo dos séculos e desde a Antiguidade, exerceram os cuidados médicos mesmo quando não lhes era permitido. É o caso de Agnócide do Egito, cuja história é narrada por Gaio Júlio Higino (c.64 -17 a.C): ela teria se disfarçado de homem para aprender medicina, já que às mulheres não era dado esse direito, e assim poder atender especialmente as mulheres em seus momentos de parto. Seu trabalho, mesmo praticado de forma clandestina, gerou comoção e por conta disso foi feita uma emenda nas leis da época para que as mulheres também pudessem receber ensinamentos da medicina. (ROONEY, 2013, p. 186) Quantas, como ela, mesmo que de forma anônima, teriam agido de forma igual ou parecida?

Para fins de organização, divido esse texto em dois momentos: no primeiro, teço algumas notas sobre o significado da escrita/ tradução na Idade Média e também no Renascimento, em especial para situar a forma de transmissão dos conhecimentos médicos e o papel da Escola de Medicina de Salerno nesse contexto. Na segunda parte, discorro sobre o papel da mulher nas práticas de cura e delinco os elementos que foram responsáveis pelo seu apagamento na história.

Reelaboração, apropriação, criação: aspectos da tradução e dos saberes médicos no medievo e no Renascimento

Se a dificuldade ao acesso às fontes de pesquisa ainda é, muitas vezes, o maior empecilho para estudar a vida das mulheres no medievo/Renascimento, pensar a presença (e a ausência) das mulheres no âmbito dos conhecimentos medicinais, sua escrita, apropriação e difusão comporta também outro desafio: delimitar o próprio conceito de escrita “autoral” e tradução da época e, além disso, considerar as muitas lacunas ainda existentes sobre a história da tradução e dos seus agentes – tradutoras e tradutores – como um todo. De fato, ao estudarmos o período medieval, precisamos ter em mente que os conceitos de produção, tradução e circulação dos saberes devem ser compreendidos como interdependentes e completares uns dos outros, uma vez que tradutoras e tradutores, quase sempre inominadas(os) nos seus trabalhos, não apenas desempenharam o papel de “pontes” entre línguas e culturas diferentes, mas atuaram como produtoras(es) do conhecimento, e nesse processo foram também, poderíamos afirmar, promotoras(es) de pesquisa e de saber. Através da (re)escrita, tornavam conhecidas as ideias de

quem as(os) precedia, e que de outra maneira poderiam se limitar a circular apenas em uma língua. Sempre é válido lembrar que o processo de apropriação de descobertas alheias foi responsável pela disseminação e o desenvolvimento da ciência, da tecnologia, das formas literárias e também dos saberes ligados às práticas de cura e cuidado com o corpo humano. Jean Delisle e Judith Woodsworth assim resumem a história do conhecimento a partir da tradução:

Desde os tempos da Grécia Antiga, algumas cidades se destacaram como pontos de convergência de culturas, onde estudiosos e tradutores se encontravam. A tocha do conhecimento passou por Atenas, Alexandria, Roma, Bizâncio, Edessa (Urfá, na Turquia moderna), Jundishapir (Irã), Bagdá, Córdoba, Toledo, Salerno, Florença, Paris e Londres. Da antiguidade até o presente, a língua da ciência no Ocidente e no Oriente Médio foi, sucessivamente, o grego, o árabe, o latim e o inglês. Na Idade Moderna, o trabalho dos pesquisadores passados e contemporâneos se difunde por todo o mundo; nenhum país, por mais poderoso, nenhuma cidade, por mais prestigiosa, pode pretender ser o repositório exclusivo do conhecimento humano. O esforço dos tradutores teve como resultado a proliferação dos centros de conhecimento. (1998, p. 114)

A partir de tal ponto de vista, podemos supor que os saberes médicos do medievo, em seus vários espaços geográficos, foram construídos a partir de complexas relações de transferências culturais, permeadas pelo domínio do masculino. Justamente por conta dos intensos contatos interculturais, torna-se difícil estabelecer uma genealogia “pura” dos saberes. Vale lembrar que as primeiras narrativas médicas são originárias da China, da Índia, da Mesopotâmia e do Egito. Dali foram levadas à Grécia, que, com Hipócrates, estabeleceu as bases da medicina moderna. Posteriormente, a cultura árabe tomou o legado dos médicos gregos e o fundiu com princípios da medicina indiana, egípcia e bizantina; novamente esse saber médico, já acrescido de novos avanços, foi levado de volta para Europa, em especial através da Espanha e da Itália, que da Renascença em diante tornou-se o foco das principais explorações científicas sobre o corpo e as doenças que o acometiam. (ROONEY, 2013)

Nesse processo de comunicação cultural, o espaço dado às mulheres pela historiografia é quase nulo. São, ao contrário, registrados os nomes de médicos e filósofos como Hipócrates (460-370 a.C), Galeno (129-201), Avicena (980-1037), Averróes (1126-1198) e Maimônides (1138-1204), os quais mostram as maneiras de desenvolver, aprimorar e sistematizar os conhecimentos através de compêndios escritos que convidavam a uma reflexão filosófica da saúde e da doença. Esses registros mostram também como a “contaminação cultural”, advinda da tradução entre gregos, latinos e árabes teve como principal consequência o desenvolvimento não só da medicina, mas também de outras áreas, como astronomia, matemática, línguas. A tradução técnica e científica, mais do que qualquer outra, foi, portanto, “um instrumento de fertilização cruzada, de transformação e progresso. [...] Ela é uma fonte de inspiração, e não um

fim em si mesma; estimula a reflexão e atua como um ponto de partida para a pesquisa ulterior.” (DELISLE; WOODSWORTH, 1998, p. 113)

O *modus operandis* de quem trabalhava com textos “científicos” no medievo consistia-se, portanto, na fusão entre a tradução propriamente dita e os comentários, glosas e pareceres que a acompanhavam, de modo que “na obra dos tradutores científicos e técnicos do passado pode não ser fácil distinguir entre a reprodução e a criação”. (DELISLE; WOODSWORTH, 1998, p. 113) Com efeito, a concepção de tradução no período era diferente daquela que se considera hoje, ao menos no senso comum; a meta residia não em transpor um conhecimento, apresentado em uma determinada forma, de uma língua para outra, mas sim desenvolver uma imitação do texto de partida, com os mais variados objetivos: transmitir conteúdos, enriquecer o vocabulário, experimentar novas estruturas linguísticas, recriar ideias, aprimorar saberes, sem que houvesse preocupações com a forma. Com exceção dos textos sagrados que exigiam uma “reprodução fiel” do texto de partida, no medievo o comentário praticamente substituíu o texto de partida, não apenas nos textos de cunho literário, mas também filosóficos e científicos. Mauri Furlan afirma que tal forma de traduzir, característica da civilização medieval, se constituía em um recurso para compreender a Antiguidade. No seu entendimento, “dado que o texto não era considerado como algo imutável e definitivo, mas como objeto de interpretação contínua e mutável segundo o julgamento e as condições de compreensão de cada geração de expositores, valorizava-se a possibilidade de enriquecê-lo, corrigi-lo e variá-lo.” (2003, p. 11)

No que tange ao Renascimento, há uma mudança na concepção de tradução, que passa a ser determinada pela chamada retórica elocutiva. Mauri Furlan ainda explica que, com a tomada de Constantinopla pelos turcos, os eruditos, filósofos e filólogos migraram para a Itália, levando consigo muitos manuscritos e promovendo o renascimento do estudo da língua grega. Os humanistas italianos, por sua vez, passaram a recuperar os textos antigos, livrando-os das interferências que haviam sido inseridas ao longo dos séculos, de modo que “acréscimos, omissões e mudanças na tradução, tão característicos da prática medieval, tornam-se no Renascimento procedimentos restritos a questões pontuais da tradução. A palavra representa o pensamento: traduzir a palavra é traduzir o pensamento.” (2006, p. 26)

Considerando essas premissas, podemos aferir que também os textos médicos passaram por mudanças, e, conseqüentemente, o conhecimento acerca do funcionamento do corpo humano e das doenças que o acometiam. De fato, durante o medievo, o saber médico oficializado era baseado nas teorias de Hipócrates, que explicou a origem das doenças a partir do desequilíbrio dos humores, pressuposto esse que foi posteriormente retomado por Galeno e

usado até o século XIX². Para manter a sujeição das consciências, ao longo do medievo a Igreja “rejeitou como suspeita toda prática curativa não avalizada pela medicina galênica” (POUCHELLE, 2002, p. 155). Mas, se a perpetuação de Galeno no medievo foi apoiada pela Igreja, como forma de controle dos corpos através daquele modelo de medicina, nos séculos do Humanismo e Renascimento, quando o clima cultural permitiu certa liberdade de pensamento, independência política das universidades e tolerância religiosa³, a presença do autor se manteve principalmente pelo valor dado ao legado clássico greco-latino. Essa seria uma das hipóteses para que ele fosse retraduzido direto do grego nos séculos XV e XVI; contudo, o entusiasmo inicial foi, aos poucos, cedendo espaço ao descrédito quando, no processo renascentista de “limpar” as influências medievais, “erros” detectados nas traduções anteriores começaram a ser notados (ROONEY, 2013, p. 25), e, conseqüentemente, maior necessidade de estudar o corpo a partir dele mesmo. Com o médico belga Andreas Vesalius (1514-1564), a pesquisa direta sobre o cadáver permite uma primeira emancipação do sistema galênico e, conseqüentemente, do programa dos estudos médicos nas escolas de toda a Europa. (ZAMPIERI, 2019, p. 15)

Não podemos esquecer, porém, que, apesar da presença decisiva de Galeno na medicina medieval, já a partir dos séculos XI-XII há um impulso decisivo para o florescimento de uma “nova” medicina, advinda justamente do intercâmbio cultural entre a Europa e outras regiões. Nesse contexto, papel fundamental e decisivo exerceram as escolas médicas, como a de Salerno, mais conhecida, e a Escola de Toledo, na Espanha. Cerca de 1200 manuscritos são relacionados à escola salernitana, que teria surgido, segundo uma origem lendária, do encontro entre quatro mestres: Helinus, Adela, Pontus e Salernus, respectivamente um hebreu, um árabe, um grego e um salernitano, e da junção dos saberes de cada um⁴. (MUSEO VIRTUALE, 2022) Tal imagem,

²De acordo com Hipócrates, a saúde dependeria do equilíbrio entre os quatro humores, a saber: bile negra, representada pelo elemento terra, de natureza fria e seca; sangue, representado pelo ar, de natureza quente e úmido; fleuma, representado pela água, de natureza fria e úmida, e, por fim, a bile amarela, cujo elemento seria o fogo e seria de natureza quente e seca. (ROONEY, 2013, p. 22-23) Dependendo do tipo de humor predominante no organismo, o indivíduo desenvolveria determinadas características de personalidade e seria propenso a determinadas doenças. O que de fato se conhecia do corpo era um mistério, pois a medicina dos grandes autores não trazia o conhecimento anatômico interno, visto que os estudos eram feitos a partir da dissecação de animais. O corpo, ainda que visto como impuro – ao contrário da alma, considerada pura –, era tido como algo sagrado, inviolável, tanto pelos católicos quanto pelos muçulmanos. O ensino médico-cirúrgico medieval dava-se, portanto, através da leitura dos clássicos, privado da observação direta do cadáver, de modo que, a título de exemplo, antes de 1407 não se tem notícias de dissecação de cadáveres em Paris (POUCHELLE, 2002, p. 163).

³Vale lembrar o papel e a importância da Universidade de Pádua, norte da Itália, no contexto renascentista: enquanto Florença se destacava nas artes, Pádua era prestigiada na medicina, recebendo alunos de várias partes da Europa, inclusive aceitando a matrícula de judeus, que depois se expandiram para outros países até levarem seus conhecimentos para o oriente no século XVI. (REDAZIONE DEL BO LIVE, 2019)

⁴As origens não lendárias da Escola de Salerno relacionam-se com a posição geográfica da cidade, pelo importante comércio marítimo com o Oriente e a África e, conseqüentemente, pela circulação de variadas culturas que lá convergiram e formaram a chamada “Urbs graeca” ou “Hippocratica civitas”, em referência à medicina de Hipócrates. Após o ano mil, com a chegada do monge cartaginês Constantino, o africano, que apresenta suas traduções latinas de obras árabes e gregas a Salerno, tem início o período mais profícuo da escola (séculos XII-

verídica ou lendária, indica o caráter internacional e laico da escola, e interrelaciona elementos do mundo antigo, bizantino e islâmico, representando assim a base do sincretismo cultural que caracterizou o sul da Itália no medievo. De modo especial, Salerno, importante centro de trocas comerciais e capital do principado longobardo, conhecido também pela liberdade concedida à mulher de participar ativamente da sociedade, historicamente sem grandes preocupações bélicas e sem crises econômicas graves, produziu manifestações culturais bastante originais e refinadas. Sobre essa instituição, considerada a mais antiga da Europa Ocidental para o ensino da medicina, observa-se que:

Os ensinamentos que foram oferecidos derivaram diretamente dessas quatro tradições. Durante séculos e até cerca de 1800, a escola de medicina de Salerno formou médicos e médicas. De fato, **foi a primeira instituição cultural a aceitar também mulheres entre os alunos**. Mas não só isso, centenas de pessoas vinham de todo o mundo todos os anos para frequentar a *Schola Salerni*. Os conhecimentos dessa instituição na área médica eram extraordinários, estudava-se anatomia e medicina geral, mas seu motivo de orgulho era a profilaxia.⁵ (MUSEO VIRTUALE, 2022. Grifos meus)

Um outro documento mostra a suma dos preceitos orientados pelas(os) profissionais de Salerno, pautados sobretudo em um estilo de vida higiênica e tranquila que cativou pacientes e profissionais de várias localidades da Europa e do Norte da África, em busca de tratamentos e também de conhecimentos:

Se quiser se sentir bem, se quiser viver saudável,
afaste pensamentos graves, a raiva considere prejudicial.
Beba pouco, coma com moderação;
não adianta levantar depois do almoço;
fuja do sono do meio-dia;
não retenha a urina, nem comprima o abdômen por muito tempo;
se observar fielmente esses preceitos, viverá muito tempo.
Se não tiver médicos por perto, deixe que sejam médicos para você
estas três coisas: uma alma feliz, a quietude e a dieta moderada.⁶ (MUSEO VIRTUALE, 2022)

XIII), graças, também, à intensificação do comércio e ao aumento de feridos advindos das Cruzadas que lá buscavam os serviços médicos. O primeiro documento em que a Faculdade de Medicina de Salernitana é definida com um currículo e programas de estudos foi emitido por Frederico II em 1231. (MUSEO VIRTUALE, 2022)

⁵“Gli insegnamenti che venivano dispensati attingevano direttamente a queste quattro tradizioni. Per secoli e fino al 1800 circa la scuola medica salernitana ha formato dottori e dottoresse. Infatti quest’istituzione fu la prima istituzione culturale ad accettare anche le donne tra gli studenti. Ma non solo, erano in centinaia le persone che ogni anno arrivavano da tutto il mondo per frequentare la Schola Salerni. Le conoscenze di questa istituzione in campo medico erano incredibili, si studiava anatomia e medicina generale, ma il loro fiore all’occhiello era la profilassi.”

⁶“Se vuoi star bene, se vuoi vivere sano,
scaccia i gravi pensieri, l’adirarti ritieni dannoso.
Bevi poco, mangia sobriamente;
non ti sia inutile l’alzarti dopo pranzo;
fuggi il sonno del meriggio;
non trattenere l’urina, né comprimere a lungo il ventre;
se questi precetti fedelmente osserverai, tu lungo tempo vivrai.
Se ti mancano i medici, siano per te medici
queste tre cose: l’animo lieto, la quiete e la moderata dieta.”

Pode-se creditar, ao menos em parte, a importância e o papel da Escola de Salerno na difusão dos conhecimentos graças à presença de Constantino, o Africano, renomado tradutor nascido em Cartago por volta de 1020 e conhecedor de várias línguas, como árabe, latim e grego. Depois de ter circulado em vários lugares, como a Pérsia, Egito e provavelmente a Índia, chegou à Salerno e atuou na Escola Médica realizando importantes traduções que muito contribuíram para o avanço dos conhecimentos, pois antes dele poucos textos “científicos” estavam à disposição dos médicos e médicas ocidentais. (VON FALKENHAUSEN, 1984) Com isso, a produção científica da Escola desenvolveu-se de maneira muito expressiva.

Além de Constantino, ou melhor, juntamente com ele, na Escola Médica de Salerno residiu uma das mais significativas presenças femininas na história da medicina e da transmissão de seus conhecimentos, que ainda é muito pouco lembrada nos livros de história. São notórias as chamadas Damas da Escola de Salerno, em especial Trotula de Ruggiero, médica, professora, e – poderíamos dizer – eminente tradutora cultural, que, segundo registros canônicos, teria vivido no século XI, mesma época, portanto, da atuação de Constantino, o que leva a crer que muito provavelmente teriam se conhecido. As tentativas de apagamento de Trotula da história são também representativas do silenciamento de muitas outras mulheres, e, com o objetivo de contribuir para a visibilidade do feminino na cura das doenças, a próxima seção tratará de Trotula e da experiência das mulheres no manejo das ervas medicinais e no cuidado com o corpo.



A Escola Médica de Salerno. Miniatura do Cãnone di Avicena.

A medicina das mulheres: vozes (quase) apagadas entre a tradição e o futuro

Como vimos, o aprendizado médico no medievo tinha como fontes principais, de um lado, a medicina de Hipócrates e Galeno, e, de outro, a medicina advinda das traduções árabes, persas e gregas realizadas por tradutores como Constantino, o Africano. Muito menos referenciada – para não dizer praticamente ignorada – é uma terceira fonte de saber: a medicina conhecida e praticada pelas mulheres desde a Antiguidade. A esse propósito, Erika Maderna utiliza-se do arquétipo de Circe e Medéia, conhecedoras das virtudes das ervas e do seu benéfico ou trágico uso, para destacar o papel das mulheres nas culturas arcaicas. Segundo a autora, emancipadas do poder masculino, as mulheres viviam livres em contato com a natureza, quase em um estado primordial/ sobrenatural: “aquela que coletava, secava e extraía ingredientes ativos das ervas era considerada uma criatura sobrenatural e digna de respeito, se não quase de veneração. Deste papel quase sobrenatural para o conceito de feitiçaria o passo é muito curto.”⁷ (2007, p. 07) Não por acaso, de fato, os principais alvos a serem combatidos pelos tribunais da

⁷ “Infatti, colei che raccoglieva, seccava e estraeva principi attivi dalle erbe era considerata una creatura soprannaturale e degna di rispetto, se non quasi di venerazione. Da questo ruolo quasi soprannaturale al concetto di stregoneria il passo è brevissimo.” Tradução própria.

inquirição foram as mulheres, detentoras do poder de gerar a vida e dos saberes botânicos e medicinais. Voltarei a esse assunto posteriormente.



Dois registros que testemunham a presença feminina no manejo das ervas: no primeiro, a colheita da sálvia, in: *Theatrum Sanitatis*, de Ububchasyum de Baldach. Séc. XI, Códice 4182. Roma, Biblioteca Casanatense; e no segundo, a colheita do aipo. *Tacuinum Sanitatis*. Século XIV.

A partir das considerações de Maderna, podemos aceitar que o reconhecimento de Trotula no seu tempo é representativo do espaço ocupado pela mulher e do respeito da sociedade àquelas que se dedicavam à cura das doenças. Paulette L’Hermite-Lecherq, pautada no pensamento de Robert Fossier, assim resume a condição cultural e social da mulher na época de Trotula: apesar da misoginia dos clérigos, nos séculos XI-XII entra-se numa fase de matriarcado na história da Europa. Há uma situação econômica, jurídica, social favorável para as mulheres, que têm nesse momento uma liberdade excepcional, difícil de explicar e de encontrar em outros momentos do medievo (1993, p. 273), e, podemos acrescentar, mesmo dos séculos posteriores.

São creditados a Trotula os tratados *De passionibus mulierum ante, in e post partum* [Sobre as doenças das mulheres antes, durante e depois do parto], em que discorre sobre as principais enfermidades do seu tempo e seus respectivos tratamentos, e *De ornatu mulierum* [Sobre a beleza das mulheres], no qual apresenta soluções para manter a beleza do corpo⁸. A

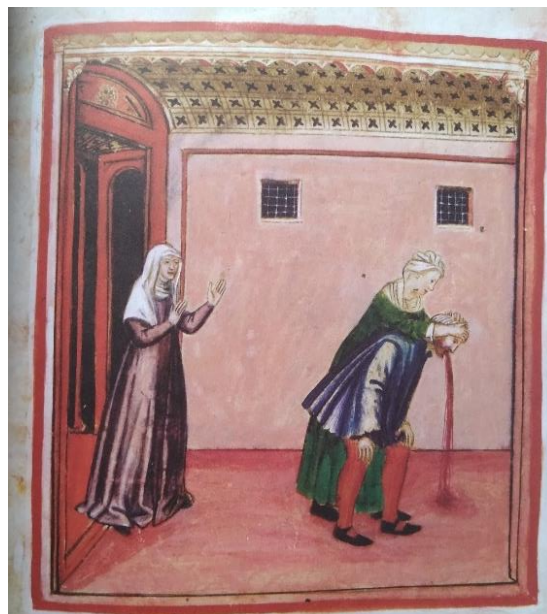
⁸ O texto de Trotula foi publicado em português brasileiro em 2018, pela tradução/organização e estudo crítico de Alder Calado, Karine Simoni e Luciana Calado. (TROTULA, 2018; DEPLAGNE e SIMONI, 2017, SIMONI, 2015, 2020) Outros estudos brasileiros sobre Trotula foram e estão sendo realizados por Claudia Brochado (2018), Lúcia Regina Oliveira e Pinho (2016, 2018) e Luciano Vianna (2021).

motivação de Trotula para a escrita do texto estaria, conforme ela mesma mostra no início do seu tratado, no fato de que as mulheres não tinham confiança nos médicos homens para falarem das doenças que lhes acometiam, como acontecera com Agnócide do Egito. O tratado de Trotula, surge, portanto, do interesse e da dedicação da médica e autora à saúde das mulheres, e nesse sentido já se nota, muito antes dos humanistas do Renascimento, a necessidade de revisar os conhecimentos de Hipócrates e Galeno e aprofundar os estudos do corpo e das patologias que o acometiam. Além do mais, é visível em todo o tratado de Trotula o hábito de observar os sintomas na identificação do estado patológico, como no caso dos capítulos em que ela atenta para a cor da pele e da urina (2018, p. 39), e ainda quando fala longamente sobre a presença e a ausência da menstruação, que é o cerne da sua investigação sobre a saúde da mulher.

O tratado de Trotula é ainda um testemunho de como a farmacologia recebeu especial atenção por parte das estudiosas e estudiosos da Escola de Salerno. Todos os tratamentos recomendados por Trotula são essencialmente pensados a partir do uso de plantas de fácil acesso, e mesmo há no pensamento da professora e médica a preocupação em tornar os tratamentos acessíveis a pessoas de todas as condições sociais. Os mais de 200 tipos de ervas citados são classificados e utilizados de acordo com suas propriedades medicinais, e são combinadas, preparadas e dosadas de forma diferenciada de acordo com as necessidades nas diversas aplicações terapêuticas. O uso da assepsia é uma recomendação igualmente constante em seus escritos, o que mostra ainda a construção de uma imagem positiva que o corpo feminino tem: o corpo em Trotula é um corpo que pulsa, que merece ser bem cuidado e ter uma aparência agradável e bonita.

Tal saber, que Trotula perpetua através da escrita, mostra o sincretismo cultural característico do seu *modus operandis*, em que diferentes camadas de conhecimento e de pensamento conviviam, advindos através das traduções de mundos que se entrecruzavam, e que não necessariamente eram vistos como opostos. Trotula assume, assim, ela mesma o papel de tradutora cultural. De um lado, vemos no tratado a presença de Hipócrates, citado 2 vezes; Galeno, citado 11 vezes; além da tradição árabe presente na menção a ingredientes de origem árabe (*Trifera sarracenicica*); elementos da África/ Ásia (*zibeto*); da tradição indiana (*costo*) e turca (*teriaga*), para citar alguns exemplos. De outro lado, a grande maioria dos tratamentos parece pautar-se no domínio das ervas medicinais, misturadas através da ingestão de chás, infusões, emplastros, pessários, pomadas, unguentos, fumigações, banhos de vapor e de água. Em todo o tratado, apenas uma vez Trotula recomenda a sangria como tratamento, um método mais agressivo e que envolvia mais riscos para a paciente. Trotula tem, portanto, vasto conhecimento do mundo natural, e não apenas o conhecimento de Hipócrates e Galeno. Na sua

voz ecoam também as vozes de outras mulheres; ela é também o resultado de uma tradição feminina no cuidado do corpo, no tratamento das doenças, passada de geração em geração desde os tempos imemoriais. Poderíamos, talvez, ainda aproximar Trotula mais da medicina e da filosofia oriental, que tendem a examinar o corpo em sua dimensão holística, do que das concepções ditas ocidentais, que geralmente dividem e examinam o corpo em partes. Esses métodos de pensar o tratamento, acrescidos da preocupação em estar junto ao leito da paciente, podem – e devem – ser entendidos hoje não só como uma *práxis* médica, mas também como a assistência desempenhada pelas(os) profissionais da enfermagem, que nas suas práticas quotidianas acompanham de perto o tratamento da pessoa doente.



Mulheres que zelam pelas(os) suas (as) pacientes: respectivamente, o nascimento de Esaú e Jacó, Raul de Presles, em *A cidade de Deus*, Santo Agostinho, 1375; e o vômito, *Theatrum Sanitatis*, de Ububchasy de Baldach. Séc. XI, Códice 4182, Roma, Biblioteca Casanatense.

Se no Renascimento os novos estudos de anatomia, fisiologia e demais práticas e saberes advindos das traduções levaram a considerar mais de perto o doente em sua individualidade, não podemos deixar de pensar que Trotula – e as demais médicas da Escola de Salerno, assim como outras pensadoras de outros lugares, como Hildegarda⁹ –, embora ainda não dispusessem dos princípios sobre saúde e doença que viriam a ser conhecidos mais tarde, já se preocupavam com uma “medicina” mais racional, menos pautadas nas práticas “mágicas” e nos poderes sobrenaturais e mais centradas em desvelar as causas dos fenômenos, compreender o funcionamento do corpo, descobrir novos usos para a botânica, observar a individualidade de

⁹Sobre a autora, recomendo a leitura dos estudos de Mirtes Emilia Pinheiro (2015, 2017) e Maria Terezinha Estevam (2020).

cada paciente para a partir daí elaborar e prescrever os remédios e tratamentos. Já no início do primeiro capítulo do tratado lemos:

No caso de faltarem as menstruações e a mulher ficar com o corpo debilitado, deve ser furada a veia, chamada Safena, que está na cavidade interna do pé, o primeiro dia em um pé, o dia seguinte no outro pé, e deve ser extraído sangue **de acordo com o que a energia dela permitir**. Pois em cada doença deve-se tomar cuidado e ponderar para que a doente não se debilite demais. (TROTULA, 2018, p. 41. Grifos meus)

Este é mais um indício, portanto, da importante contribuição das mulheres para a história da medicina, antes mesmo dos avanços que surgiram após a intensificação dos estudos anatômicos no período renascentista/moderno. A busca por fazer da medicina uma ciência – por isso também era ensinada em uma escola – e tornar os saberes das mulheres um conhecimento institucionalizado e digno de ser escrito, repetido, ensinado e traduzido foi também uma prerrogativa feminina. Tomemos as palavras de Erika Maderna:

O percurso que assinala a evolução do saber médico e herborístico se relaciona, de modo imprescindível, com a história da cultura das mulheres. As competências ligadas ao campo da cura constituíram sempre uma espécie de fortaleza de sabedoria, um enclave da liberdade de expressão feminina; em um certo sentido, uma anomalia, produzida por concessão, e com o aval da comunidade masculina. Aquele mesmo mundo [o masculino] que foi por longo tempo depositário da cultura dos livros e das academias, aquela cultura expressa através da palavra escrita, que é única que conta na memória dos pósteros. Mas é certo que, se os homens dominaram o universo das palavras, o poder das mulheres esteve sobre o mundo das coisas. (2017, p. 09)

Com isso podemos aferir que a maioria das mulheres na Europa medieval eram provavelmente curadoras, curandeiras, no sentido de que cuidavam de ferimentos e doenças de si mesmas, dos seus familiares, parentes e vizinhos, além de serem parteiras. Muitas vezes esses papéis era portadores de uma certa ambivalência, e pelo exercício de sua medicina poderiam ser chamadas de santas ou de bruxas, dependendo do ponto de vista de quem as nominava. Febrônia de Níbis, Hildegarda de Birgen, Radegunda de Poitiers, Elisabeth da Hungria, entre outras, se destacaram na história da Igreja por terem se dedicado ao cuidado com os doentes de tal maneira que foram canonizadas como santas. O que as distinguiu então das mulheres que também praticavam a medicina e que foram perseguidas, torturadas e mortas pela inquisição? Erika Maderna nos fornece algumas pistas:

O que distingue uma bruxa de uma santa? Ambas, no fundo, exerceram uma forma de desobediência. A primeira mais marcante e ousada, a segunda mais refinada, prudente, disciplinada. Tanto uma como a outra aderiram a um sacerdócio interior, escolheram ‘não pertencer’. As bruxas são santas mais arcaicas, as santas são bruxas com a aparência domesticada; em muitos casos, mantidas em cativeiro. No entanto, ambas participam da natureza mais autêntica do sagrado feminino¹⁰. (2019, p. 9)

¹⁰ “Cosa distingue una strega da una santa? Entrambe, in fondo, hanno esercitato una forma di disobbedienza. La prima più eclatante e temeraria, la seconda più raffinata, prudente, disciplinata. L’una e l’altra hanno aderito a un sacerdozio interiore, hanno scelto di ‘non appartenere’. Le streghe sono sante più arcaiche, le sante sono streghe

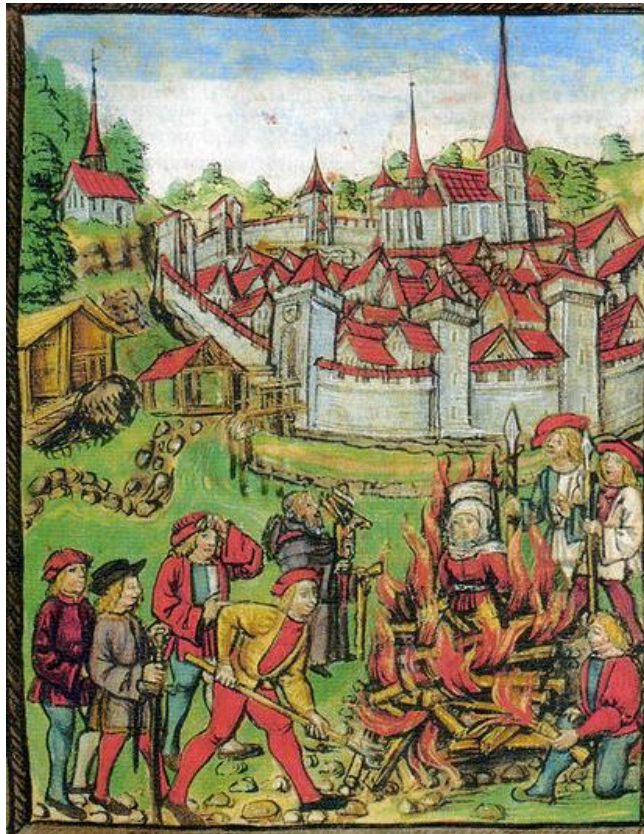
Pelo conhecimento das plantas, dos chás, das infusões, a autoridade da mulher – fosse ela santa ou bruxa, para usar a terminologia de Maderna – no mundo da natureza era transmitida oralmente, de mãe para filha, antes que a sabedoria construída ao longo dos séculos passasse a atuar na clandestinidade quando aquelas que se distanciavam do controle da Igreja foram acusadas de utilizar doutrinas ocultas e enganosas. De magas, sacerdotisas, parteiras e curandeiras, passaram a ser as selvagens, até o protótipo da bruxa a partir do século XV: “Não há quem mais malefícios causem à Fé Católica do que as parteiras”, decreta a Questão XI do *Malleus Maleficarum*, manual da inquisição escrito em 1484 pelos sacerdotes Heinrich Kramer e James Sprenger. (2014, p. 156) A prática da cura, do parto, do manuseio das ervas, das invocações ao sobrenatural e da familiaridade com o mundo natural, começaram a ser vistas como atividades demoníacas e diretamente relacionadas à bruxaria, como atesta o *Malleus Maleficarum*:

[...] há algumas coisas na natureza que possuem certos poderes ocultos, cuja razão o homem desconhece [...] As mulheres, a fim de causar alterações nos corpos de outras pessoas, às vezes se servem de certos elementos, que ultrapassam a nossa compreensão, mas não sem a ajuda do diabo. [...] Assim é que as bruxas usam certas imagens e outros estranhos amuletos, que costumam deixar debaixo das vergas das portas nas casas, ou nos prados onde pastoreiam os rebanhos, e assim lançam seu feitiço sobre a vítima. [...] E parece que a maioria dos eventos miraculosos e extraordinários consuma-se por obra dos poderes da natureza. Pois coisas maravilhosas, terríveis e impressionantes acontecem por causa das forças naturais. (2014, p. 66)

Como se percebe, de um lado existe por parte da inquisição o reconhecimento dos saberes das mulheres, o que prova que, de fato, as mulheres tinham autoridade e domínio desses assuntos. De outra parte, essa mesma análise desdobra-se na prerrogativa segundo a qual esses conhecimentos – e, conseqüentemente, poderes – transmitidos de geração em geração eram conseguidos através da associação ao diabo, o que justificava, na visão misógina, o medo das mulheres e a caça às bruxas. Daí porque, no decorrer dos séculos, os saberes das mulheres foram se tornando objeto de desconfiança e o espaço/poder da cura foram sendo ocupados pelos homens. A junção do ser feminino e das chamadas “práticas mágicas” da cura passam a (re)produzir e a acentuar uma significativa e misógina leitura sobre o mundo das mulheres. Vale lembrar que Silvia Federici apresentou uma importante contribuição para a compreensão do apagamento das mulheres na história: segundo a tese da autora, os saberes das mulheres tiveram importante papel contra o poder feudal, e por serem considerados ameaçadores ao *status quo*

in apparenza addomesticare; in molti casi, tenute in cattività. Eppure, entrambe partecipano della natura più autentica del sacro femminile.” Tradução própria.

vigente, os detentores das terras, mercadores, papas e bispos realizaram uma verdadeira cruzada para destituir os poderes das mulheres – dentre os quais o poder de controlar a sua própria função reprodutiva – o que culminou com o desenvolvimento do capitalismo. (2017)



Cena de execução da crônica de Schilling, de Lucerna (1513), ilustrando a queima de uma mulher, rodeada por figuras masculinas, em Willisau (Suíça) em 1447.

A teoria de Silvia Federici, embora centrada nos períodos medieval e moderno, pode sem dúvida ajudar a explicar por que os saberes das mulheres foram sendo gradativamente desprezados, minimizados, controlados e sua autoria apagada em muitos momentos, desde a Antiguidade. A Escola de Salerno, pelas suas peculiaridades sociais, culturais e econômicas, parece ter sido uma exceção, pois nela os conhecimentos do corpo humano e do seu estado de saúde e doença, embora fossem ditados por figuras masculinas, especialmente Hipócrates e Galeno, permitiam e aceitavam o acesso e o uso dos saberes das mulheres, como testemunham os tratados de Trotula. Porém, já no século XIV, quando o centro de desenvolvimento intelectual passou do Mediterrâneo para o centro da Europa, a Escola de Salerno perdeu sua função motriz,

de grande apelo internacional, para permanecer na história da região¹¹, o que decretou também o fim da participação das mulheres na vida intelectual. É a época do nascimento das universidades e essas instituições raramente aceitavam o ingresso de mulheres, ao mesmo tempo em que pessoas não pertencentes à instituição eram proibidas de exercer a medicina. (SANTUCCI, 2005, p. 46) No século XIII, uma ordem da universidade de Paris proíbe que judeus e mulheres exerçam a medicina, entendendo-se assim que até aquele momento elas eram aceitas. Ainda,

as médicas são ameaçadas de excomunhão, a mais terrível das condenações daquele tempo. Clarisse de Rotomago teve esse destino, em 1312; em seguida, Jeanne Converse e Laurence Gaillou. Jacobe Félice é acusada de “se meter no que não é da sua conta”, ou seja, de fazer concorrência aos homens. Por mais que seus antigos pacientes afirmassem que ela nunca cobrou honorários e que, se lhe ofereceram alguns presentes, fora para agradecer sua competência, ela não escapou ao veredito (SANTUCCI, 2005, p. 47)

Para finalizar essas breves incursões em que procurei apresentar algumas notas acerca do entrecruzamento entre história das mulheres, da medicina e da tradução no medievo/Renascimento, ressalto que olhar para medicina das curandeiras, das magas, das parteiras e das santas nesse período é olhar para uma história de luta, resistência e valorização dos saberes ancestrais. Assim como Trotula, várias outras mulheres atuaram na produção/tradução do conhecimento e tiveram seus nomes preservados: Santa Fabiola (séc. IV), Metrodora (aprox. séc. VI-VI), Hildegarda (séc. XI), Jacqueline Félicie di Almanian e Alexandra Giulliani (séc. XIV), Thomasia de Matteo, Alessandra Giuliani, são alguns nomes que atestam a presença das mulheres na história da medicina no medievo e no Renascimento. Estudar os escritos das mulheres, como tão bem foi feito por várias(os) pesquisadoras(es) no espaço destes VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba e V Encontro Nacional de Cultura e Tradução, considerando ao mesmo tempo a geografia da tradução, é estudar também a história dos códices manuscritos, muitas vezes fragmentários; a história do desenvolvimento das línguas e culturas; do processo de difusão das obras e os fatores culturais, políticos e linguísticos nelas envolvidos, do desejo de difundir o conhecimento, de defender as ideias de um grupo, de construção da sociedade como um todo, no passado e no presente. Muito há ainda o que se pesquisar e compreender, motivo pelo qual eventos como esses são fundamentais para a ampliação do diálogo e a abertura de novas possibilidades de entendimento sobre o medievo e sobre a história das mulheres. Por exemplo, seria importante ampliar o olhar para a medicina

¹¹ A Escola cessou a sua atividade em 1811 quando, com a reorganização do ensino público, Gioacchino Murat atribuiu exclusivamente à Universidade de Nápoles a competência para conferir graus. (MUSEO VIRTUALE, 2022)

praticada pelas mulheres: a medicina das santas e a medicina das “bruxas”, cujo estudo já foi iniciado por Erika Maderna (2018, 2019), confrontar tais discursos sobre as mulheres, comparar as experiências de cada uma, traduzir seus escritos para que possam ser melhor conhecidos.

Os Estudos Feministas – seja no campo da História, da Literatura, da Tradução, da Filosofia – são um importante meio e instrumento para reavaliar criticamente as questões que envolvem a escrita, a reescrita, a reelaboração dos textos; a preservação da memória das mulheres; a criação de novas formas de expressão e de reflexões menos misóginas e excludentes do mundo, sobre o mundo e para o mundo, para restituir, ao menos em parte, o lugar às mulheres de onde nunca deveriam ter sido depostas.

Referências

- BROCHADO, Cláudia; PINHO, Lúcia Oliveira e. Trotula e a medicina das mulheres. In: BROCHADO, Cláudia; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, 2018. pp. 64-87.
- DEPLAGNE, Luciana Calado; SIMONI, Karine. **Mil anos depois**: notas sobre a tradução para o português brasileiro do Tratado de medicina para as mulheres de Trotula de Ruggiero (séc. XI). In: Revista Graphos, João Pessoa, v. 19, 2017. p. 161-174.
- DESLILE, Jean; WOODSWORTH, Judith (orgs.). **Os tradutores na história**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1998.
- ESTEVAM, Maria Terezinha. **Um estudo sobre o Physica, de Hildegarda de Bingen: as virtudes curativas de algumas plantas**. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/bitstream/handle/23931/1/Maria%20Terezinha%20Estevam.pdf>. Acesso em 07 de março de 2022.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa*. **Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. A Idade Média. In: **Cadernos de Tradução**, vol. 2, n. 12, 2003. pp. 09-28.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum. O martelo das feiticeiras**. 23ª ed. Tradução Paulo Fróes. Rio de Janeiro: 2014.
- L’HERMITE-LECHERCQ, Paulette. A ordem feudal. Séculos XI-XII. In: DUBY, George, PEROUT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. 2: A Idade Média. Tradução Maria Helena Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Afrontamento, 1993. pp. 273-329.
- MADERNA, Erika. **Con grazia di tocco e di parola. La medicina delle sante**. Sansepolcro: Aboca Museum, 2019.
- MADERNA, Erika. **Medichesse. La vocazione femminile alla cura**. 3ª ed. Sansepolcro: Aboca Museum, 2017.

MADERNA, Erika. **Per virtù d'erbe e d'incanti. La medicina delle streghe.** Sansepolcro: Aboca Museum, 2018.

MUSEO VIRTUALE Scuola Medica Salernitana. Disponível em:

http://www.museovirtualescuolamedicasalernitana.beniculturali.it/it/la_scuola_medica.

Acesso em 13 de janeiro de 2021.

PINHEIRO, Mirtes Emilia. **Desvendando Eva: o feminino em Hildegarda de Bingen.** Tese (Doutorado em Estudos Clássicos e Medievais) Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AU9NNB/1/tese_mirtes_em_lia_pinheiro.pdf. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

PINHEIRO, Mirtes Emilia. Hildegarda, a mística de Bingen. In: DEPLAGNE, Luciana Calado. (Org.). **As intelectuais na Idade Média. Pensadoras, místicas, cientistas e literatas.** Paraíba: Editora UFPB, 2015. pp. 29-52.

PINHO, Lúcia Oliveira e. **A política sexual tardo-medieval: a percepção da diferença sexual na escrita de Trotula Di Ruggiero.** Dissertação (Mestrado em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

PINHO, Lúcia Oliveira e. **Trótula de Salerno: Périplo na história e historiografia.** Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

PORTER, Roy. Cambridge. **História da medicina.** Tradução Geraldo Magela Gomes da Cruz e Sinara Mônica de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: Revinter, 2008.

POUCHELLE, Marie-Christine. Medicina. Tradução Mário Jorge da Motta Bastos. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude. (orgs.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Vol. II. Bauru, SP: Edusc, 2002. p. 151-165.

REDAZIONE DEL BO LIVE. **Medici rivoluzionari. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra.** Padova: University Press, 2019.

RUGGIERO, Trotula di. **Sobre as doenças das mulheres.** Tradução e organização: Alder Calado, Karine Simoni e Luciana Calado Deplagne. Florianópolis: UFSC/DLLE/PGET, 2018.

SANTUCCI, Josette Dall'Ava. **Mulheres e médicas. As pioneiras da medicina.** Tradução Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SIMONI, Karine. De dama da Escola de Salerno à figura legendária: Trotula de Ruggiero entre a notoriedade e o esquecimento. In: DEPLAGNE, Luciana Calado. (Org.). **As intelectuais na Idade Média. Pensadoras, místicas, cientistas e literatas.** Paraíba: Editora UFPB, 2015. p. 13-27.

SIMONI, Karine. Tradução como (re)conhecimento: lições de Trotula para a história das mulheres e da medicina. In: **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 22, p. 91-105, 2020.

VIANNA, Luciano; RODRIGUES, Rita de Cássia. As contribuições dos tratados de Trótula de Ruggiero para a saúde feminina do contexto medieval e suas possibilidades na formação de professores. In: ESTACHESKI, Dulceli Tonet; MOREIRA, Danilo Leite. (Org.). **Caminhos da aprendizagem histórica: Relações de Gênero e Sexualidade.** Rio de Janeiro: Sobre Ontens/UFMS, 2021. p. 256-263.

VON FALKENHAUSEN, Vera. Costantino Africano. In: **Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani.** Vol. 30, 1984. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/costantino-africano_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em 14 de fevereiro de 2022.

ZAMPIERI, Fabio. La conquista della libertà di esplorare il corpo umano. In: REDAZIONE DEL BO LIVE. **Medici rivoluzionari. La scienza medica a Padova dal Duecento alla Grande Guerra.** Padova: University Press, 2019. pp. 13-18.

A polímata Hildegarda de Bingen

Maria Cristina Martins¹

Introdução

Este texto resulta da palestra de abertura proferida no VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba (VI SEMP). Inicialmente, faremos referência a algumas mulheres que se destacaram intelectualmente na Antiguidade e na Idade Média, seja pela sobrevivência de suas obras, seja pela referência que delas fizeram alguns autores. Em seguida, apresentaremos em linhas gerais a vida e a obra de Hildegarda de Bingen, abordando particularmente a sua obra científica. Dela, extrairemos algumas plantas utilizadas para tratamento, procurando inclusive resgatar as bases da medicina natural em contexto histórico.

Algumas Mulheres Intelectuais na Antiguidade e Idade Média

No mundo antigo, o acesso à educação dava-se a uma parcela muito pequena da população, normalmente da classe alta e do gênero masculino. Podemos considerar afortunadas as mulheres que deixaram obras escritas para a posteridade. Muitas vezes, só sabemos dessas contribuições por fontes indiretas. Não negamos os importantes papéis desempenhados pelas mulheres, em diversas áreas, ao longo da história da humanidade, servindo como rainhas, conselheiras, sacerdotisas, vestais e mulheres virtuosas do lar.

Enheduana, princesa, sacerdotisa e poetisa sumeriana, que viveu no século XXIII a.C., é a primeira pessoa identificada como tendo produzido uma obra literária, cujo nome e parte significativa chegaram até nós. Trata-se, portanto, da escritora mais antiga de que temos notícia (GLASSNER, 2008).

Na época clássica do Império Romano, no século I a.C., Hortênsia, filha de um advogado famoso – Quinto Hortêncio Hortalo –, contemporâneo de Cícero, foi responsável por resguardar o patrimônio e a vida de um grande grupo de mulheres, mediante sua intervenção pública em um julgamento político. Hortênsia livrou a si e a milhares de cidadãs romanas da

¹ Doutora em Linguística (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Professora Associada de Língua e Literatura Latinas, lotada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Contato: cristina.martins@ufrgs.br

possível condenação à morte pelo não pagamento de tributos, sem base legal prévia. Seus discursos não sobreviveram, mas a informação nos foi transmitida por fonte indireta, por meio dos escritos do historiador Valério Máximo (TONATO, 2019, p.17). Quinto Hortênsio Hortalo é considerado o maior orador e causídico romano da Antiguidade. Dentre tantas causas, a mais famosa é a que defendeu Verres, governador da Sicília. No entanto, Cícero, advogado de acusação de Verres, ganhou a causa. O seu discurso de acusação contra Verres pode ser lido em *in Verrem*.

Na Antiguidade Tardia, algumas mulheres se destacaram intelectualmente, embora os escritos da maioria delas não tenham sobrevivido. Tecla (séc. I d.C.), Marcela (325-410), Paula (347-404), Melânia, a Velha (340-410), Olímpia (361-408), Melânia, a Jovem (383-439), Hipátia (c.351-415), Pelágia (430-457) e Egéria (séc. IV) são alguns nomes. Dentre essas, somente a obra de Egéria chegou até nós, ainda que de modo incompleto, pois contamos apenas com o último ano de sua viagem, realizada de 381 a 384 d.C., aos Lugares Santos. De qualquer modo, a obra de Egéria, conhecida como “Itinerário de Egéria” ou “Peregrinação de Egéria”, não é um texto propriamente fragmentado, uma vez que sua narrativa é coesa e coerente. O texto tem sido estudado, desde que foi descoberto, em 1884, sob diversos ângulos: filológico, teológico, histórico e litúrgico. Divide-se em duas partes: a primeira parte é um diário de viagem aos Lugares Santos da História Sagrada; a segunda parte é uma descrição da liturgia de Jerusalém. Vale lembrar igualmente que existem fragmentos da Paixão de Santa Perpétua e de Santa Felicidade, ambas mártires cristãs de cerca de 202 e 203. Trata-se de uma das obras mais antigas que se tem notícia escrita por mulheres, apesar de que um terço dela foi ditada na prisão, e dois terços de toda obra não foram nem ditadas pelas mártires (FÁVARO et alii, 2019).

Dentre as damas da alta sociedade romana do IV século, sobressaem-se Marcela e Paula, amigas, alunas e patrocinadoras dos empreendimentos de Jerônimo. Marcela, posteriormente santificada, assim como Paula, foram as destinatárias de várias cartas de São Jerônimo, em resposta às perguntas pontuais que elas lhe dirigiam sobre a interpretação das Sagradas Escrituras. Infelizmente, as cartas de Marcela e de Paula não sobreviveram. Contamos apenas com as cartas de Jerônimo que respondem às perguntas dessas santas. Quase tudo o que sabemos sobre Paula e Marcela provém das cartas de Jerônimo que foram endereçadas a elas ou que falaram sobre elas.

Na Idade Média, Rosvita de Gandersheim (935-1002), Heloísa de Argenteuil (1090-1164), Elizabeth de Schönau (1129-1164), Herrad de Lansberg (1130-1195), Trótula de Salerno (1050-1097) e Hildegarda de Bingen (1098-1179) são hoje bem conhecidos, porque representam uma minoria de mulheres escritoras. Rosvita, abadessa beneditina, foi a primeira

poetisa de origem germânica na Idade Média. Heloísa tornou-se célebre pela correspondência trocada com Abelardo, revelando o amor entre os dois e a tragédia a que estiveram submetidos. Elizabeth de Schönau, abadessa beneditina, teve experiências místicas e escreveu sobre elas. Herrad de Landsberg, também ligada à Igreja Católica, foi a primeira mulher a escrever uma enciclopédia em forma de gravuras - *Hortus Deliciarum* “O Jardim das Delícias”. Trótula foi a primeira médica ginecologista e obstetra da Escola de Salerno. Legou-nos obras importantíssimas sobre os cuidados pós-parto e sobre as doenças femininas. Todas essas mulheres escreveram em latim, sendo Hildegarda de Bingen a que possui o maior número de obras. Hildegarda, sem dúvida, foi uma figura excepcional na literatura latina medieval, pela quantidade e diversidade de sua produção escrita. Entre todos os autores medievais, segundo Peter Dronke (1984), só Avicena é comparável a ela.

Leonor da Aquitânia (1122 - 1204) é outro nome digno de menção. Patrocinou diversas figuras literárias importantes, como trovadores e poetas ligados ao amor cortês, além de várias ordens e congregações religiosas católicas, como a Abadia de Fontevraud. Guilherme IX, o Trovador (1071 - 1126) era seu avô, tendo sido um dos primeiros poetas e trovadores de uma língua vernacular. Leonor nasceu na corte mais literata e culta do seu tempo. Liderou exércitos várias vezes durante sua vida e foi uma das líderes da Segunda Cruzada (1147-1149). Foi incentivadora do culto ao feminino e contemporânea de Hildegarda. Há uma brevíssima carta de Hildegarda² em resposta à que lhe havia sido enviada por Leonor. Infelizmente, ignoramos as circunstâncias que levaram Leonor a procurar Hildegarda, pois não possuímos nenhuma carta de Leonor de Aquitânia, na época, esposa do rei Henrique II da Inglaterra. Em sua resposta, Hildegarda não menciona nenhum fato específico, apenas aconselha que Leonor permaneça serena com Deus e com os homens, e que, assim, a bênção e a ajuda de Deus a acompanharia em todos os seus empreendimentos (LENOIR, 2007, p.163).

A partir do século XIII, o número de mulheres escritoras aumentou, tendo sido Christine de Pizan (1363 - 1430) a primeira mulher cuja profissão era a de escritora, vivendo em um ambiente urbano. Além de escrever, dirigiu um atelier de copistas e iluminadores. Por ter feito uma reflexão em torno das diferenças entre homens e mulheres, Christine de Pizan antecipou os estudos de gênero, sublinhando o fosso entre homens e mulheres, em seu livro *La cité des dames* (LLOBET, 1999).

² Ep. 318, conforme a edição de Van Acker, 1993, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* - CCCM, apud LENOIR (2007, p.163).

Hildegarda de Bingen (1098-1179)

Conhecida como a Profetisa do Reno, Hildegarda de Bingen, abadessa beneditina alemã do século XII, viveu uma vida de grande produção intelectual, a ponto de figurar como uma importante intelectual da Idade Média (LE GOFF, 1957; FAUTRIER, 2018). Nasceu em Bermersheim, em 1098, na época da Primeira Cruzada (1096-1098), e conviveu com a Segunda Cruzada (1147-1149). Faleceu em Rupertsberg, em 1179, próximo a Bingen. De família nobre, aos 8 anos, foi enviada ao mosteiro misto de São Disibodo (c. 1106). Tornou-se abadessa desse mosteiro em 1136, após a morte de Jutta, sua magistra. Seguindo uma orientação espiritual, entre 1148 e 1150, construiu um mosteiro só para mulheres, em Rupertsberg. Em 1165, construiu um segundo mosteiro feminino, em Eibingen.

A obra *Vita Sanctae Hildegardis* – normalmente referida como *Vita* (denominação das biografias na Antiguidade) – é a principal fonte biográfica de Santa Hildegarda. Foi escrita por dois monges, Godofredo de Disibodenberg e Teodorico de Echternach, entre 1173 e 1175, enquanto Hildegarda ainda estava viva. Godofredo escreveu o Livro I dessa obra, e Teodorico de Echternach assumiu a tarefa de terminá-la, concluindo-a em 1190, após a morte de Hildegarda e de Godofredo (PAZ, 1999, p. 11-13).

Além das obras escritas, as cartas da abadessa testemunham que ela atuou como exorcista, conselheira espiritual de pessoas eminentes, tais como o Imperador Frederico Barba Ruiva e a rainha Leonor de Aquitânia, e que pregou o Evangelho em praça pública, em importantes cidades alemãs (LENOIR, 2007; PERNOUD, 1996).

Embora Hildegarda tenha sido cultuada como santa já no século XIII (PAZ, 1999), foi apenas em 10 de Maio de 2012, que o processo de sua canonização foi efetivado. O Papa Bento XVI, além de levar a cabo sua canonização, em 7 de Outubro de 2012, também elevou-a à condição de Doutora da Igreja Católica Romana, honraria que compartilha com outras três santas católicas: Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Teresa de Lisieux.

O nome de Hildegarda de Bingen começou a ser difundido a partir da publicação de suas obras (quase) completas na Patrologia latina (PL), organizada por J.-P. Migne. Essa publicação deu-se em 1855, ocupando as colunas de 1125 a 1352, do volume 197. No final do ano de 2007, apareceu na prestigiada coleção *Corpus christianorum continuatio medievalis* das edições Brepols um volume coletivo intitulado *Hildegardis Bingensis Opera Minora*. O volume das "Obras Menores" contém escritos curtos como a "Vida de São Disibodo" e a "Vida

de São Rupert”. Como salientou Moulinier (2012), com a publicação do volume das Opera Minora assume-se uma “hierarquia” das obras da abadessa.³

A famosa abadessa das margens do Reno foi realmente uma prolífica visionária, produzindo obras de vários tipos: além de uma rica correspondência e de três livros de visões, devemos a ela um tratado de ciências naturais, uma “língua desconhecida”, um “alfabeto desconhecido”, um drama litúrgico e composições líricas. Ela também escreveu a vida dos santos padroeiros de dois mosteiros onde viveu, Disibodenberg e Rupertsberg, e textos didática ou exegética, como a Regra de São Bento comentada e Trinta e Oito Perguntas sobre as Escrituras, em glosas, para os cistercienses de Villers-en-Brabant, e o Credo Atanasiano, explicado às suas próprias irmãs (MOULINIER, 2012).

Por meio da língua latina, Hildegarda deu novos horizontes às próprias dimensões religiosas, místicas, artísticas e científicas de seu tempo. Contribuiu igualmente para o desenvolvimento do dialeto alemão franco-renano, aumentando o seu poder de expressão. Observaremos adiante a presença de várias palavras da sua língua natal em excertos de capítulos do Livro de Plantas. Hildegarda, na atualidade, já recebeu por tradutores, teólogos e historiadores várias expressões qualificativas. Pernoud (1996) a considera como a “consciência iluminada do século XII”; Gorceix (1982) a identifica como uma “grande figura, com uma grande obra, num grande século” e Dumoulin (2012) a enaltece como a “profeta e doutora para o terceiro milênio”.

De uma maneira geral, o século XII no qual viveu Hildegarda representou uma fase da Idade Média de grande progresso, em diversas áreas do conhecimento. Como um exemplo marcante, podemos citar a construção de catedrais, cuja arquitetura demandava um notável conhecimento de geometria e de matemática. A produção de conhecimento foi igualmente estimulada com o desenvolvimento das Universidades e, favorecida pela urbanização, definiu o caráter intelectual desse século (LE GOFF, 1957). De fato, o século XII deixou sua marca no ensino superior, na filosofia escolástica, nos sistemas de direito europeu, na arquitetura e na escultura, no drama litúrgico, na poesia latina e no surgimento das línguas vernáculas

³ Podemos dividir seus escritos pelos seguintes temas: i) hagiografia: *Vita Sancti Disibodi* (“Vida de São Disibodo”), *Vita Sancti Ruperti* (“Vida de São Ruperto”); ii) trabalhos exegéticos: *Solutiones triginta octo quaestionum* (“Decomposições de trinta e oito questões”), *Explanatio Regulae Sancti Benedicti* (“Explicação da Regra de São Bento”), *Explanatio Symboli Sancti Athanasii* (“Explicação do Credo de Santo Atanásio”), *Expositiones Evangeliorum* (“Exposições dos Evangelhos”); iii) obras teológicas e místicas: *Scivias* (abreviação de *Scito vias Domini* “Conheça os caminhos do Senhor”), *Liber Vitae Meritorum* “Os Livros dos Méritos da Vida”, *Liber Divinorum Operum* “Livro das Obras Divinas”; iv) medicina e ciências naturais: *Physica* “Física” e *Causae et curae* “Causas e curas”; v) música e poesia: *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum* “Sinfonia da Harmonia das Revelações Celestes” (77 peças), *Ordo Virtutum* “A ordem das Virtudes” (auto sacro musicado); (vi) linguística: *Lingua Ignota* “Língua Desconhecida”; (vii) epistolografia: *Litterae* “Cartas” (MARTINS, 2019).

(BENSON; CONSTABLE, 1992; HASKINS, 1955). A medicina igualmente ganhou força, pela retomada das traduções para o latim de textos gregos, muitos através da língua árabe, por monges beneditinos. No entanto, desde o final do século VI d.C, essa antiga ordem religiosa católica de clausura monástica, empenhou-se em promover diversas atividades intelectuais e estimulou também a prática da medicina fitoterápica, pois, em qualquer convento beneditino, existia uma horta.

A obra científica de Hildegarda de Bingen: *Physica e Causae et Curae*

A obra científica de Hildegarda de Bingen está contida em dois tratados, conhecidos atualmente sob os títulos que lhes foram dados pelos seus primeiros editores: *Physica e Beatae Hildegardis Causae et Curae* (ou simplesmente *Causae et Curae*). Entretanto, não devemos à Hildegarda esses títulos. *Physica* foi atribuído por Schott, em 1533, seu primeiro editor, e *Causae et Curae*, pelo copista do único manuscrito que chegou até nós, datado do século XIII: *Beatae Hildegardis causae et curae. Physica e Causae et Curae* são igualmente chamados de *Liber simplicis medicinae* e de *Liber compositae medicinae*.

Hildegarda, no prólogo do *Liber vitae meritorum*, menciona os ensinamentos que recebeu das visões, refletidos no nome de seus livros. Em uma das visões, afirma que lhe foram transmitidas as *subtilitates diversarum naturarum creaturarum* “as sutilezas das diversas criaturas naturais”. A segunda menção a esse título está presente em uma carta de seu secretário Volmar, que pergunta à abadessa onde estaria “a exposição das diversas criaturas da natureza” (*Ubi tunc expositio naturarum diversarum creaturarum?*)⁴. Já, em 1220, Gebeno, prior do mosteiro cisterciense de Eberbach, reuniu algumas profecias de Hildegarda, retiradas do contexto original de suas obras, num livro que chamou de *Speculum futurorum temporum* “Espelho dos Tempos Futuros”. Numa segunda versão da carta dedicatória desse livro, Gebeno enumerou todas as obras da abadessa e lhe atribuiu a autoria de dois tratados de medicina, intitulados como duas obras separadas: *Liber simplicis medicine* e *Liber medicine compositae* (MOULINIER, 2003, p.2).

Enquanto estudiosa dedicada às ciências naturais, Hildegarda tem sido considerada, atualmente, como agrônoma (MOULINIER, 1998), naturopata científica (STREHLOW, 2019), psicóloga (STREHLOW, 2002; TROUVÉ; DUMOULIN, 2014), médica (HERTZKA, 1993) e,

⁴ Cf. HILDEGARDIS. *Epistolarium* II, ep. 195, p. 443, apud MOULINIER (2003, p.1): “Ubi tunc expositio naturarum diversarum creaturarum?”

mais amplamente, como enciclopedista, com base nos critérios de hierarquização e na totalidade da informação veiculada (DRONKE, 1984; MOULINIER, 1994b; LE GOFF, 1994).

Atualmente, apenas uma de suas obras encontra-se traduzida para o português por uma editora comercial. Trata-se do livro *Sciuias*, cuja tradução foi realizada a partir da língua inglesa. *Sciuias* - abreviatura de *Scite uias Domini* “Conhece os caminhos do Senhor” faz parte de um tríptico visionário, constituído por essa obra, e seguida por *Liber Vitae Meritorum* “O Livro dos Méritos da Vida” e *Liber Divinorum Operum* “O Livro das Obras Divinas”. Nessas obras Hildegarda descreveu e interpretou suas visões, recebidas do plano espiritual pela “Luz Viva”: “escreve com base não na linguagem do homem, não na inteligência da invenção humana, não na vontade humana de organização, mas, com base no fato de que vê e ouves o que vem lá do alto, do céu e das maravilhas de Deus (Prólogo do “Livro das Obras Divinas”, apud VANNIER, 2015, p.18).

Physica é composto de nove livros, cuja sequência é: *De plantis*, *De elementis*, *De arboribus*, *De lapidibus*, *De piscibus*, *De auibus*, *De animalibus*, *De reptilibus*, *De metallibus* (“Das Plantas”, “Dos Elementos”, “Das Árvores”, “Das Pedras”, “Dos Peixes”, “Das Aves”, “Dos Animais”, “Dos Répteis”, “Dos Metais”). Esta obra foi escrita entre 1150 e 1158, quando Hildegarda estava instalada no primeiro mosteiro que construiu. Em meio a uma natureza selvagem e exuberante, pôde realizar um trabalho de verdadeira naturalista. Isso explica a quantidade de plantas selvagens, denominadas em sua língua materna, o alto-médio alemão, descritas no *Livro de Plantas (Liber I de Physica)*.

Causae et Curae estrutura-se em cinco livros: *Livro I*: criação do mundo, cosmologia e cosmografia (inspirado no Gênesis); *Livro II*: doenças às quais o homem pode estar sujeito; *Livros III e IV*: curas para as enfermidades; *Livro V*: questões gerais sobre medicina, como os sinais de vida e de morte, a aplicação da uroscopia e astrologia para diagnósticos médicos e indicações básicas de higiene.

Como visionária, antes de mais nada, Hildegarda afirmava que tudo o que escrevia era proveniente de Deus e que ela não devia nada ao saber humano. Em uma carta a Guibert de Gembleaux, que, futuramente viria a ser seu secretário, Hildegarda disse que “por meio da luz viva” (*per viam viventis luminis*) tinha sido informada de que seu primeiro livro deveria se chamar *Sciuias (Scite uias Domini)* (“Conhece os caminhos (sc. “do Senhor)”) e que através dessa luz todo o conhecimento lhe seria revelado⁵. Uma vez tendo declarado que suas visões e que seu conhecimento eram provenientes de Deus, por uma questão de coerência ou de “lógica

⁵ Apud MOULINIER, 1995, p. 19. O texto integral desta carta foi publicado pela primeira vez em DRONKE, P. (1984, p. 250-255).

visionária”, nas palavras de Gorceix (1982), suas fontes também não poderiam ser reveladas em seus trabalhos científicos.

Pelas nossas categorias disciplinares atuais, *Physica* e *Causae et Curae* abordam temas de ciências naturais e de medicina. Com efeito, ela pode ter se inspirado tanto na Bíblia, quanto em lapidários, herbários, enciclopédias e na literatura médica, ela mesma suscetível a várias subdivisões.

Estamos neste momento no processo de tradução de *Physica*, mais especificamente na reta final da tradução do *Livro de Plantas*, o primeiro e mais extenso dos nove livros de *Physica*. O texto latino que estabelecemos para a tradução é o da edição diplomática de Müller e Schulze (2008), baseada no manuscrito florentino. Os autores, na verdade, apresentam, em sua edição, o texto latino da *Patrologia Latina*, cuja base é o manuscrito de Paris (ms. lat. 6952, do século XV), na página da esquerda. Na página da direita, apresentam o texto latino baseado no manuscrito denominado *Codex Ashburnham 1323*, de cerca de 1300, localizado na Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença. Müller e Schulze permitem assim que o leitor observe as diferenças entre os dois textos. As traduções de que dispomos atualmente provêm da edição de Daremberg e Reuss (1855), estabelecida a partir do manuscrito de Paris, e difundida através do volume 197 (colunas 1125 a 1352) da *Patrologia Latina* de Migne. A nível mundial, não contamos com nenhuma tradução de *Physica* a partir do manuscrito de Florença, que, segundo os autores, é mais completo e mais coerente do que o de Paris. Nessa perspectiva, a nossa tradução é relevante tanto em nível nacional quanto internacional.

O Livro de Plantas (*De Plantis - Liber I de Physica*) e suas possíveis fontes

O uso de plantas como remédio encontra-se presente na Bíblia. Ezequiel (Ez. 47:12) refere-se às numerosas árvores da Terra Prometida, “cujas folhas não murcharão e cujos frutos não se esgotarão”, e diz que “os seus frutos servirão de alimento e as suas folhas de remédio”.

A famosa planta do mosteiro beneditino de Saint-Gall (ca. 820) mostra que havia dois jardins fisicamente separados: um para consumo alimentício – *hortus* – e outro para uso terapêutico e medicinal – *herbularius*. Ademais, os livros de Beneditus Crispus (685-732, arcebispo de Milão) e Walahfried Strabo (808-849, abade do mosteiro de Reichenau, na Alemanha) exibem o claustro de um mosteiro beneditino como um lugar privilegiado para a aquisição de conhecimento sobre as plantas. O primeiro escreveu um poema em hexâmetros

dactílicos enaltecendo a virtude das plantas e o uso delas para o tratamento de vinte e seis doenças. Walahfried Strabo, por sua vez, em *Liber de Cultura Hortorum* (ou simplesmente *Hortulus*), descreveu vinte e três plantas cultivadas para usos diversos, inclusive medicinais. Assim como Strabo, Hildegarda aconselha que a rosa seja misturada a poções, unguentos e a todos os medicamentos a fim de aumentar a sua qualidade, e indica o uso de suas pétalas para clarear os olhos e para curar pequenas feridas (*Livro de Plantas*, XXII - *De rosa*).

Em linhas gerais, as plantas utilizadas por Hildegarda transformavam-se em colírios, pós, unguentos, poções, purgantes, eletuários, elixires e biscoitos. Esses empregos remontam às mais antigas civilizações.

No *Livro de Plantas*, *Livro I de Physica*, o processo de utilização dos vegetais variava de acordo com a estação do ano. Em épocas quentes, a indicação de uso das ervas era *in natura*, através de sucos verdes. No frio, o consumo provinha das folhas secas, que eram trituradas e fervidas com vinho e água, resultando, assim, em um elixir. Em certos casos, eram misturadas com farinha de espelta e cozidas para serem consumidas como biscoitos. É importante ressaltar que a farinha de espelta era utilizada para fabricar pomadas desde a Antiguidade. Teofrasto (séc. IV a.C.) deixou-os uma receita cuja base é essa farinha, misturada a tâmaras e queijo. Com amido e gordura, misturados à cerveja, sucos ou resinas, obtinha-se uma pomada, utilizada para fazer curativos em lesões de pele. Ele próprio atribui essa receita aos sumérios (DELAVEAU, 1982, p.46).

Hildegarda praticava uma medicina baseada na Teoria dos Humores, formulada por Hipócrates (460-337 a.C.), sistematizada por Galeno (129-199), no século II, e difundida no século IV por Oribásio (320-400) (LE GOFF; SCHMITT, 2017, p. 173-189). Hildegarda pregava uma visão de saúde integrada, que poderia ser restaurada pela elevação da energia vital do ser humano, obtida através de uma alimentação equilibrada, exercícios físicos, preces e emprego de certos recursos da natureza, como o uso de pedras e ervas.

Segundo a Teoria dos Humores – terminologia derivada do sentido etimológico do termo, como ‘líquido orgânico’ (ERNOUT; MEILLET, 2001, p. 745) – todas as substâncias derivam-se de quatro elementos essenciais: a água, o ar, o fogo e a terra. Cada elemento é composto por um conjunto de qualidades primárias: quente, frio, úmido e seco. A doença era atribuída ao nível dos quatro humores básicos do organismo (sangue, bílis (amarela), pituíta (muco/fleuma) e atrabílis (bílis negra)). De acordo com essa teoria, as plantas utilizadas nos tratamentos deveriam ter qualidades contrárias àquelas que os doentes apresentavam. Por exemplo, se uma pessoa estivesse desequilibrada por apresentar calor excessivo, ela deveria

consumir uma planta cuja qualidade fosse fria. Porém, para uma pessoa que já tivesse excesso de frio no corpo, de modo algum poderia comer uma planta fria. É exatamente esse procedimento que se vê nas recomendações do *Livro de Plantas*, como exemplificado no capítulo VI, *pisa* ("ervilha").

Pisa frigida et aliquantulum fleumatica existit, et comedentes pulmonem aliquantulum demphit, sed tamen homini, quid calide nature est, bona est ad comedendum et fortem illum facit. Illi autem, qui frigide nature est, et qui infirmus est, non ualet in commestione, quia multum slim in eo parat (MÜLLER; SCHULZE, 2008, p. 12.).

A ervilha se constitui como fria e um pouquinho fleumática, e deprime (*demphit*) um pouquinho o pulmão dos que a comem. Mas, para a pessoa de natureza quente é boa para comer e a faz forte. Porém, para a que é de natureza fria e que está fraca, não tem valor comestível, porque produz nela muito muco (Tradução nossa).

Assim como Strabo, aconselha que a rosa seja misturada a poções, unguentos e a todos os medicamentos a fim de aumentar a sua qualidade (*Livro de Plantas*, XXII - De rosa):

(...) Sed et rosa ad potiones et ad unguenta atque ad omnia medicamenta valet, si eis addatur ; et tanto meliora sunt, si eis aliquantum de rosa additum fuerit, quamvis parum, hoc est de bonis viribus illius, ut praedictum est (MÜLLER; SCHULZE, 2008, p. 23-24).

(...) Mas a rosa também é saudável para que se acrescente a poções, unguentos e a todos os medicamentos. Esses ficam um tanto quanto melhores, mesmo se forem acrescentados a eles uma pequena quantidade de rosa, por mais que seja pouca, devido às suas boas energias, como foi dito anteriormente (Tradução nossa).

Recomenda, igualmente, tal como Strabo, o emprego do marrúbio contra a tosse, dor de garganta e problemas intestinais, e preconiza uma medicação à base de arruda para quem tiver comido algo que lhe tenha feito mal (MOULINIER, 1994a, p. 79).

As possíveis influências ou fontes de Hildegarda variam conforme o livro em questão. Em relação ao *Livro de Plantas*, além da mencionada herança beneditina, temos evidências do influxo da primeira escola de medicina da Europa, a Escola de Salerno, e dos médicos Hipócrates e Galeno nas práticas de Hildegarda. Tal como os médicos da Escola de Salerno, a abadessa instruía que se aplicasse colírio com uma pluma. Quanto à confecção de biscoitinhos medicinais (*tortelae*), parece haver influência do *Corpus Hippocraticum* e de Galeno, porque ambos recomendavam inúmeros usos para os *trochischi* “pastilhas redondas, pílulas” (MOULINIER, 1995, p.234). Em linhas gerais, as plantas utilizadas por Hildegarda transformavam-se em colírios, pós, unguentos, poções, purgantes, eletuários, elixires e biscoitos. Esses empregos remontam às mais antigas civilizações, tal como nos referimos anteriormente.

No *Livro de Plantas*, o processo de utilização dos vegetais variava de acordo com a estação do ano. Em épocas quentes, a indicação de uso das ervas era *in natura*, através de sucos verdes. No frio, o consumo provinha das folhas secas, que eram trituradas e fervidas com vinho e água, resultando, assim, em um elixir. Em certos casos, eram misturadas com farinha de espelta e cozidas para serem consumidas como biscoitos. É importante ressaltar que a farinha de espelta era utilizada para fabricar pomadas desde a Antiguidade. Teofrasto (séc. IV a.C.) deixou-nos uma receita cuja base é essa farinha, misturada a tâmaras e queijo. Com amido e gordura, misturados à cerveja, sucos ou resinas, obtinha-se uma pomada, utilizada para fazer curativos em lesões de pele. Ele próprio atribui essa receita aos sumérios (DELAVEAU, 1982, p.46).

Extraímos abaixo um trecho do capítulo *Suertele* ou *acorus* (CXVIII) = “Íris”, para exemplificar o seu uso como pomada:

In maio autem succum eorundem foliorum tolle et aruinam in patella liquefac, et succum istum adde et sic unguentum para, [gl: acima] ita ut uiride appareat, et illum, qui minutam, id est cleinen, scabiem habet, eodem unguento sepe [gl: scabies minuta] perunge, et curabitur. Nam scabies de repentino calore superfluum humorum surgens uirtute gladiole minoratur et bono calore aruine superatur, cum sibi commiscentur (MÜLLER; SCHULZE, 2008, p. 81).

Em maio, extraia o suco das folhas, dissolva banha de porco numa vasilha e adicione esse suco. Prepare, assim, um unguento que pareça verde. A pessoa que possui uma pequena ulceração, isto é, *cleinen*, ou eczema aplique esse unguento frequentemente, e será curada. Com efeito, a ulceração surge do repentino calor dos humores em excesso, que é reduzido pelas qualidades da íris, e vencido pelo bom calor da banha, quando misturados (Tradução nossa).

Apesar do progresso espetacular da medicina moderna, as antigas tradições terapêuticas, tais como as difundidas por Hildegarda, vêm sendo retomadas como uma alternativa mais natural para o tratamento de várias enfermidades. Na verdade, essas técnicas sempre se perpetuaram oralmente na história da humanidade. No entanto, hoje em dia a eficácia dos tratamentos com plantas tem sido comprovada cientificamente, como atestam os trabalhos dos doutores Strehlow e Hertzka, conforme a bibliografia indicada.

Considerações finais

Procuramos neste texto situar brevemente Hildegarda de Bingen entre outras personalidades femininas da Antiguidade Clássica, da Antiguidade Tardia e da Idade Média. Buscamos igualmente divulgar a sua vida e a sua extensa obra, em particular a científica. Hildegarda é admirável tanto pela extensão, quanto pela variedade e profundidade de suas obras.

Trata-se de uma mulher dotada de muitos dons intelectuais, artísticos e espirituais. Não só suas terapias naturais estão sendo retomadas atualmente, como também suas composições musicais têm sido estudadas e teorizadas, pois inovam o canto gregoriano. Também no aspecto de sua teologia espiritualista Hildegarda vem sendo revisitada. Tal como foi profetisa em seu tempo, Hildegarda ainda é em nossa época, pois muitas pessoas buscam seus conselhos e orientações, em suas obras, em muitos países da Europa e nos Estados Unidos. Infelizmente, sua vasta literatura ainda não conta com tradução em língua portuguesa. Como referimos anteriormente, apenas o livro *Sciuias* foi traduzido para o português. Neste momento, estamos no processo de tradução do *Livro de Plantas*, primeiro e mais longo dos livros de *Physica*, ocupando dois terços dessa obra. Ao mesmo tempo, avançamos na pesquisa sobre a medicina monástica, sobre a Teoria dos Humores e sobre a contextualização histórica de seu tempo. Uma das tarefas mais difíceis é a interpretação de termos técnicos e científicos distante quase mil anos da época atual.

A descrição da natureza e a aplicabilidade medicinal dos reinos vegetal, animal e mineral que encontramos nas obras científicas de Hildegarda pertencem a uma longa tradição que remonta à Antiguidade, retomada com vigor na Idade Média. Não podemos afirmar, entretanto, que a composição da literatura médica de Hildegarda seja somente uma reprodução de textos preexistentes, porque através das pesquisas que realizamos já percebemos que ela interpretava o conteúdo médico com alto grau de individualidade. Hildegarda era uma abadessa que escrevia sobre medicina, o que em si não tem precedentes. Nesse sentido, ela nos oferece uma rara oportunidade de avaliar a forma como as mulheres medievais praticavam a medicina e participavam do discurso médico. Isso é especialmente crucial, pois as vozes femininas são sub-representadas na história da medicina, tanto como profissionais, quanto como escritoras médicas. Apenas Trótula de Salerno (1050-1097) foi levada em consideração em todo o período medieval. Essa escassez de informação pode, é claro, apenas refletir as muitas lacunas que cercam as mulheres do início da Idade Média e a produção de livros em geral. Nesse aspecto, como em tantos outros, Hildegarda estava cruzando as fronteiras de gênero tradicionais. Temos em mente não só resgatar o conhecimento disseminado por essa abadessa medieval, o qual ainda é bastante atual, difundido sobretudo na fitoterapia, mas também dar a conhecer a herança multissecular vinculada à sabedoria propagada por Hildegarda.

Edições e Traduções

BINGEN, Hildegarda de. **Lettres**. Grenoble: Jérôme Millon, 2007. 262 p. Tradução de Rebecca Lenoir.

BINGEN, Hildegarda de; HILDEBRANDT, R (ed.). **Physica: Liber Subtilitatum Diversarum Naturarum Creaturarum: Band 3: kommentiertes register der deutschen wörter**. Marburg: De Gruyter, 2014. 420 p.

BINGEN, Hildegarda de; KAISER, P. (ed.). **Causae et Curae**. Leipzig: B.G. Teubeneri, 1903. Disponível em: <https://archive.org/details/hildegardiscaus00hildgoog/page/n10>. Acesso em 05 set. 2018.

BINGEN, Hildegarda de; MONAT, P. (ed.). **Les causes et les remèdes**. Paris: Jérôme Millon, 2019. 302 p.

BINGEN, Hildegarda de. MONAT, P.; METTRA, C. (eds.). **Physica: le livre des subtilités des créatures divines**. Grenoble: Jérôme Millon, 2011. 304 p.

BINGEN, Hildegarda de; MOULINIER, L. (ed.). **Beate Hildegardis cause et cure**. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

BINGEN, Hildegarda de; MÜLLER, I; SCHULZE, C. (ed.). **Physica**. Edition der Florentiner Handschrift (Cod. Laur. Ashb. 1323, ca. 1300) im Vergleich mit der Textkonstitution der Patrologia Latina (MIGNE). Hildesheim, New York: Olms-Weidmann, 2008. 435 p.

MIGNE, J.P. (ed.). **Sanctae Hildegardis Abbatissae Opera Omnia**. Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, Vol. 197, col. 1117-1352. Paris: 1855.

Referências

BENSON, R.; CONSTABLE, G.. Renaissance and Renewal in the Twelfth Century. **Medieval Academy Reprints for Teaching 26**. Toronto, Buffalo and London: Medieval Academy of America, 1992.

DELAVEAU, P. **Histoire et renouveau des plantes médicinales**. Albin Michel: Paris, 1982. p. 46.

DICKENS, A.J. **The Female Mystic: great women thinkers of the middle ages**. Londres: I.B. Tauris, 2009. 256 p.

DUMOULIN, P. **Hildegarde de Bingen: prophète et docteur pour le troisième millénaire**. 4. ed. Châteaudun: Bèatitudes, 2012. 306 p.

DRONKE, P. **Women writers of the Middle Ages: A critical study of texts from Perpetua to Marguerite Porete**. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 352 p.

FÁVARO, A.M.; NÁPOLI, T.A.; LIMA, R.C. “A Paixão de Santa Perpétua e Santa Felicidade” (Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis): tradução anotada. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 7, n. 2, p. 37-68, 11 dez. 2019.

GAFFIOT, F. **Dictionnaire latin-français**. Paris: Hachette, 1934. Disponível em: <<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=viriditas>>. Acesso em: 12 out. 2021.

GLASSNER, J.-J. Dossier: la princesse Enheduana. Pour la Science, 370, 2008. Disponível em: <https://www.pourlascience.fr/sd/archeologie/dossier-la-princesse-enheduana-2276.php>. Acesso em: 29 de março de 2022.

- GUINARD, C. **Hildegarde de Bingen**: compositrice pionnière et icône médiévale. France Musique, 8 mar. 2020.
- HASKINS, C. Preface. In: **The Renaissance of the Twelfth Century**. Cambridge: Harvard University Press, 1927. p. V-VII.
- HERTZKA, G. **La petite pharmacie domestique de Hildegarde de Bingen**. Paris: Le Courrier du Livre, 1993. 236 p.
- HERTZKA, G.; WIGHARD, S. **Hildegard of Bingen's Medicine**. Traduzido do alemão por Karin Anderson Strehlow. Rochester: Bear & Company, 1988.
- LE GOFF, J. **Les Intellectuels au Moyen Age**. Paris: Éditions du Seuil, 1957. 256 p.
- LEWIS, C. T.; SHORT, C. **A Latin Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2021. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=amiculum>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- LLOBET, M. D. E. **Christine de Pizan (1364-1430)**. Madrid: Orto Editions, 1999. 94 p.
- MARTINS, M.C. **Peregrinação de Egéria**: uma narrativa de viagem aos lugares santos. Uberlândia: Edufu, 2017. 324 p.
- MARTINS, M.C.S. Hildegarda de Bingen: Physica e Causae Et Curae. **Cadernos de Tradução** - Instituto de Letras UFRGS, Número Especial Semana de Estudos de Tradução, p. 159-174, 2018.
- MARTINS, M.C.S. A Peregrinação de Jerônimo e Paula. **Translatio**, v. 20, p. 198-230, dez. 2020.
- MARTINS, M.C.S. Physica: uma das obras científicas de Hildegarda de Bingen. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 8, n. 1, p. 3–18, 2020. DOI: 10.34019/2318-3446.2020.v8.28175.
- MOULINIER, L. Hildegarde de Bingen, Le Plantes Médicinales et le Jugement de la Postérité: pour une mise en perspective. **Scientiarum Historia**, v. 1, n. 2, p. 77-95, 1994a.
- MOULINIER, L. Un encyclopédisme sans précédent? Le cas de Hildegarde de Bingen. In: PICONE, M. **L'enciclopedismo medievale**. Ravenna: Longo Editore, 1994b. p. 119-134
- MOULINIER, L. **Le Manuscrit Perdu à Strasbourg**: enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde. Sorbonne: Presses Universitaires de Vincennes, 1995. 286 p.
- MOULINIER, L. Abbessé et agronome: hildegarde et le savoir botanique de son temps. In: BURNETT, C.; DRONKE, P. (eds.). **Hildegard of Bingen: the context of her thought and art**. London: Warburg Institute, School Of Advanced Study, University Of London, 1998. p. 135-156.
- MOULINIER, L. Oeuvres complètes et œuvres qu'on prête à propos des Opera omnia de Hildegarde de Bingen (1098-1179). In: DIDIER, B.; NEEFS, J.; ROLET, S. (ed.). **Composer, rassembler, penser les œuvres complètes"**. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2012. p. 165-186.
- PAZ, X. C. S. Introdução. In: BINGEN, Hildegarda de. **O desfile das virtudes (Ordo virtutum)**. Coruña: Departamento de Filoloxías Francesa e Galego-Portuguesa da Universidade da Coruña, 1999. p. 11-68.
- PERNOUD, R. **Hildegard de Bingen**: a consciência inspirada do século XII. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 136 p. Tradução de Eloá Jacobina.

STREHLOW, D. W. **Hildegard of Bingen's Spiritual Remedies**. Rochester: Healing Arts Press, 2002. 272 p.

STREHLOW, W. **Les trésors thérapeutiques d'Hildegarde**: achillée, millefeuille, violette, galanga, pyrèthre d'afrique: 4 puissants remèdes en cas de maladie, d'opération, de convalescence. Eckbolsheim: Éditions Du Signe, 2019. 160 p.

STREHLOW, W.; HERTZKA, G. **Hildegard of Bingen's medicine**. Rochester: Inner Traditions – Bear & Company, 1988. 161 p.

TROUVÉ, M.; DUMOULIN, P. **Les mérites de la vie**: principes de psychologie chrétienne. Nouan-le-Fuzelier: Éditions des Béatitudes, 2014. 361p.

TONATO, D. C. **Jurisperita**: O Feminino no Direito – Academia e Carreiras Jurídicas. Porto Alegre: UFRGS, 2019. 146 p.

YONGE, C. D. (ed.). *The Orations of M. Tullius Cicero*. Londres: George Bell & Sons, 1903. Disponível em:

https://web.archive.org/web/20060221001939/http://www.uah.edu/student_life/organizations/SAL/texts/latin/classical/cicero/inverrems.html

*Transculturalidade e desconstrução:
Estudos Medievais
e novas perspectivas de abordagens*



As mulheres medievais na sala de aula através do paradidático “Curiosas x Recatadas em Gil Vicente”

*Renata de Jesus Aragão Mendes¹
Adriana Zierer²*

O ensino de História tem sido alvo de um intenso debate há algumas décadas, não apenas entre os pesquisadores da área como também na “produção de diretrizes curriculares, livros didáticos e paradidáticos, de programas e projetos de formação de professores” (SILVA; FONSECA, 2010). As pesquisas e produções acadêmicas têm cada vez mais se preocupado teórico e metodologicamente com a história ensinada: quais conteúdos estão sendo privilegiados e de que forma isto está ocorrendo. Esse novo olhar historiográfico sobre a história ensinada está diretamente ligado a uma antiga inquietação, que tem se tornado latente nos últimos anos: como nós, historiadores(as), podemos contribuir para minimizar as fronteiras entre universidade e escola? As fronteiras ainda existem, mas esforços estão sendo realizados para rompê-la.

As publicações sobre o ensino de História têm avançado e dado cada vez mais espaços a novos temas, fontes e linguagens, como forma não apenas de contribuir na renovação do ensino da disciplina escolar, mas também de se afirmar enquanto tal, e apresentar a sua importância no desenvolvimento da consciência histórica. O avanço das pesquisas na História Social e Cultural e os movimentos sociais têm reivindicado que outros sujeitos históricos, silenciados historicamente, também fossem incorporados aos conteúdos de História, – história indígena, africana, bem como das mulheres –, como partes integrantes para a apreensão do conhecimento histórico, e no desenvolvimento da consciência histórica para formação de uma “cidadania democrática” (BITTENCOURT, 2018). O problema reside na inserção adequada dessas temáticas no ensino escolar, particularmente as que se referem às mulheres enquanto sujeitos históricos, como pretendemos abordar no decorrer do texto.

A contribuição do movimento feminista é constantemente ressaltada quando se trata de evocar o momento histórico no qual as mulheres passaram a reivindicar por mais espaços, inclusive nas representações históricas. Aliás, a emergência do feminismo a partir da década de

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), sob orientação da prof. Dr. Adriana Zierer. E-mail: rearagao23@gmail.com.

² Doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense, Pós-Doutorado na École des Hautes Études em Sciences Sociales (França). Docente de História Medieval na Universidade Estadual do Maranhão e da Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão. E-mail : adrianazierer@gmail.com

1960 foi um dos “sintomas” da crise dos paradigmas que fizeram a historiografia se direcionar àqueles que por muito tempo permaneceram despercebidos pelo historiador, quando a atenção era dada a outros sujeitos da cultura (PESAVENTO, 2008, p. 15). Os paradigmas vigentes não serviam mais para explicar os novos interesses e questões colocados pelos novos grupos que entravam em cena (PESAVENTO, 2008, p. 9).

Diante do avanço das pesquisas acadêmicas e das disputas e conflitos em torno das questões de gênero no currículo escolar, a forma como as mulheres têm sido abordadas no componente curricular de História, e particularmente no livro didático, tem recebido a atenção de diversos estudiosos. Como apontam Silva e Fonseca (2010, p. 16), a História e seu ensino têm sido alvo de disputas, seleções, interesses, acordos, distanciamentos etc., o que se reflete no currículo e, especialmente, nos documentos que o norteiam.

Na década de 1990, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) trouxeram mudanças significativas no ensino de História, refletindo o contexto de lutas dos movimentos sociais em tempos de redemocratização. A partir de eixos temáticos, houve a abertura de espaços para a história indígena e quilombola, com ênfase na pluralidade cultural e também no debate sobre as relações de gênero (BRASIL, 1998).

Aliás, a partir do tema transversal Orientação Sexual os PCNs trouxeram uma perspectiva bastante inovadora para o debate sobre as Relações de Gênero, sendo uma pauta proposta para ser trabalhada nos quatro ciclos do Ensino Fundamental. A inclusão dessa temática enquanto tema transversal buscava, entre outras coisas, “reconhecer como determinações culturais as características socialmente atribuídas ao masculino e ao feminino, posicionando-se contra discriminações a eles associadas” (BRASIL, 1998, p. 91).

Mas a aprovação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), em 2017, levou a discussão sobre o ensino de História a um outro patamar, inclusive no que se refere às mulheres e às questões de gênero. A BNCC já estava prevista no Artigo 205 da Constituição Federal de 1988, sendo reiterada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996); pelo Conselho Nacional de Educação, a partir da promulgação das novas Diretrizes Curriculares Nacionais (CNE/Parecer nº 7, de 7 de abril de 2010) e mais tarde pelo Plano Nacional de Educação (PNE, Lei nº 13.005/2014) (BRASIL, 2017, p. 10-11).

Depois de passar por três versões, em 20 de dezembro de 2017 foi homologada a BNCC da Educação Infantil e Ensino Fundamental, e em 14 de dezembro de 2018, o Ensino Médio foi incluído na versão definitiva da Base, que a partir daquele momento passaria a nortear a elaboração dos currículos da Educação Básica em matéria de competências e habilidades. Com isso, o próprio contexto de elaboração desse documento revelou as escolhas e disputas em torno

do que ensinar e não atoa isso trouxe uma série de questionamentos por parte dos profissionais da Educação e, sobretudo, da História.

Especificamente a forma como determinados conteúdos de História foram dispostos nesse documento levou a inumeráveis e tensos debates. Um primeiro, que particularmente nos interessa, se refere a retirada já na primeira versão da Base, em 2015, dos conteúdos de História Antiga e Medieval, o que gerou bastantes discussões por parte de medievalistas e antiquistas (LIMA, 2019). A volta de conteúdos sobre a Idade Média na segunda versão, em 2016, contudo não resolveu o problema do eurocentrismo e dos estereótipos sobre o medievo já correntes na abordagem sobre essa época (LIMA, 2019, p. 10).

Ademais, uma segunda questão que se apresenta após a emergência da BNCC é o intencional silenciamento das questões de gênero no documento. Se conteúdos sobre a Idade Média reaparecem em outra configuração, na versão homologada em 2017 a abordagem sobre o gênero – pensado em nossas reflexões enquanto construto social das diferenças sexuais – que timidamente aparece na primeira versão, desaparece ao longo das demais versões. Na realidade, pode ser identificado apenas nas entrelinhas dessa terceira versão, como mostraremos em momento oportuno.

Como destaca Nilton Pereira e Mara Rodrigues (2018, p. 12-13), a negligência quanto ao tema das identidades de gênero e Orientação Sexual foi uma das críticas surgidas desde a divulgação da segunda versão da Base, que apresentava uma concepção – androcêntrica – de História que esvaziava o seu potencial crítico, ao desconsiderar os “efeitos das narrativas” e suas “marcas de invisibilização e silenciamento” (PEREIRA; RODRIGUES, 2018, p. 12-13).

As críticas de Kátia Abud (2017, p. 20) a esse documento incidem precisamente sobre esse silenciamento de determinadas temáticas e sujeitos, o que faz a autora dizer que a BNCC representa em uma longa duração o que pode se definir enquanto permanência do modelo curricular do século XIX, no âmbito da Educação Básica. É por isso que, para a autora, é possível afirmar que “a pluralidade [...] não atingiu o ensino de História”. Isso implica dizer que o ensino de determinados conteúdos parece ainda não “valer a pena”. Nesse sentido, “mulheres, trabalhadores, minorias culturais permanecem, tal qual há um século, ignorados pela história escolar” (ABUD, 2017, p. 24).

Bruna Baptista (2020, p. 489), em investigação sobre as questões de gênero na BNCC, constatou que a opção de não oportunizar esse debate se deu na própria linguagem apresentada pelo documento, regredindo na discussão sobre diversidade de gênero e orientação sexual.

Mesmo após diversos debates em que os meios educacional e social reforçaram a importância de se falar sobre diversidade, sobre desigualdades de gênero, sobre orientação sexual, a BNCC que chegou às mãos de todas essas pessoas que opinaram e contribuíram retirava os termos “gênero” e “orientação sexual” de trechos específicos. [...] Não abordar sobre gênero no documento – assim como a escolha de sua linguagem – não somente abre precedentes para que esta temática não seja incluída nos processos educativos, como contribui para que não se altere o panorama a respeito das desigualdades (BAPTISTA, 2020, p. 489-491).

Todavia, reconhecer a invisibilização do gênero no documento não impede que se encontre “entradas” ou brechas para discuti-las em sala de aula. As “entradas” foram identificadas na quarta unidade temática do 6^a ano do Ensino Fundamental: *Trabalho e formas de organização social e cultural*. Nessa unidade damos destaque para terceiro objeto de conhecimento: *o papel da mulher na Grécia e em Roma, e no período medieval*. Por meio dele, a BNCC propõe que seja desenvolvida a seguinte habilidade: “Descrever e analisar os diferentes papéis sociais das mulheres no mundo antigo e nas sociedades medievais” (EF06HI19) (BRASIL, 2017, p. 421). Esse artigo se dedica a apresentar como essa habilidade norteou a elaboração do nosso paradidático³ sobre as mulheres medievais, voltado aos estudantes do 1^o ano de Ensino Médio, que teve o intuito de os possibilitar conhecer e construir uma outra imagem sobre as mulheres dessa época, mais plural e menos engessada.

O papel das mulheres no período medieval: reflexões sobre o gênero e sua incidência no ensino sobre a Idade Média

Como discutir sobre os papéis desempenhados pelas mulheres medievais? Os caminhos para responder a essa pergunta tem sido os mais variáveis e inovadores possíveis entre os (as) medievalistas interessados(as) no tema. O conceito de gênero elaborado pela Joan Scott tem sido amplamente apropriado nas pesquisas que se propõem a reverter a imagem deturpada sobre as mulheres medievais, construída pelo discurso iluminista colonial e patriarcal.

As novas releituras sobre a afirmação primeira de Joan Scott (1995, p. 86) de que o gênero é uma construção histórico-cultural das diferenças sexuais presente nas sociedades, sendo marcadas por relações de poder, tornou claro que não se pode estudar as questões de gênero sem analisar o contexto do qual se fala, os discursos e seus enunciadores.

Ao se levar em consideração como os discursos são construídos e legitimados em uma dada sociedade evita-se o binarismo e considera-se outras variáveis como raça, etnia, classe,

³ O paradidático *Curiosas X Recatas em Gil Vicente: as mulheres e sua educação na época tardo-medieval* pode ser encontrado no seguinte link: <https://drive.google.com/file/d/15Bd6ZOiCWHKQoCJfbat9NsazlrU0xTT0/view?usp=sharing>.

grupo etário etc. Como salientado por Carolina Fortes (2019, p. 12), é preciso se preocupar com os processos, “[...] postos em movimento por causas múltiplas, o que se evidencia através da retórica e dos discursos”. Ademais, é na análise dos discursos que se produzem saberes sobre as diferenças sexuais, e que se torna possível explicar a causalidade por detrás dos fenômenos.

Outrossim, as relações de poder não tornam fixos os padrões, e o poder não necessariamente está sempre nas mãos dos homens. Não obstante, existem outras relações de poder possíveis de serem percebidas em diferentes sociedades do período medieval. Sempre há questionamentos ao poder. Ele não é de forma alguma imutável e invariável. Nesse sentido, não apenas é possível verificar em determinadas sociedades os homens detendo mais poderes que as mulheres e tendo poderes sobre elas, como podemos “[...] encontrar mulheres com poder sobre outras mulheres e sobre certos homens por conta de sua posição social ou ‘raça’, por exemplo” (PINSKY, 2020, p. 34).

Desta feita, são válidas as considerações de Carolina Fortes (2019, p. 1) segundo a qual ainda que os próprios medievos não se identificassem a partir da categoria gênero, é possível pensar sua aplicação ao estudo da santidade, das rainhas, da literatura, das diferenças sociais, que permitem um conhecimento muito mais aprofundado sobre a complexa cultura medieval.

Nas pesquisas aplicadas à Idade Média, o gênero tem sido encarado enquanto um fenômeno histórico, concreto e contextualizado, que vai se modificando ao longo do tempo (FORTES, 2019, p. 13). Por esse motivo, nota-se como entre os (as) medievalistas do gênero tem se tornado pertinente evidenciar que não só é possível escrever uma história medieval do gênero como fazê-la por outros caminhos investigativos.

Alguns(mas) medievalistas têm encontrado nos estudos decoloniais sobre o gênero um caminho profícuo e inovador para suas pesquisas. Luciana Deplagne (2019, p. 27) tem há alguns anos encarado esse desafio e tido êxito em suas investigações. Ao se perguntar se “a historiografia sobre a Idade Média tem gênero?”, preocupou-se em pensar o lugar de fala e a visão de mundo que estão diretamente entrelaçados às narrativas construídas sobre a Idade Média. Com isso, a autora se propõe a ir além da lógica binária construída pela historiografia tradicional, de perspectiva iluminista, que, aceitando os discursos coloniais/modernos sobre a Idade Média, sustentou a lógica patriarcal de sujeição/opressão: um olhar universal e invariável sobre o gênero.

Em contrapartida, Luciana Deplagne (2019, p. 27) vem sustentando a hipótese de que uma das formas de se descolonizar o gênero na Idade Média é considerar obras de autoria feminina que, de alguma maneira, possibilitem pensar em outras relações entre homens e mulheres, que não estejam submetidas à ordem exclusiva de uma total submissão das mulheres

aos homens. Na verdade, a autora propõe que deixemos de sustentar o paradigma iluminista/patriarcal e essencialista sobre o “ser mulher” e o “ser homem” nesse período, atentando-se, por sua vez, aos escritos femininos, marcados também por relações harmônicas entre os sexos, bem como por uma atuação importantíssima das mulheres em vários campos do saber

Em concordância com a perspectiva pós-moderna do gênero enquanto categoria sem essência fixada, Andreia Silva (2008, p. 79) enfatiza que a noção de diferença sexual precisa ser encarada não enquanto um dado intocável, natural, universal, atemporal ou invariante no decorrer da História, mas sim como algo também construído pelos saberes que dão significados às diferenças sexuais, a depender do contexto social do qual se fala.

Nessa perspectiva, o que se torna imprescindível aos trabalhos que tomam a categoria gênero é o abandono das abordagens descritivas pelo foco na análise e explicação de como, dentro do recorte delimitado pela pesquisa, as diferenças sexuais perpassam as relações sociais, considerando a existência de outras variáveis, que não apenas o sexo biológico, mas também o significado atribuído a objetos e atitudes (PINSKY, 2009, p. 164). Assim, ao invés de descrever como homens e mulheres viviam numa determinada sociedade em um dado período, privilegia-se a análise do sentido dessas representações, como funcionavam na legitimação de relações de dominação ou como foram relidas e negadas. Desta forma, as pesquisas visam realçar as incoerências, as discontinuidades, os conflitos de sentido e as contradições das significações de gênero (SILVA, 2008, p. 80).

Esse tipo de compreensão implica que ao analisarmos o papel das mulheres na sociedade medieval, por meio da perspectiva de gênero, não naturalizemos o discurso patriarcal. O discurso construído sobre a submissão feminina precisa ser explicado, atentando-se sempre que possível às intencionalidades por trás desses discursos, escritos o mais das vezes por homens celibatários. Por isso, a necessidade de questionar discursos de total submissão feminina, procurando perceber como as mulheres atuaram em diferentes espaços e instituições, conseguindo também assumir poder (NASCIMENTO, 1997, p. 86).

Em seu trabalho sobre relações de poder articulada às experiências femininas nos romans do século XII, Carolina Silva (2019) tem destacado como práticas cotidianas, religiosas, domésticas e amorosas também eram esferas de poder em que as mulheres atuaram, mesmo que não fosse necessariamente no comando político. O tipo de literatura analisada por ela não apenas permite perceber que as mulheres sofriam violências variadas, como sabiam reagir a elas; detinham saberes medicinais; rainhas comandavam subordinados (as). Os romances apresentam mulheres de posições e atitudes distintas. “Existem características diferentes em diferentes situações. Servas e rainhas não são tratadas da mesma forma. Mesmo entre as damas

da nobreza existem variações. Ressalta-se a beleza das mulheres, seu recato, suas qualidades físicas. Mas não existe um comportamento único e universal” (SILVA, 2019, p. 60).

Cláudia Brochado (2019, p. 64), ao buscar questionar a concepção de subalternidade feminina na Idade Média, discute sobre a política sexual a partir da *Querelle des femmes*, um movimento dentro do campo da política sexual que teve como principal protagonista as mulheres. Por meio do campo do escrito, mulheres não apenas foram mencionadas como questionaram a suposta inferioridade. Nesse meio, o principal nome foi o Christine de Pizan que, a partir de sua obra *Cidade das Damas*, declara e registra sua indignação quanto às críticas ao sexo feminino naquele período.

Outro campo dos discursos de gênero, repleto de variadas relações de poder, que vem sendo bastante explorado é o da santidade. Andreia Silva já o desenvolve há algum tempo. A autora tem procurado destacar em suas produções, baseadas em hagiografias medievais, como é possível discutir questões de gênero por meio do tema da santidade. Em um de seus variados trabalhos, Silva (2002, p. 12) investiga como os discursos de gênero se diferenciam na forma como os autores estabelecem a relação dos santos e santas com o tema da maternidade e paternidade nas narrativas analisadas por ela. Em trabalho recente, desenvolvido conjuntamente com Leila Silva (2019, p. 8), as autoras têm procurado identificar de que forma as mulheres aparecem em duas vidas de santos. Para isso, inicialmente destacam a sua posição social, as situações em que aparecem, o modo como dialogam com os santos protagonistas e, por fim, focam nas diferenças de tratamento desses sujeitos nas duas hagiografias.

A abordagem sobre as rainhas medievais, sobretudo portuguesas, tem sido outro campo de estudo bastante interessante na compreensão sobre os discursos de gênero produzidos na Idade Média. Miriam Coser (2013) tem se dedicado, particularmente, sobre esse objeto procurando, por vezes, destacar o protagonismo de rainhas regentes que ao buscarem espaços de poder foram dele afastadas e estereotipadas nos discursos dos cronistas da época. É o caso de Leonor Teles, representada como Eva, pelo cronista Fernão Lopes, uma imagem negativa que perdurou muito tempo na historiografia: astuta, ambiciosa, perversa e adúltera.

Mas como destaca a autora, o poder alcançado pela rainha era o que incomodava mais. Ela foi a primeira rainha em Portugal que produziu documentos com sua assinatura e selo; seu domínio territorial era vastíssimo. Tudo isso atesta o seu poder de articulação e influência naquele contexto conturbado de legitimação da nova dinastia (COSER, 2013, p. 93-94). Leonor de Aragão também foi outra rainha deposta, mas que enquanto pôde fez de tudo para conseguir alianças e continuar no poder, mesmo com todos os conflitos que atravessaram sua regência.

Mesmo após deposta, tentou resistir e fazer alianças, mas o contexto foi totalmente desfavorável à rainha, que acabou proibida de retornar a Portugal (COSER, 2019, p. 161-162).

Contudo, esse conhecimento sobre as mulheres medievais ainda não se faz presente de forma satisfatória nos livros didáticos de História, mesmo após a emergência da BNCC, cujas orientações precisam constar nos livros didáticos para fins de aprovação pelo PNLD. Marta Silveira (2017, p. 90), em um dos poucos estudos sobre a representação da mulher medieval em 6 livros didáticos, já havia notado que a BNCC claramente não optou por discutir a questão de gênero, mas sim construir com os alunos a concepção sobre o papel socioeconômico das mulheres e suas diferenças historicamente. E essa orientação foi, no geral, identificada nos livros analisados por ela.

Em contrapartida, Silveira (2017, p. 105) constatou também que ao fazerem isso os autores apresentaram dificuldade em discutir adequadamente sobre a condição feminina nos textos bases de suas obras, além de priorizarem o discurso clerical ocidental e religioso como principal norteador da discussão. Algumas foram um pouco além ao apresentarem a contribuição das mulheres nas relações de trabalho. Outrossim, a carência de uma análise contextual sobre as mulheres medievais é um dos principais problemas que persistem nessas produções, o que inviabiliza um olhar mais atento sobre a forma como esses sujeitos eram vistos na Idade Média (SILVEIRA, 2017, p. 106).

Da mesma maneira, Douglas Lima (2021, p. 248), em estudo mais recente sobre a abordagem que tem sido feita sobre as mulheres medievais nos manuais pós-BNCC, identificou nos 11 livros analisados a predominância de uma imagem singular e fechada da mulher medieval, que desconsidera a pluralidade desses sujeitos nessa época e valoriza o contraste e distanciamento em relação às mulheres do tempo presente.

Segundo Lima (2021, p. 248), além de não alcançarem a habilidade EF06HI19, prevista na BNCC, a dificuldade de inserir as mulheres na narrativa principal continua evidente, bem como são visíveis as referências descontextualizadas de algumas mulheres tratadas como sujeitos excepcionais dessa época. “Tais constatações apontam desafios e demandas para os estudos medievais no Brasil, que em busca de uma inserção social mais efetiva, precisam ampliar a oferta de materiais voltados à Educação Básica e à formação dos professores” (LIMA, 2021, p. 249). Em concordância com o autor, consideramos que para que defasagens sobre o ensino referentes às mulheres medievais e, conseqüentemente, da própria Idade Média sejam superadas é necessário que se leve em consideração a demanda por materiais que incorporem os inúmeros estudos que têm demonstrado as diversas formas de atuação das mulheres nessa época.

Se tem sido desafiador para os pesquisadores encontrar formas outras de inserir o gênero em suas pesquisas aplicadas à Idade Média, levar essa discussão para sala de aula também tem se tornado uma tarefa bastante complexa, considerando tudo que já foi dito até então.

O paradidático *Curiosas X Recatadas em Gil Vicente: as mulheres e sua educação na época tardo-medieval*, produzido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Maranhão, buscou atender a essa demanda e contribuir com os estudos que vêm sendo realizados em prol de uma imagem mais contextualizada sobre as mulheres no medievo.

O papel das mulheres medievais no paradidático “Curiosas X Recatadas”: análise e problematização

A produção de um produto voltado ao ensino de História constitui-se como um dos requisitos básicos dos mestrados/doutorados profissionais, que deve refletir as discussões propostas na dissertação/tese. Considerando a natureza do paradidático acabou constituindo-se como o produto educacional mais apropriado no aprofundamento de um tema ainda tão carente no ensino de História. No nosso caso, dedicamos a nossa dissertação à discussão sobre o discurso de gênero do teatrólogo português Gil Vicente na elaboração de modelos e contramodelos educativos para o feminino. A partir da perspectiva de gênero, discutimos como esse poeta de corte representou o tema da educação feminina em suas peças, que constam na *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, de 1562.

Por mais de três décadas, Gil Vicente (1465?-1536) esteve a serviço dos ideais monárquicos de D. Manuel I e D. João III, seus patrocinadores. A pedido desses reis e também da rainha D. Leonor de Lencastre escrevia e encenava peças de entretenimento e outras com teor bastante satírico, como as farsas⁴ e moralidades⁵. No conjunto de sua obra fica claro como seu discurso se alinhava não só aos interesses de seus mecenas como à doutrina cristã, com bastante elogio da Virgem Maria (BERNARDES, 2018, p. 286). As virtudes da prudência, recato, humildade, zelo pelas tarefas domésticas, submissão etc. estavam constantemente presentes na representação das personagens femininas exemplares, bem como serviam como referência para identificar aquelas que não se adequavam a esse padrão (MENDES, 2021).

⁴As peças classificadas como farsas eram aquelas caracterizados pelos elementos profanos e por personagens viciosos. Tinham objetivos de levar o público ao riso, mas também de fustigar os vícios de diversos tipos sociais da época.

⁵Diferente das farsas, as moralidades focavam não apenas em temas profanos como também nos religiosos, por meio dos quais o teatrólogo buscava deixar uma mensagem de reflexão e defender os valores cristãos.

Por isso, no processo de elaboração do paradidático consideramos pertinente apresentar a dicotomia vícios x virtudes, que muito se fez presente na construção do imaginário medieval sobre o feminino. Ainda que as mulheres medievais fossem muito além das representações construídas pelos discursos clericais, a existência destes é uma primeira forma de questionar a imagem engessada que ainda se tem desses sujeitos. O título “Curiosas X Recatadas” escolhido para o paradidático é bastante expressivo nesse sentido, ao apresentar, por meio do discurso do Gil Vicente, a continuidade de um imaginário dicotômico sobre as mulheres medievais ainda fortemente presente na época tardo-medieval.

Como na dissertação o foco da pesquisa se deu predominantemente sobre peças do Gil Vicente, consideramos coerente que o paradidático refletisse sobre as mulheres medievais no seu teatro. Por esse motivo, dos três capítulos que compõem o material dedicamos ao primeiro um aprofundamento maior sobre a figura do Gil Vicente, uma vez que não é um autor tão conhecido pelo alunado. A partir do momento que esclarecemos o contexto no qual as peças foram escritas e o tipo de visão de mundo que o autor possuía, introduzimos a temática sobre o papel das mulheres medievais, articulando o discurso do Gil Vicente com os discursos clericais que circulavam no imaginário medieval sobre as mulheres, particularmente os que se referem a figura de Eva e da Virgem Maria.

Em vista da longa duração do imaginário sobre Eva como pecadora e Maria como redentora na sociedade medieval, apresentamos inicialmente como esse discurso foi construído pelos clérigos e forjou uma concepção misógina que incidia sobre o sexo feminino e sua “natural” fragilidade e inferioridade em relação ao sexo masculino. Assim sendo, preocupamo-nos em deixar explícito aos estudantes que todo documento possui uma intencionalidade, e no caso daqueles escritos por homens celibatários os discursos buscavam sustentar e legitimar papéis distintos e desiguais para homens e mulheres. Construiu-se com isso uma oposição e hierarquização de papéis de gênero nas relações sociais, na qual sendo as mulheres pecadoras por natureza deviam submeter-se aos homens, pais ou maridos.

Desconstruir com os alunos esse ideal de passividade tido como inerente ao sexo feminino foi o principal objetivo do segundo capítulo, intitulado *Gênero, educação e intelectualidade feminina na Idade Média*. Por isso, esse segundo capítulo é o mais elucidativo sobre o tema e consideravelmente o mais significativo no desenvolvimento das questões de gênero. Assim como na dissertação, no paradidático deixamos claro a definição de gênero que norteou o material. Elaboramos alguns significados possíveis de serem apreendidos a partir do conceito de gênero da Joan Scott. Com essa compreensão, acreditamos ter ficado mais palatável o entendimento de que ainda que os discursos misóginos tenham existido, eles não refletem a

rica cultura medieval. Isso implica dizer que a compreensão sobre o papel das mulheres nessa época não se reduz a esses discursos.

E para evidenciar isso fazemos uso de seções⁶, que sempre estabelecem diálogo com a narrativa do texto principal. É o que acontece com a seção *historicizando*. Nessa seção, abordamos sobre a temática principal de cada capítulo a partir de trechos de obras de historiadores (as), que ajudam a elucidar melhor o que falamos no texto base. No caso específico da discussão de outrora, consideramos oportuno trazer um trecho da obra do José Rivair Macedo (2002, p. 14), *A mulher na Idade Média*, que trata da historicidade do discurso da desigualdade entre sexos e dos próprios papéis de gênero nas sociedades medievais. Por meio desse trecho, buscamos apresentar aos estudantes que a Idade Média não inventou a desigualdade dos sexos e que em sociedades como a celta a posse de maior ou menor poder dependia muito mais da posição social de homens e mulheres do que do sexo biológico, por exemplo.

Outra seção bastante interessante na desmistificação da desigualdade entre os sexos é *Mulheres fazendo História*. Esta seção foi criada para apresentar mulheres de diferentes contextos medievais que foram além das expectativas que se esperavam delas, não por terem sido sujeitos excepcionais, mas porque no período em que viveram cumpriram outros papéis além daqueles que a sociedade determinava. Da Primeira Idade Média (IV-VIII) destacamos a figura da imperatriz Teodora (500-548). Da Idade Média Central (XI-XIII) destacam-se Hildegard von Bingen (1098-1179), Cristina de Markyate (1100-1155), Heloísa de Argenteuil (1101-1164), Bettisia Gozzadini (1209-1261) e Inês de Praga ou de Boêmia (1205-1282). Da Baixa Idade Média enfatizamos a figura de Joana d’Arc (1412-1431) e da rainha D. Leonor Teles de Meneses (1350-1405).

Da mesma maneira, a seção *Tão perto de você* busca aproximar passado e presente por meio da reflexão. Nela debatemos sobre sexismo, machismo, adultério e violência contra as mulheres, levando o alunado a atentar-se como todas essas questões estão permeadas pelo gênero, por dada compreensão sobre o papel de homens e mulheres em uma determinada sociedade.

Tão significativa quanto às demais é a seção *Lendo imagens*, que propõe a leitura e análise de imagens sobre as mulheres medievais, evidenciando sua pluralidade. Nesta seção, conseguimos apresentar seus papéis com foco em suas diferentes posições sociais. Entender

⁶ Ao todo o paradiático apresenta 10 seções: *Tão perto de você*, *Mulheres fazendo História*, *Aprendendo com novas linguagens*, *Lendo imagens*, *Explore um pouco mais! Você sabia? Dialogando com...*, *De olho no documento*, *Momento de reflexão!* e *Glossário*.

que as mulheres possuíam diferenças entre si a depender de sua posição social é uma forma dos estudantes entenderem que as relações de poder não se davam necessariamente entre sexos opostos. Ademais, fica evidente que as mulheres podiam desempenhar diversas atividades na sociedade medieval, desconstruindo assim a concepção estática sobre elas.

Na sociedade medieval, o casamento cristão ocupou um espaço consideravelmente importante. À medida que a Igreja foi se fortalecendo foi tornando o casamento uma instituição segundo as suas regras (SILVA, 2019, p. 42). Na vida das mulheres esse sacramento era mesmo considerado crucial e significativo. Na verdade, toda sua educação, desde a mesma tenra idade, era voltada ao casamento. O discurso mesmo da procriação deveria se materializar com as bodas. Tendo em vista toda essa importância do casamento na vida das mulheres medievais, dedicamos algumas páginas do paratexto a essa discussão, não deixando de mencionar que os papéis das mulheres dentro do casamento também podiam ser variados a depender se se tratava de uma nobre, camponesa, artesã ou burguesa.

Apesar disso, os papéis das mulheres não se limitavam ao de esposa e mãe. Algumas delas tiveram bastante êxito no campo das letras, fossem religiosas ou laicas. Por isso, apresentamos no tópico *As intelectuais na Idade Média: conhecimento que liberta e incomoda* como ainda que não fosse permitido às mulheres frequentar escolas e as universidades, muitas nobres tiveram acesso à cultura letrada. Isso possibilitou a algumas delas não apenas se debruçar sobre várias áreas do saber como questionar os discursos de inferioridade feminina correntes na época, como fez a escritora Christine de Pizan. Por ter sido a mulher medieval que sobreviveu da escrita e por meio de seus escritos posicionou-se contra a misoginia reinante, consideramos mais proveitoso discutir sobre ela na narrativa principal do que na seção *Mulheres fazendo história*.

Certo é que nem todas tiveram a oportunidade de se posicionar como Christine. Muitas mulheres podem mesmo não ter ido além do que se esperava e ter tomado o casamento enquanto um destino de toda mulher, considerando a força e permanência do discurso. O ideal de casamento cristão foi fortemente defendido por Gil Vicente, que elaborou modelos de comportamento como Cismena da *Comédia de Rubena* (1521) e Paula e Melícia da *Comédia do Viúvo* (1514?), que sonhavam com o dia em que iriam casar e pôr em prática a educação recebida por suas mães virtuosas.

Todavia, ainda que a história de vida de muitas mulheres não tenha sido registrada, certo é que pelo mesmo discurso que idealizava o padrão se conhecia a existência daquelas que não o tomavam como destino. Gil Vicente, por exemplo, apresenta moças como Isabel de *Quem tem farelos* (1515?), Inês Pereira, da *Farsa de Inês Pereira* (1523) e Lediça do *Auto da Lusitânia*

(1532) que desejam casar, mas com interesses divergentes do padrão de boa esposa e mãe. Queriam poder casar com um homem que frequentava a corte, e essa era mesmo uma exigência da fantasiosa Inês Pereira; passear e conhecer outros círculos sociais; enfim, ser damas da corte. Tecer, fiar, coser, cozinhar, remendar, e tudo mais que uma moça da pequena burguesia tinha como destino determinado por sua condição, essas moças queriam poder livrar-se com o casamento. Fantasiado sim porque de farsas se tratavam, mas indicam o quanto a resistência aos padrões existia em todas as camadas sociais.

Algumas delas poderiam mesmo não querer casar-se e optar pela vida religiosa, como fez a princesa Inês de Praga (1205-1282), Clara de Assis (1154-1253), Catarina de Siena (1347-1380), Cristina de Markyate (1100-1155), a princesa Isabel de França (1225-1270) e muitas outras. A escolha pela vida religiosa poderia gerar conflitos familiares entre linhagens nobres, mas essa decisão poderia ser para algumas uma válvula de escape de um casamento indesejado. Essa questão, aliás, não deixou de se fazer presente nas peças de Gil Vicente, como ocorre no *Auto da Sebila Cassandra* (1513). Cassandra é a protagonista da peça que rejeitou o casamento arranjado com o personagem Salomão. Como se tratava de um auto natalino, a personagem insiste em permanecer virgem porque acreditava que dela nasceria o menino Jesus.

Para além da adequação ao tema do presépio, no auto o poeta de corte permite aferir como à época existiam concepções desfavoráveis ao casamento, uma vez que a personagem o representa como um cativo, um destino cruel que queria evitar permanecendo virgem. O tratamento dessa questão no paradidático permite que o estudante perceba o conflito entre diferentes discursos sobre o casamento na época, e como o ideal cristão não necessariamente se materializava ou era plenamente aceito.

Considerações finais

O interesse em se apresentar uma outra leitura de compreensão sobre as mulheres medievais no ensino de História e a partir de um paradidático perpassou primeiramente por contribuir com uma outra imagem sobre a Idade Média em sala de aula, principalmente como forma de evidenciar o avanço nos estudos sobre o medievo, que sob diferentes perspectivas tem procurado se renovar e apresentar conhecimentos outros sobre essa época tão rica e fundamental no ensino de História.

Através da habilidade EF06HI19, a BNCC – apesar das críticas que já foram tecidas – possibilita questionar a naturalização do papel feminino, quando permite ao (a) docente discutir

historicamente a diferença nos papéis das mulheres em sociedades e temporalidades tão próximas como a antiga e medieval.

Contudo, no paradidático produzido utilizamos a referida habilidade da BNCC apenas como norte e justificativa para sua elaboração, uma vez que buscamos ir além da descrição do papel feminino nessa época. Acreditamos que caracterizar não leva os estudantes a problematizar, questionar e refletir os objetivos de nosso paradidático. Ter conhecimento sobre as mulheres medievais apenas como mais um dentre outros não leva a uma mudança de perspectivas sobre esses sujeitos. Por isso foi tão importante em nossa produção que a perspectiva de gênero articulada à reflexão sobre os discursos tenha servido como fio condutor de análise.

Referências

- ABUD, Katia Maria. Ensino de História e Base Nacional Comum Curricular: Desafios, incertezas e possibilidades. In: RIBEIRO JÚNIOR, Halferd Carlos; VELÈRIO, Mairon Escorsi. Ensino de História e Currículo. **Reflexões sobre a Base Nacional Curricular, formação de professores e prática de ensino**. Jundiaí: Paco Editoria, 2017, p. 13-26.
- BAPTISTA, Bruna Cruz. A BNCC e o Componente Curricular de História – Entre Competências e Habilidades, Como Ficam as Questões de Gênero? **Revista Diversidade e Educação**, v. 8, n. 2, p. 467-495, Jul/Dez, 2020.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. A sátira no teatro de Gil Vicente. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso; CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: Compêndio**, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018, p. 277-298.
- BITTENCOURT, Circe Fernandes. Reflexões sobre o ensino de História. **Estudos Avançados**, v. 32, n. 93, p. 127-149, 2018.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. Orientação Sexual. **Parâmetros Curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: temas transversais**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017.
- BROCHADO, Cláudia. A Querelle des femmes e a política sexual na Idade Média. **Brathair**, v. 19, n. 2, p. 63-91, 2019.
- COSER, Miriam C. Biografia e gênero: abordagens historiográficas da rainha regente Leonor Teles, Portugal – séc. XIV. **Recôncavo: Revista de História da UNIABEU**, v. 3, n. 5, p. 87-98, jul./dez, 2013.
- COSER, Miriam C. Mulher não devia ter regimento: rainhas regentes, rainhas depostas (Portugal, séc. XIV-XV). **Brathair**, v. 19, n. 2, p. 154-172, 2019.
- DEPLAGNE, Luciana Calado. A contribuição dos escritos de mulheres medievais para um pensamento decolonial sobre Idade Média. *Revista Signum*, v. 20, n. 2, p. 24-56, 2019.
- FORTES, Carolina Coelho. Apresentação. Dossiê Gênero na Idade Média (Editorial). **Brathair**, v. 19, n. 2, 2019.

- FORTES, Carolina Coelho. Estudos de gênero, História e a Idade Média: Relações e possibilidades. **Revista Signum**, v. 20, n. 1, p. 7-21, 2019.
- LIMA, Douglas Mota Xavier de. Uma História contestada: A História Medieval na Base Nacional Comum Curricular (2015-2017). **Anos 90**, Porto Alegre, v. 26, p. 1-21, 2019.
- LIMA, Douglas Mota Xavier de. O novo já nasce velho: a Idade Média pós-BNCC e a questão da mulher medieval nos livros didáticos de História do Guia PNLD -2020. **Brathair**, v. 1, n. 21, p. 226-253, 2021.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. – São Paulo: Contexto, 2002.
- MENDES, Renata de Jesus Aragão. **Modelos e contramodelos educativos femininos no teatro de Gil Vicente**: potencialidades da literatura na discussão de gênero no ensino de história medieval. – São Luís, 2021.
- NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser Mulher na Idade Média. **Textos de História**, Brasília, v. 5, n. 1, p. 82-91, 1997.
- PEREIRA, Nilton Mullet; RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. BNCC e o Passado Prático: Temporalidades e Produção de Identidades no Ensino de História. **Arquivos Analíticos de Políticas Educativas**, v. 26, n. 107, 2018.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. – 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina, vol.17, n.1, p.159-189, abr. 2009.
- PINSKY, Carla Bassanezi. Gênero. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) **Novos temas nas aulas de História**. – 2 ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul. /dez. 1995, pp. 71-99.
- SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Reflexões metodológicas sobre a análise do discurso em perspectiva histórica: paternidade, maternidade, santidade e gênero. **Cronos: Revista de História**, Pedro Leopoldo, n. 6, p. 194-223, 2002.
- SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Reflexões sobre o paradigma pós-moderno e os estudos históricos de gênero. **Brathair**, v. 8, n. 2, p. 75-84, 2008.
- SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da. As mulheres na Vita Sancti Aemiliani e na Legenda Beati Petri Gundisalvi: um estudo de comparação diacrônica. **Brathair**, v. 19, n. 2, p. 6-35, 2019.
- SILVA, Carolina Gual da. **“Até que a morte os separe”**: o casamento cristão na Idade Média. – São Leopoldo: Oikos, 2019.
- SILVA, Carolina Gual. Experiência feminina e relações de poder nos romans do século XII. **Brathair**, v. 19, n. 2, p. 36-62, 2019.
- SILVA, Marcos Antônio da; FONSECA, Selva Guimarães. Ensino de História hoje: errâncias, conquistas e perdas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 60, p. 13-33, 2010.
- SILVEIRA, Marta de Carvalho. A representação da mulher medieval nos livros didáticos: uma visão comparativa. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 80-107, 2017.
- VICENTE, Gil. **As Obras de Gil Vicente**. Dir. José Camões. Lisboa: INCM, 2002.

Sob olhar do gênero: representações (des)construídas da virtude feminina em *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan

Renato Viana Boy¹
Victória Artigas Pause²

Introdução

A ideia desta pesquisa veio com a descoberta de uma mulher que, diretamente de seu próprio gabinete de estudos, contestava o universo masculino letrado, ainda no fim da idade média ocidental. Essa mulher foi Christine de Pizan³, com sua obra *A Cidade das Damas* (1405). Daqui decorre o primeiro questionamento: quantas mulheres repetiram essa mesma cena? Quais destas produções literárias e intelectuais chegaram até nós? Essas produções feitas por mulheres não eram nem na mesma proporção que aquelas feitas por homens e, certamente, só uma parcela destes escritos é conhecida atualmente, fossem estes diários, crônicas, histórias, poesias ou literatura. Então, quais os motivos para não conhecermos mulheres intelectuais medievais, da mesma proporção que conhecemos tantos homens pensadores desta época? Não é difícil constatar que o feminino, também no medievo, foi mantido à margem da sociedade, ficando as mulheres à sombra de seus pais, irmãos e maridos. São reflexões como esta que nos levam a esta pesquisa, uma análise da obra *A Cidade das Damas*, de Christine de Pizan pelas lentes do gênero.

Fazer uma História das Mulheres⁴ e trabalhar com a categoria analítica do Gênero, é constantemente tentar pensar fora da ideologia patriarcal, a qual destina às mulheres historicamente aos papéis de mães, filhas, esposas, parecendo, como corrobora Perrot (2007, p. 15), que na história as mulheres foram espectadoras do próprio passado. Assim, podemos indagar que o silêncio das salas vazias das “produções femininas” no corredor da História pode ser compreendido, para além de um número infinitamente inferior às produções do mesmo tipo feitas por homens, como também um reflexo da falta de interesse de investigar uma história das mulheres.

¹ Professor de História Antiga e Medieval na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), renato.boy@uffs.edu.br

² Graduada em História. Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), victoriapause@outlook.com

³ Preferiu-se por não adaptar a grafia do nome da autora para o português, assim como optou a tradutora da obra, a prof^a. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

⁴ Maria da Glória de Oliveira (2018) argumenta que intelectuais femininas e suas produções não são tema privilegiado da história intelectual. A autora ainda indica que a busca pela compreensão das diversas produções femininas nos permite efetivar o gênero como forma de análise e crítica da epistemologia da História.

Um dos pilares atualmente para discutir essa posição feminina na história vem sendo os Estudos de Gênero. E mais especificamente nesta pesquisa nos interessa o processo de constituição de identidades, estas que pela perspectiva desse campo teórico se caracteriza como percepção do outro e de si mesmo baseada nas construções sociais de distinção sexual. Judith Butler como uma estudiosa do gênero, quer compreender as diferenças criadas socialmente e culturalmente entre os sexos. Desse modo, o que queremos indicar com a pauta identitária neste trabalho vai ao encontro das perspectivas recentes de pesquisa no medievo. Conforme explica Carolina Fortes, o conceito de identidade no medievo ajuda nas análises acerca de sujeitos em seus tempos. Considerando isso, a importância de debater gênero e identidades de gênero são convergentes no sentido de trabalharmos uma produção feminina que contém a concepção da autora sobre sujeitos de seu tempo, sejam eles masculinos ou femininos.

Assim, trabalhar com uma fonte tão recuada no tempo implica, obviamente, em um cuidado historiográfico maior ao analisá-la com temáticas tão atuais e sensíveis ao nosso presente. A compreensão de que os estudos de gênero na História devem, segundo Maria da Glória de Oliveira (2018), auxiliar na compreensão da desnaturalização do que era considerado “irrelevante” segundo a operação historiográfica, essa categoria vem para quebrar paradigmas há muito fixados. Sendo assim, compreender a dimensão da intelectualidade feminina na idade média perpassa por desconstruir a abordagem sexista do binarismo homem figura pública/mulher figura privada, para que possamos tirar o pó desses registros guardados abaixo das pilhas de textos assinados por homens.

Neste sentido, *A cidade das Damas* é uma manifestação de inquietação da autora acerca das representações femininas negativas feitas por homens, não sem ter subscrito por baixo de suas críticas um modelo de sociedade no qual o feminino deveria se encaixar. Sendo assim, contribuir com produções historiográficas sobre mulheres escritoras, sobretudo no medievo, se faz importante ainda hoje, como afirma Deplagne⁵ (2020, p. 569). A tardia preocupação de estudos sobre produções de mulheres intelectuais demarca um lugar ainda à margem na historiografia⁶. Ressalta-se assim, a importância de trabalhar com a temática na atualidade, para combater a marginalização das mulheres na historiografia. Dentro desse recorte temporal, que

⁵ Haverá uma distinção de sobrenomes na citação dos estudos de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, como o caso desta nota de rodapé, pois é a forma como a pesquisadora usa atualmente em suas produções, já quando mencionamos sua tradução da obra de Pizan, não utilizamos seu último sobrenome por não constar na edição que possuímos.

⁶ Pode-se verificar essa problemática elucidada na publicação recente, do ano de 2020, do dicionário *Cem fragmentos biográficos: A idade média em trajetórias*, organizado por Guilherme Queiroz de Souza e Renata Christina de Sousa Nascimento, em que a obra conta com um total de 100 pequenas biografias, e dessas, apenas oito são sobre mulheres, incluindo uma da nossa autora da fonte.

vem ao longo das décadas crescendo e se diversificando nas temáticas (BASTOS, 2016), a pesquisa se insere nas recentes abordagens acerca da mulher medieval. Em que a busca por trabalhar as hierarquias das relações de poder, pode perpassar a categoria do gênero como forma de entender a dinâmica do que é ser mulher e homem na Idade Média.

Assim, a problemática aqui proposta é pensar como a autora Christine de Pizan, no século XV, questiona a suposta falta de virtude das mulheres por meio da indagação sobre os papéis e representações sociais femininas de seu tempo. Porque se Woolf (2019) nos adverte que ainda na metade do século XX, a literatura era uma das profissões que menos experiência cedia às mulheres, que possibilidades poderão haver se nos indagarmos sobre uma escritora medieval contestadora de sua época. O objetivo é verificar o processo de desconstrução das representações negativas sobre as mulheres e, ao mesmo tempo, a reconstrução deste imaginário, a partir da categoria de análise do gênero, por parte da escritora. A busca é entender como a escritora transitou entre as narrativas fronteiriças masculinas e femininas, considerando o campo da performatividade e das representações como constituição identitária de gênero com sua proposta de mulheres virtuosas.

Doravante no texto, buscaremos abordar as questões mencionadas acima de forma mais detalhada. De forma inicial será comentado sobre a vida da autora e o enredo do livro escolhido para a pesquisa. Depois será abordado o aporte teórico e metodológico da pesquisa para seguir com o estudo da obra e como ela pode ser lida a partir das lentes do gênero. O texto também possui, antecedendo os debates finais sobre a narrativa de Pizan, as análises das representações "má índole" e "incapacidade intelectual" problematizadas pela autora, que nos ajudam a pensar as relações de gênero de seu tempo. O último tópico será para entender como processo de identidades está atrelada a uma concepção de performatividade de gênero como viabilizadora das desconstruções das representações femininas feitas por Pizan.

1. Por dentro do gabinete de Pizan

Antes de adentrar no enredo de *A Cidade das Damas*, destaquemos a vida de Christine de Pizan, tanto para entender o contexto de produção, quanto às influências que a levaram a escrever a obra. Uma das principais estudiosas brasileiras acerca da escritora e de suas produções é a pesquisadora Lucimara Leite, e sua obra *Christine de Pizan: uma resistência*. Na análise de Leite, desde pequena, a escritora entrou em contato com a erudição do período. Seu pai, como funcionário real da corte francesa, foi o grande responsável pela introdução das letras

na vida de Pizan. Quando, anos mais tarde, perdeu seu marido, Pizan encarou a realidade de ser a pessoa da família que precisava garantir o sustento desta. Assim, mergulhou na escrita e publicou os mais diversos tipos de textos, como indica Leite (2015, p. 13):

Escritora prolífica, em pouco tempo produz uma obra com aproximadamente quinze livros: poemas, tratados de educação, morais e políticos, entre outros. Destaca-se a temática do feminino, a apresentação da ideia de que as diferenças entre homens e mulheres são de origem social.

Lucimara Leite ainda indica que o contexto de circulação e aceitação das publicações de Pizan foram bastante estimadas na época. A autora indica que poetas e escritores, tanto seus contemporâneos quanto posteriores, se referiam a escritora como de grande conhecimento, mesmo aqueles de posições contrárias a ela, como Gontier Col (LEITE, 2015, p.72). Christine de Pizan, como dito por Leite, era uma mulher que escrevia muito, talvez mais pela necessidade. Assim, achamos pertinente indicar a cronologia de algumas publicações mais famosas que abrangem o período de produção de Pizan, correspondente a 1399 a 1430, segundo Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, estudiosa da escritora medieval e tradutora da nossa fonte (2006, p. 33-36): *Epistre au Dieu d'amour* (1399), *Les livres des Epistres sur Le Roman de la Rose* (1401-1402), *Le Livre Des Fais Et Bonnes Moeurs Du Sage Roy Charles V* (1404). Em 1405, além de *La Cité des Dames*, também publicou *Le Livre Des Trois Vertus*. Outras obras também são *Livre de la Paix* (1411-1412) e *Le Ditié de Jeanne D'Arc* (1429), sendo esta sua última obra publicada. A autora ainda aponta para o caráter de defensora dos interesses das mulheres como afirma no seu estudo sobre a nossa fonte.

A luta contra a cultura misógina está presente desde *Epistre au Dieu d'Amour*, ao seu último livro, *Le Ditié de Jeanne d'Arc*, escrito em 1429, um ano antes de sua morte. Obra louvável pela coragem em homenagear uma mulher, que venceu os limites da sua condição feminina, lutando contra as injustiças do seu tempo e que, por sua ousadia, foi acusada de bruxaria e jogada viva à fogueira, dois anos depois de receber a homenagem de Christine de Pizan. Sua obra foi a primeira e única feita a Jeanne d'Arc enquanto viva. A voz de Pizan coloca-se à disposição de toda uma "classe" (CALADO, 2006, p.31).

Desta forma, podemos perceber que Christine de Pizan tinha preocupações sobre a vida das mulheres do seu tempo. Desse modo, escreveu para tentar ajudá-las ou engrandecê-las nos mais diversos textos que produziu.

Considerada a vida da escritora, se faz importante ressaltar que Pizan foi uma mulher com privilégios dentro do seu contexto histórico, uma mulher de um estamento social específico, com acessos a lugares que não eram de acesso a todas as mulheres. Sublinhamos, assim, que as condições socioeconômicas de Christine de Pizan não serão aqui tratadas como uma realidade de todas as mulheres deste período, mas sim como sujeito de seu tempo e com todas as contradições que enriquecem uma análise histórica. Destacado isso, apresentaremos o enredo

da obra e como acontece a construção desse refúgio feminino idealizado por Pizan, adentrando nos limites conceituais, teóricos e metodológicos.

Inicia-se a narrativa com a narradora-personagem dentro de seu gabinete de estudos. Cansada de seus afazeres, resolve ler algo diferente dos textos do seu trabalho. Então, encontra o livro *Les lamentations de Matheolus*⁷, no qual ao ler não consegue compreender como tal obra ganhou tanto reconhecimento, retratando a mulher como uma figura má por natureza. Assim, Christine divaga consigo mesma sobre como essa visão sobre as mulheres é um consenso nas obras masculinas, tanto de clérigos como grandes filósofos, os quais são tidos como sábios, condição essa que a personagem desafia.

Que pena! Meu Deus! Por que não me fizeste nascer homem para que minhas inclinações estivessem a teu serviço, para que em nada me enganasse, para que eu tivesse esta grande perfeição que os homens dizem ter? Mas, como tu não quiseste, como não estendeste tua bondade até mim, perdoe minha negligência ao te servir, Senhor Deus, e não te descontente, pois o servidor que menos recebe de seu senhor, menos é obrigado a servi-lo. (PIZAN, 2006, p. 120-121)⁸

Neste trecho percebe-se que Pizan não aceita a condição de mulheres serem naturalmente más, causa associada historicamente às mulheres pelo pecado original. Mary Del Priore (1990, p.36) explica, em seu livro *Sul do Corpo*, que as mulheres precisam seguir uma conduta moral fortemente imposta pela Igreja Católica justamente pela associação da figura feminina considerada o “diabo doméstico”. O que pode-se verificar é como a personagem não aceita essa condição imposta por homens usando-se da causa bíblica para invalidar mulheres. Assim, Christine ironicamente ressalta que nem os homens são perfeitos, e foram criados por Deus, então ela questiona, porque estes impõem tal argumento às mulheres? Ainda abalada por suas angústias, surge uma intensa luz em seu gabinete. São as Damas que irão ajudar Pizan em sua construção.

A primeira Dama a falar é a Razão, que orienta que a angústia de Pizan nada tinha a ver com seu próprio sexo, como a narradora-personagem estava começando a cogitar, e sim as mentiras que falam a respeito das mulheres. O enredo continua com a Dama Razão explicando quem é, como a construção deveria acontecer e o que seriam os alicerces desta obra. Desta forma, ela é a responsável por mostrar o bom caminho a homens e mulheres, usando seu espelho para refletir a alma de quem ali se permita olhar. A Dama explica que está ali para

⁷ Livro de Jean Le Fevre de Resson, em 1274, autor este chamado de mentiroso por Pizan, considerando o que ele escreveu como falácias sobre mulheres, da mesma maneira que outros escritores homens foram mencionados ao longo de seu texto.

⁸ A partir desta citação todas as outras menções a obra de Christine de Pizan se referem a numeração da versão traduzida de Luciana Eleonora de Freitas Calado. Ver em: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A Cidade das Damas**: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan- Estudo e manuscrito. Recife, 2006.

ajudar a personagem e que, primeiramente, Pizan deveria retomar sua consciência como mulher e um ser importante criado por Deus, e, por fim, aceitar uma missão: construir uma cidade que serviria de refúgio a mulheres perseguidas por homens.

A segunda Dama se apresenta como Retidão, a qual se identifica como a mensageira da Bondade. Preza pelo justo, com sua régua mostra o caminho pelo qual se distingue o bem e o mal. Retidão ajudaria na etapa do levantamento dos prédios, pois com sua régua como bastão, essa tarefa seria executada de maneira precisa. A terceira é a Justiça, Dama do julgamento do correto e do incorreto. Fala a Pizan como na terra as medidas de justiça são distintas das do céu. Neste, todos recebem o que merecem. Já entre os homens, tal julgamento não procede, pois nem sempre todos recebem o que merecem. Justiça afirma que a taça a qual tem como bastão é para essa tarefa, a de medir o que cada um merece. Dessa forma, ninguém poderia questioná-la, pois ela é a predileta de Deus e o fim para qual as outras Damas agem, porque “O que a primeira propõe, a segunda organiza e aplica, e eu, a terceira, dou o acabamento e concluo.” (PIZAN, 2006, p. 129). Explicado quem eram as Damas e os seus respectivos propósitos, a partir desse momento as personagens Razão e Pizan começam a planejar o começo da obra. A Dama Razão convoca Pizan para começar a construção no

Campo das Letras; é nessa terra rica e fértil que será fundada a Cidade das Damas, lá onde se encontram tantos frutos e doces rios, lá onde a terra abunda em tantas coisas boas. Pega a enxada de tua inteligência e cava bem. Em todo lugar em que verás as marcas da minha régua, faça um buraco profundo. Quanto a mim, ajudar-te-ei carregando os sacos de terra sobre meus próprios ombros.(PIZAN, 2006, p. 131)

E Pizan, depois disso, apresenta-se novamente, agora com seu espírito renovado pelo incentivo de Razão e pronta para começar sua missão, a qual começa questionando a Dama de como pode haver tanta vontade por parte dos homens para maldizer as mulheres. Razão explica acontecer por alguns motivos: por loucura de condenar todas as mulheres pelo mesmo motivo, por seus próprios vícios, em que associam suas vidas quando mais novos cheios de promiscuidades às mulheres, ou também apenas porque gostam de dizer que leram o bastante, mas apenas repetem o que já foi dito. Desse modo acaba o Primeiro Livro, que nos deixa uma série de questionamentos sobre os motivos que levaram Pizan a construir essa narrativa. Mais do que isso, encontramos a elaboração das personagens das damas como uma forma de expressão comum entre autores da época (SPINA 2007, p. 41). Também, nos indica como a narradora irá interagir com as Damas e quais os objetivos que serão alcançados nos próximos dois livros, pois serão espaços da construção argumentativa da autora como forma de erguer sua cidade.

Assim inicia-se o Segundo Livro, em que Pizan começa com tinta e papel sua construção, junto a Dama Retidão, traçando sua genealogia sobre as mulheres importantes e virtuosas, que Pizan considerava contradizer os homens que maldiziam sobre o feminino. E ao longo do capítulo, Retidão comenta junto a personagem o que essas mulheres fizeram e como elas contribuíram para algum momento da História, lugar onde viviam ou ainda que eram capazes de fazer coisas às quais os homens diziam ser impossíveis. No terceiro livro, a Dama Justiça ajuda Pizan a finalizar a cidade, povoando-a com mulheres que Pizan nos quer passar como virtuosas. Evoca-se a figura da Ave Maria, que aceita o convite para residir nesse novo refúgio, dentre outras damas que são usadas para povoar essa cidade, como Madalena, Santa Catarina, entre outras.

Apresentado o início da escavação para o alicerce da cidade de Pizan junto às Damas, prosseguiremos com nossos recursos teóricos metodológicos. De modo que nos ajudam a explicar a desconstrução dos estigmas femininos na obra.

1.2 Lentes para a leitura do enredo crítico da obra: representação e gênero como ferramentas teóricas e analíticas

Prosseguiremos com a preocupação em entender como se dá o processo de escrita da narrativa, caracterizado pelos deslocamentos da ordem negativa, como o estigma da imperfeição diante da negação da razão nas mulheres por parte dos homens, para a positiva das representações femininas. De forma a destacar na sua genealogia que as mulheres são tão virtuosas e sábias quanto os homens. Desse modo, se faz necessário explicar as representações como campo de conceituação dentro da História. De antemão, é importante destacar que o conceito não é fixo, portanto, ele pode ser concebido distintamente por historiadores. Neste texto será utilizado o conceito de representação discutido por Roger Chartier (1988) para o suporte teórico para compreender a construção das representações femininas por Pizan em sua obra. Esta opção teórica se fez necessária, pois a História Cultural deve preocupar-se, segundo Chartier (1988, p.16), com a construção da realidade social, tendo em vista como esta foi pensada em diferentes lugares. Esse estudo parte do pressuposto que realidades sociais podem ser estudadas por seus próprios sistemas de apreensão de sentido em relação ao mundo, que podem ser chamados de representações e o historiador ressalta que esses entendimentos sobre o mundo não são universais. Chartier (1988, p. 17-18) alerta sobre essa questão, explicando que há interesses de grupos dominantes acerca das representações. Para ele, são esses grupos que forjam a universalidade dessas representações, assumindo uma neutralidade acerca dessas

percepções que não existem. Assim, o conceito de representação para Chartier apresenta-se a partir do entendimento dos esquemas de classificação, criados por cada grupo que acabam se transformando em categorias mentais e representações coletivas, que demonstram a maneira destes grupos se organizarem socialmente. Essa organização social pode ser pensada como visões de mundo, sistemas de valores normativos, campo das atitudes entre outras esferas sobre os “modos de ver” sobre o mundo social. Sendo assim, para Chartier (1988, p.23), o estudo das representações se faz necessário porque os mais diversos grupos sociais buscam, a partir de símbolos, criar significados para suas realidades.

Desta forma, essas visões de mundo, ou seja, as representações sociais acerca das mulheres na literatura de Pizan, são aqui discutidas a partir da categoria de análise do gênero propostas por Joan Scott (1995) e Judith Butler (2003). Categoria essa que compreende as relações de poder percebidas entre os sexos, buscando-se assim, compreender as estratégias de deslocamento dos papéis de gênero nas representações acerca das mulheres na obra *Cidade das Damas*.

As representações sobre o feminino há muito vem causando discussões principalmente dentro dos estudos feministas e que veio a ser criticado por inúmeros estudos, e aqui usaremos principalmente o de Judith Butler (2003). A filósofa trouxe luz à compreensão do conceito de gênero como estrutura criada socialmente para definir corpos sexuados (BUTLER, 2003, p. 24-25). Desse modo, indica que binarismo biológico se pauta numa suposta situação pré cultural, na qual a própria cultura seria baseada nele, e por isso a estrutura binária de definição de sexo funciona muito bem enquanto aparato de construção cultural do gênero.

o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; (BUTLER, 2003, p.199)

É possível perceber como a hierarquia de gênero deve ser questionada como ponto gerador de “efeitos de verdade”, (p. 194-195), porque ela causa uma sensação de que essa regulação de identidades é algo natural e sempre pré existente. Partindo dessa concepção, a autora desnaturaliza o próprio sujeito, sendo importante não cair em uma naturalização do gênero de possuir uma essência. Assim, Butler traz o conceito de *performatividade* para entender que não há nada por trás dessa categoria, porque ela é feita de repetições, de *atos*, ou seja, de performances sociais (2003, p. 200). Desta maneira, a filósofa propõe pensar essas performances a partir desses *atos*, e que estes estão abertos a cisão, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e aquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantástico (2003, p. 211). Essa ficcionalidade auxilia a

entender como o gênero não precisa de corpos específicos. Para Butler, o gênero é socialmente construído de maneira que regule corpos e não o contrário. Desse modo, vamos analisar a obra de Pizan considerando-se o que Butler assinala como a *performatividade* do gênero, como uma estrutura de convenção social. É uma performance cultural ditada dentro deste sistema hierárquico de gêneros e se caracteriza por essa atuação dos papéis pré-estabelecidos perpetuados ao longo dos tempos como se fossem naturais.

Desse modo, a historiadora Joan Scott (1995) incentivou a análise histórica pautada em entender que a História deve se voltar a “explodir a fixidade”. Assim é necessário voltar-se a contradições ocorridas pela necessidade de criar os conceitos normativos atribuídos aos papéis de gênero (SCOTT, 1995, p. 21-22). Explodir essa fixidade pode ser entendida, ainda hoje, se pensarmos o lugar da mulher dentro deste recorte temporal, o medieval, e imaginarmos mulheres enclausuradas. Dessa maneira, Deplagne (2019, p. 27) indica que,

Se o avanço dos Estudos de gênero, da História das mulheres, da crítica feminista nas últimas décadas foi capaz de resgatar algumas obras medievais que estiveram à margem da Historiografia tradicional, desafio atual da/o estudiosa/o da Idade Média é de retirar as lentes escuras que continuam refletindo a visão do medievo dentro dessa lógica binária de opressão/sujeição ao se tratar das relações de gênero.

Neste sentido, o contraponto construído por Pizan, às representações masculinas sobre o feminino colocando-as em xeque. Entender como Pizan usa as representações pelas lentes do gênero nos auxilia a compreender como a escritora pensava os papéis de mulheres e homens, e para além, em como eles não eram estáticos, mas agiam em campos movediços. O que acaba por demarcar as assimetrias do gênero, apresentadas pelos *atos de gênero* que Butler nos explica. Quando Deplagne indica que as relações são para além da opressão, esses conceitos da teoria do gênero adentram para tentar explicar quando os sujeitos não entendem as diferenças baseados na questão natural e não repetem a performatividade esperada deles, como Pizan.

2. E quem disse que as mulheres não vão à obra?

Pizan não ficava apenas em seu gabinete, ela também construía. A construção de edificações e de execuções de obras são práticas pouco associadas às mulheres, e por isso foram escolhidas para refletirmos o quanto a narrativa no livro de Christine de Pizan deve ser pensada entre fronteiras, entre um mundo dito feminino e outro masculino para a idade média. Esse entre mundos, aqui vamos nomear como os limites fronteiros desta obra de Pizan. O que permite pensar como sua argumentação como algo transgressor para a época, ao mesmo tempo que ela não criticou a sociedade masculina como um todo, mas sim as direcionou em pontos específicos.

E durante o desenvolvimento da narrativa podemos perceber como Pizan nos deixa a par do que ela crê ser passível de críticas ou não. Assim, ela usa algumas das representações negativas e as desconstrói, usando-se das damas alegóricas para deixar a narrativa mais atraente, além de ser um recurso bastante usado no período, considerando que a autora usa várias vezes um tom sarcástico para abordar os assuntos, o que também contribui para deixar a narrativa mais impactante. Pizan não apenas informa suas leitoras e leitores, ela os leva a imaginar os cenários onde damas virtuosas foram importantes nos mais diversos lugares e temporalidades. A escritora constrói com a ajuda das damas citadas as paredes da sua cidade refúgio, em que cada representação de virtude feminina cria mais uma barreira contra o mundo da perseguição masculina. Nesse mundo, Pizan dizia que as mulheres eram taxadas de menos importantes, inferiores à predestinação dos homens serem protagonistas da vida pública, lutas, governos, lares e do campo das letras.

A Cidade das Damas traz à tona a crítica do homem como centro do mundo, ainda que ela use exemplos deles, já que os utiliza para refutá-los de maneira centrada na demonstração de paralelos entre o que estes diziam e o que mulheres fizeram justamente o contrário, demonstrando aqui o primeiro fator passível de análise pela categoria do gênero, o caráter relacional destes estudos (FORTES, 2019). Os estudos de gênero necessitam de uma forma de análise de vários pontos, deslocando-se apenas da oposição homem/mulher, ele avança para aprofundar os debates deste sistema e como os sujeitos os burlam nos mais diversos sentidos. Considerando isso, o que queremos demonstrar na obra de Pizan é que não queremos apenas mostrar que a autora ocupa um lugar que era considerado feito para homens e que na sua obra ela denuncia a posição inferior que as mulheres são colocadas no período e até mesmo antes. A narrativa criada por Pizan e seu jogo de representações serão colocados diante da categoria analítica de gênero pois sua escrita está na fronteira dos limites expostos entre o feminino e o masculino, pois coloca as representações negativas em xeque as considerando erradas, o que vamos interpretar como uma demonstração da desestabilização dos atos de gênero que as mulheres deveriam reproduzir segundo os homens. Os atos de gênero, como já explicados, são as performances que se espera dos corpos sexualizados. Aqui podemos compreender o que os homens, os quais Christine de Pizan rebate, esperam do gênero feminino, mulheres que não são confiáveis, pouco racionais, inferiores a capacidade dos homens de ditar os rumos da História.

Quando Virgínia Woolf (2019. p. 13) afirmou que “é muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” estava se referindo ao processo de matar o que ela chamava de “anjo do lar”. Esse fantasma era uma mulher fictícia que a atormentava lembrando-a constantemente, enquanto desenvolvia suas resenhas, que a autora precisava ser mais feminina,

amigável, branda, não demonstrar muita opinião, que no final tinha que agradar a todos. Anos depois, teóricos iriam destrinchar conceitos importantes para entendermos que essa situação enfrentada por Woolf nada mais era, ela enquanto mulher, tendo sua participação social e intelectual subestimada e desencorajada, pelo ideal do anjo do lar, uma “mulher ideal”, uma que performatiza a feminilidade. E isso significa que esse anjo é a face da estrutura dominante que estipula como as mulheres deveriam ser. Amáveis, não ter opinião forte, falar sobre assuntos agradáveis, ou seja, passivas, a característica oposta aos dos homens, eles são os ativos, os sujeitos dominantes dentro dessa estrutura patriarcal.

Desta forma, quando Pizan questiona seus leitores sobre a incapacidade intelectual das mulheres, utilizando-se do seu método de desconstrução, ela segue um padrão. Fazia uma pergunta à Dama sobre uma representação negativa atribuída ao gênero feminino, e esta respondia com um, ou alguns exemplos de mulheres que fizeram o contrário do que os homens afirmavam ou demonstravam possuir uma índole distinta do que os homens as acusavam.

Dama, digamos que seja verdade, mas conheço um livro de outro autor italiano, cujo nome é Cecco d'Ascoli; originário, creio eu, da região da Toscana. Nele, há um capítulo em que ele fala coisas incrivelmente abomináveis; propósitos que ultrapassam qualquer um outro, e que nenhuma pessoa sensata iria repetir.” Resposta: “Filha, não te espante se Cecco d'Ascoli fala mal de todas as mulheres, pois ele as abominava, odiava e desprezava todas. E sua hostilidade monstruosa o levava a querer compartilhar com todos os homens seu ódio e repulsa. Todavia, ele teve a recompensa justa, pois pagou suas injúrias criminosas morrendo desprezivelmente na fogueira (PIZAN, 2006, p. 136-137).

Assim, o que é interessante nesse processo de desconstrução destas representações, ou seja, dos papéis sociais atribuídos a identidade do gênero feminino, é notar que essas condições de identidade do gênero feminino são questionadas também por Pizan, sua narrativa quebra com a ficção reguladora patriarcal, demonstrando que não há nada natural em se identificar com certos papéis sociais esperados das mulheres. Desta forma, podemos perceber na obra uma possibilidade de constituição de uma nova identidade feminina, com a ajuda das novas representações para as mulheres. Tal qual Woolf que para conseguir continuar escrevendo e produzindo opiniões sobre a sociedade, “matou seu anjo do lar” e só então obteve êxito, porque sua “natureza fictícia lhe foi de grande ajuda” (2019, p. 13), Pizan “matou” alguns anjos também, pois demonstrou a fragilidade destes, desconstruindo o que se esperava das mulheres em sua obra. Desestabilizar identidades não é uma tarefa fácil, mas conseguimos entender como é possível analisar a estrutura hierárquica de dominação social, trazendo à tona os debates sobre gênero como princípio organizador da sociedade. Sendo assim, podemos pensar que se identidades de gênero são passíveis de transformações porque são fictícias, ou seja, construídas socialmente e culturalmente.

Afirmar que as identidades são fictícias pode parecer, à primeira vista, um pouco radical. Porque afinal de contas, todos nós temos nossas identidades tão arraigadas em nossa mentalidade e cultura que fica difícil de pensar que elas são frutos de nossa socialização enquanto sujeitos sociais. As representações, para Chartier, integram esse mundo construído socialmente e culturalmente. Dessa forma, para o autor,

há aí uma primeira e boa razão para fazer dessa noção a pedra angular de uma abordagem a nível da história cultural [...] em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição;- por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns «representantes» (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1988, p. 23).

Os estudos culturais que trouxeram esses debates importantes sobre identidade, nos possibilitam explorar a forma de diferenciação dos sujeitos por classificações criadas por apreensões de mundo. Assim, analisaremos a partir de agora as duas representações, contextualizadas separadamente no início deste capítulo, no intuito de perceber pontos de intersecção entre a desconstrução de Pizan dos “fantasmas” que assombram a história das mulheres, os seus estigmas.

Assim, a narradora-personagem e as damas não poupam palavras mais rígidas para tratar das calúnias masculinas das quais elas estão discutindo. O que dá um tom de reivindicação e presença forte da autora em sua obra, como quando a dama lhe explica porque os homens falam mal das mulheres.

“Quanto àqueles que são maldizentes por natureza, não é de se espantar se eles maldizem as mulheres, já que criticam todos! E, no entanto, eu te asseguro que todo homem que tem prazer em falar mal das mulheres tem uma alma bem abjeta, pois age contra razão e contra natureza: contra razão, porque é ingrato e não considera o bem que as mulheres o fazem, benefícios tantos e tão grandes que não se saberia retribuí-los, dos quais se tem uma incessante necessidade; contra natureza, já que ele não é nem animal, nem ave que não procura naturalmente sua metade, quer dizer, sua fêmea; é, portanto, algo contra a natureza se um homem dotado de razão faz o contrário” (PIZAN, 2006, p. 135).

Durante a explicação da Dama Razão sobre esse comportamento, quase sistemático, dos homens em atribuir essas noções ao feminino, podemos iniciar nossa análise pautada no grifo que fizemos neste trecho, em que a narrativa questiona os papéis gênero masculino de racionais e contra a natureza, de que homens devem ser próximos às mulheres já que homens e mulheres devem encontrar suas “caras metades”. Esse ponto é interessante para os estudos de gênero, em que este se pauta na compreensão da atuação performática do gênero. Tal qual Butler (2003, p.

194) explica ser a dimensão desestabilizadora como denúncia da ficção coerente da norma reguladora ante um rompimento. Os papéis de gênero são constituídos culturalmente e historicamente. Portanto, entender que Pizan não apenas queria um lugar para as mulheres na sociedade, mas estava questionando a própria estrutura binária sexual de seu mundo, pois levanta a hipótese de que homens quando acusam mulheres estão indo contra os próprios papéis de gênero atribuídos a seu grupo por si mesmos.

Neste sentido, Pizan faz um estudo relacional entre os gêneros feminino e masculino durante a narrativa. Como aponta Carolina Coelho Fortes (2006, p. 1), o estudo de gênero só é possível fazendo análises baseadas nos aspectos femininos e masculinos, o que significa dizer que a construção do que significa ser “homem” e ser “mulher” depende do processo de diferenciação destas identidades. E Carolina Fortes ainda nos aponta o problema da ausência feminina nas produções medievais, considerando que o que os homens escreviam sobre as mulheres estavam no campo ideal, ou seja, das representações. Assim, podemos identificar como a obra da cidade das damas ecoa diversas dimensões acerca das diferenças sexuais. Deste modo, o debate sobre esse tema demonstra como o gênero não é a-histórico, como a estrutura reguladora binária nos quer fazer acreditar, ele possui definições conforme seu contexto, o do período de *A Cidade das Damas* não seria diferente. Esse caráter da obra entra no conceito de “explodir a fixidade” do gênero, de Scott (1995), que mencionamos anteriormente, porque explica como umas das funções dos estudos de gênero dentro da História é questionar os conflitos dentro dessa estrutura hierárquica. O que significa dizer que as críticas de Pizan adentram esse universo de repensar as representações femininas, era ela criticando a quem impôs a ausência das mulheres falando, criando, escrevendo sobre o feminino. Deste modo, estava tentando reconstruir uma identidade a qual as imposições estavam atreladas à estrutura de poder dominante, a dos homens.

Nossa reflexão está baseada na análise de duas representações: a má índole e a incapacidade intelectual. Para isso, buscaremos agora analisar as descrições dos capítulos em que as representações estão situadas, explicando o contexto de cada uma delas. Em seguida, demonstraremos a proposta comparativa de como, na narrativa, elas são apresentadas, ou seja, se há um padrão de desconstrução validando a questão, se há elementos suficientes para compreensão da dimensão dos estudos de gênero, e como elas podem ser a resposta para entendermos se a possibilidade de aplicação do conceito de performatividade n’*A Cidade das Damas*.

3. A “incapacidade intelectual” e a “má índole”

Entre as capítulos XXVII e XXXV da obra, a narrativa se desdobra no questionamento da personagem principal junto a Dama Razão, o porquê da educação ser algo destinado às mulheres. A Dama então explica ser um problema sério, e que constantemente atrapalha a dedução de mulheres serem propícias a estudar, produzir escritos, ou seja, possuírem a capacidade suficiente para a intelectualidade. E tais acusações, segundo a Dama, só podem ser feitas porque os homens a restringem desse processo, tornando “fácil” acusar as mulheres de não possuírem tais condições. Assim

Vou repetir e não duvides do contrário, pois se fosse um hábito mandar as meninas à escola e de ensiná-las as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências tão perfeitamente quanto eles. Sem dúvida, é por elas não experimentarem coisas diferentes, limitando-se às suas ocupações domésticas, ficando em casa, e não é há nada mais estimulante para um ser dotado de inteligência do que uma experiência rica e variada. [...] não há dúvida que a Natureza lhes forneceu tanto os dons físicos quanto os intelectuais que apresentamos homens mais sábios e mais eruditos que podemos encontrar nos grandes centros e nas cidades. Tudo isso é consequência de não aprender, apesar de que, como já disse, entre os homens e entre as mulheres, uns são mais inteligentes do que outros. (PIZAN, 2006, p. 176-177).

O argumento de Pizan é demonstrar como as mulheres muitas vezes são incapazes de aprender porque simplesmente não as incentivaram, diferente do caso da própria escritora, que teve sua educação priorizada ainda quando nova. Assim, a educação tem uma presença forte ao longo de toda a narrativa, tanto como temática principal como o caso da seção tratada aqui, quanto de forma secundária. Pizan nos traz exemplos de mulheres que aprenderam e foram capazes de feitos que, segundo ela, os homens indicavam não ser apropriado ao feminino.

Ceres, foi uma rainha da Sicília, na Antiguidade, e, pela engenhosa sabedoria, foi quem primeiramente inventou a ciência e as técnicas da agricultura e os utensílios relacionados a ela. Foi ainda essa dama que levou as pessoas de então, acostumadas a viverem aqui e ali, pelos bosques e lugares selvagens, vagando como animais, a se aglomerarem em comunidades, e construir cidades e casas, onde pudessem viver juntos (PIZAN, 2006, p. 188).

Esse exemplo é um de uma sequência de relatos demonstrando por Pizan como forma de demonstrar a aptidão feminina para a intelectualidade. Também é possível de perceber como a reivindicação de acesso à educação é uma forma da escritora tentar demonstrar como deveria ser a sociedade da época, com uma participação mais efetiva na sociedade, em que ela demonstra não só nesse exemplo. Assim, como em todos os assuntos, ela indica os benefícios que as mulheres trouxeram ao mundo fazendo uma reivindicação em defesa das mulheres, ao passo que podemos pensar que ela estava ao mesmo tempo criando autoridade enquanto

escritora. Considerando que sua escrita possui pessoalidade, podemos pensar que ela estava ao mesmo tempo reforçando sua posição de intelectual e que ela só estava naquela posição porque mulheres conseguem e não apenas por causalidade. Pizan ainda encerra essa seção criticando a produção literária e escolástica.

Ah, Dama, ao escutar-vos, me dou conta mais do que nunca como é grande a ignorância e ingratidão de todos esses homens que maldizem tanto as mulheres! Que se calem! Que se calem a partir de agora, os clérigos que maldizem as mulheres, e todos aqueles aliados e cúmplices as criticam em seus livros e poemas! (PIZAN, 2006, p. 192).

Essa imposição de sua voz diante as supostas inverdades ditas pelos homens é um ponto interessante se pensarmos o lugar desta personagem na narrativa da obra, ela é a protagonista, então espera-se que ela aja como tal, além dela também ser uma intelectual. E portanto, podemos pensar que também estava subscrevendo seus sentimentos em relação às expectativas para com sua posição social de escritora, as quais talvez ela queria almejar dentro desta nova cidade. De modo geral, nestas seções, Pizan esclareceu seu ponto de vista sobre as mulheres não servirem para trabalhos intelectuais. A próxima desconstrução é sobre a representação má índole feminina.

Pizan nos traz entre as seções de número LIII e LXI a discussão sobre a “má índole” a qual mulheres eram associadas e, por consequência, a alguns comportamentos associados a essa causa, como infidelidade, falsidade e maldade por natureza, sendo pouco dignas de confiança. Na narrativa, Pizan nos demonstra, com um diálogo entre a personagem-narradora e a Dama Retidão, como ela não entende que certas virtudes eram associadas apenas aos homens, porque as mulheres foram apontadas como desprovidas de atitudes louváveis. Ela questiona o fato disso ser apenas um alarde desproporcional, tendo em vista que homens também estão inseridos nas desgraças do mundo, porque

[...] dizer que é a maior parte das mulheres não sejam virtuosas é falso. Isso pode ser confirmado por tudo que vimos, na experiência do cotidiano, de devoção, caridade e virtudes nelas. Por outro lado, é bem provado que não vêm delas todas as atrocidades e horrores cometidos constantemente no mundo. **E porque seria estranho se nem todas são virtuosas?** (PIZAN, 2006, p. 290. Grifo nosso).

Esse golpe é em um muro já fragilizado. Christine de Pizan (2006, p. 290) bate de forma contestadora até em um grupo de discípulos de Jesus. Mesmo havendo neste apenas homens, ainda sim um o traiu,

Mesmo entre os discípulos de Jesus Cristo, apenas doze homens, havia um do mal. E os homens ousaram dizer que todas as mulheres deveriam ser boas, e aquelas que não fossem, deveriam ser lapidadas? Mas, peço-lhes que olhem para eles mesmos, e aquele

que não tiver pecado que atire a primeira pedra. Pois, qual deveria ser a conduta deles? Certo, quando forem perfeitos, as mulheres seguirão seu exemplo!” (PIZAN, p. 290).

Neste trecho temos um exemplo forte e demarcado por uma posição firme em relação a sua argumentativa, ela pondera que se não havia nenhuma mulher ali em torno de Jesus, como poderia ser uma característica própria apenas de mulheres. Pizan, assim, nos mostra sua clareza em relação aos pontos que queria defender.

A autora ainda nos traz um debate interessante sobre a própria concepção de sexo e o que seria uma socialização da “essência do gênero feminino. A personagem pergunta a Dama Retidão sobre porque os homens não acreditavam na veracidade dos sentimentos femininos.

“Dama, há sobre a terra uma lei natural de atração dos homens em relação às mulheres, e das mulheres, em relação aos homens. Não se trata de uma lei social, mas de uma inclinação carnal, pela qual homens e mulheres se amam reciprocamente, com grande e apaixonado amor,[...] Os homens têm o hábito de dizer que as mulheres, por mais que façam promessas, são inconstantes, pouco apaixonadas, mentirosas e extremamente falsas (PIZAN, 2006, p. 291).

Neste diálogo com a Dama, podemos entender um pouco sobre o que a autora traz como conceitos de lei natural e lei social. Estes dois conceitos são o que compreendemos como o entendimento de Pizan sobre socialização dos papéis de gênero. A “lei natural” são as diferenças biológicas entre homens e mulheres, já o que a autora chama de lei social, é o que podemos considerar as determinações socialmente atribuídas a cada um desses sujeitos baseadas em seus sexos.

Assim, como pontua Carolina Fortes (2019, p. 12), a História do Gênero é interessada em saber como se constituem as hierarquias, de modo a entender os mais diversos processos envolvidos, sem focar apenas em origens e causas únicas, o que é expresso neste trabalho por tentarmos entender as várias dimensões da narrativa da nossa fonte. Desta maneira, logo em seguida, ainda no mesmo diálogo, a Dama Razão questiona a narradora-personagem sobre porque a formação moral deveria contar com defesas para as mulheres contra os homens, além só da defesa masculina das "artimanhas" femininas.

Mas, demonstrar-te-ei que eles estão errados, ao pensar que o fazem para um bem comum, [...] aquilo que é feito para o bem de uns e não dos outros, deveria ser chamado de bem privado, pessoal, e não de público. No entanto, é certo que os homens enganam freqüentemente as mulheres com suas ciladas e armadilhas. E, não há nenhuma dúvida de que as mulheres também fazem parte do povo de Deus, que são criaturas humanas ao mesmo título que os homens, e não de uma raça diferente, que poderíamos excluir da formação moral. Deve-se concluir que se eles tivessem agido para o bem comum, quer dizer em favor das duas partes concernidas, eles teriam também se dirigido às mulheres para terem mais cautelas com as armadilhas com que os homens tentam enganá-las, como fizeram em relação aos homens. (PIZAN, 2006, p. 291-292).

Esse processo de desconstrução da representação da mulher, que é maldosa e pouco confiável, é nosso segundo exemplo de demonstração da potência de Pizan nas reflexões acerca de seu contexto social. A partir daqui, continuaremos na análise sobre a viabilidade da performatividade na desconstrução dos estigmas femininos.

4. As fronteiras da desconstrução de representações: a performatividade como possibilidade de criação de identidade de gênero

Ao retornarmos a pergunta “e quem disse que as mulheres não vão a obra?”, queríamos que nosso leitor ou leitora se questionasse acerca da construção de Pizan, sua cidade refúgio e como ela metaforicamente se utiliza de expressões de projetos arquitetônicos para expressar suas ideias. Assim, nossa inquietação a respeito de construções de obras por mulheres é uma forma de ressaltarmos o *status* da mulher que nunca é associado ao de criação. Local esse que, quando acessado, por vezes é menosprezado ou ainda deixado para ser esquecido “nos corredores quase sem luz da história”, aqui parafraseando Virginia Woolf (2019). Desta forma, a ambiguidade relacionada a essas construções não é mero descuido de nossa parte, mas sim uma forma de demarcar como o local da mulher na história também não é claro, porque não foi pensando para assumir essa objetividade e nem protagonismo, ou seja, a mulher por tanto tempo foi considerada “do lar” e quando passou a “habitar o mundo dos homens”, seu lugar na sociedade passou a ser debatido.

Debates para além do lugar da mulher, mas sobre o gênero e as construções dele passaram a ocupar seu lugar na academia como exploramos até aqui em nossa escrita. Desta maneira chegamos na parte central de entender como nossa problemática de pesquisa poderá ser respondida. O ponto norteador de nosso trabalho foi motivado por como Pizan questiona as representações sociais negativas acerca da mulher com sua proposta de damas virtuosas em sua obra.

Tal questionamento, como já dito, é feito pela desconstrução das representações. Essa desconstrução de representações sociais acerca do que era considerado uma essência feminina ou ainda o que era esperado de uma mulher, são condicionantes à estrutura da matriz sexual reguladora da sociedade. E vale mencionar, que nosso recorte de pesquisa buscou entender a estrutura hierárquica sexual da sociedade ocidental, assim é sobre uma obra de uma autora privilegiada de sua época. Portanto, não consideramos que uma análise universal sobre as mulheres pudesse ser feita baseada somente nela. Sendo assim, também consideramos importante destacar que há outras formas de opressão de gênero, para além dessas que estamos

problematizando. Considerando estas diferenças entre as culturas, podemos afirmar que o marcador de gênero é integrante das categorias de divisão social além de princípio organizador desta. Assim, como toda sociedade tem suas organizações, tal qual afirmou Duby (2011, p. 10):

Como todos os organismos vivos, as sociedades humanas são o lugar de uma pulsão fundamental que as incita a perpetuar sua existência, a se reproduzirem no quadro de estruturas estáveis. A permanência dessas estruturas é, nas sociedades humanas, instituída conjuntamente pela natureza e pela cultura. O que de fato importa é a reprodução não apenas dos indivíduos mas também do sistema cultural que as reúne e que ordena suas relações.

Esse sistema cultural reproduzido constantemente é um ponto em que Butler (2003, p. 199) toca no que concerne à regulação do gênero, pois este para manter-se vivo culturalmente, depende de sua constância de repetições. E essa normatividade advinda das repetições é o que a autora entende como o campo da performatividade. A performatividade, na obra de Pizan, é identificada nas partes em que se debate o que poderia ser ou não associado às mulheres e demarca uma posição fora da normatividade esperada. A fronteira que Pizan cruzou e ali se estabeleceu, para espionar as narrativas masculinas e criar as suas próprias, com o seu viés de análise, só podem ser compreendidas pela performatividade de gênero. Assim, quando Pizan se refere às suas mulheres virtuosas em contrapartida das falácias masculinas, a ficcionalidade da estrutura pode ser destacada.

O gênero textual de *exemplum*⁹ que Pizan utilizou faz sentido se pensarmos que ela queria provar seu ponto usando exemplos que, para sua época, eram tidos como regras estáticas e não poderiam ser questionados, como os da Bíblia. Além de exemplos de mulheres que existiram concretamente, como rainhas, princesas e mulheres notáveis, a autora ressalta também a importância das mulheres nos rumos públicos ao longo da história. Essa estratégia de tentar reverter o que a maioria dos religiosos ou literatos homens falavam sobre as mulheres é muito interessante, porque é nela que pautamos que Pizan usava a estrutura vigente para recriar as representações femininas. Outro ponto a ser ressaltado novamente é a questão que ela não quer acabar com todas as maldizeres sobre as mulheres e nem por fim a opressão de gênero. Seu movimento de combatê-los dessa maneira, apresentando as virtudes da maioria das mulheres, se torna um campo de subjetividade de grande importância de análise. A subjetividade adentra os limites do que Duby (2011, p. 116-117) indica ser ideologia dominante

⁹Gênero literário em evidência a partir dos séculos XII e XIII, quando se passou a tratar em textos produzidos por eruditos e clérigos sobre educação, assim esses tratados visavam por meio do comportamento direcionar os homens e mulheres ao melhor caminho dentro da moralidade apresentada em determinado texto. Ver em: LEITE, Lucimara. Christine de Pizan: uma resistência na aprendizagem da moral da resignação. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

e o *eu* prisioneiro desta. Assim, para o historiador, mesmo que tenhamos acesso às obras de época distintas, elas sempre apresentarão junto a si o véu do sistema ideológico e um afastamento para com a realidade.

Desta forma, tendo conhecimento deste véu, é necessário não separá-lo das fontes, mas entendê-los como produto das repetições da estrutura cultural que, por sua vez, atua por meio da hierarquia de gênero. E por isso, não é possível dissociar, por exemplo, a questão da produção feminina isolada da dos homens. Tal análise de Duby é acrescida com a análise de gênero que propomos neste trabalho, pois com afirma Joan Scott (1995, p. 21) “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos”. E portanto, este conceito deve ser aplicado de maneira relacional. O que poderiam ser pontos de controvérsia na obra de Pizan, como essencialização do “ser mulher”, aqui enxergamos justamente como uma batalha no campo das ideias, como afirma a historiadora, os conceitos normativos acerca da oposição binária feminino/masculino das sociedades, ao longo do tempo, advém da repressão a alternativa de visões de mundo sobre o assunto. Assim, o que deveria ser um consenso social, nada mais é que conflitos sociais. Dessa forma, a análise das desconstruções das representações masculinas a respeito das mulheres feitas por Pizan nos oferece uma visão da escritora sobre seu mundo, mas também uma fina camada de ideologia dominante que pode embaçar a visão à primeira vista dos estudos sobre Pizan, como pensar que a escritora essencializa demais a figura mulher em pontos da narrativa. Não obstante, traz luz a essas ideologias dominantes, ou seja, a estrutura binária da matriz sexual da idade média para que possamos investigar sua história também (DUBY, 2011, p. 11-12).

O campo da performatividade é o meio pelo qual a estrutura binária, a ideologia dominante, atua e se disfarça de “natural”. Isso faz com que se crie apenas os “dois gêneros”, ou seja, a dualidade entre masculino e feminino, ativo e passivo na sociedade, sendo que o que rege os papéis e as expectativas estão associados a esses sujeitos. Desta maneira, considerando a questão dos efeitos de verdade do gênero como pré-cultural, somos levados a pensar que esta estrutura não é passível de questionamento. Contudo, ao analisarmos nossa fonte, que foi produzida com o intento de ser questionadora, ela nos ajuda a demarcá-la como um conflito social da época, um campo de disputas de narrativas de identidade. Na obra, encontramos a Dama Razão responde a narradora-personagem sobre seu questionamento de porque as mulheres eram apontadas como as únicas praticantes de comportamentos recriminados no período.

“Para que todo mundo fuja de uma vida luxuriosa, de depravação, eles caluniaram as mulheres em massa, na intenção de torná-las todas abomináveis. [...] Fazendo assim,

eles usaram mal seus direitos. Pois, não seria justiça causar danos e prejuízos a uma parte sob pretexto de estar ajudando outra, como eles fizeram, condenando, contrariamente aos fatos, a conduta de todas as mulheres.” (PIZAN, 2006, p. 132).

Neste caso, quando temos a escritora provando seus pontos, é observável a ficção das normas reguladoras do gênero, pois estaria sendo colocada em xeque, como no exemplo do trecho acima. Nesta passagem, Pizan nos explica que tudo que os homens diziam eram afirmações falaciosas (PIZAN, 2006, p. 123), no que tange nossa percepção de que sua proposta de mulheres virtuosas foi sua forma de debater as controvérsias do sistema hierárquico do gênero. Ao pensarmos nessas fronteiras, retomamos as duas representações desconstruídas pela escritora, ambas apresentadas de modo contextual. Agora busquemos vê-las com as lentes do gênero.

Quando Pizan nos traz os diálogos com a Dama Razão e Retidão acerca das representações de má índole e incapacidade intelectual, podemos perceber que a autora busca a autoridade da classificação do *outro* aos quais homens possuíam, ao passo que problematiza o lugar deles de direito à fala e mesmo assim optaram por apontar as diferenças daqueles que não são iguais a eles. Essa desigualdade, que vamos chamar de diferenciação¹⁰, nos diz que a norma era “ser” homem, portanto essa afirmação necessitava apresentar o que era distinto para eles, e assim as mulheres foram classificadas como o “outro”. O que nos parece ser resquícios da ideologia dominante consciente, pois a escritora se utiliza desse próprio mecanismo social para recriar um espaço utópico, como a Cidade das Damas, para projetar nos homens como aqueles que seriam, na obra, o “outro”. A cidade das damas não seria criada para todas as mulheres, mas apenas às designadas como virtuosas, muito por isso a obra é construída para embasar essa questão. Essa perspectiva é verificável nas desconstruções das representações sobre as mulheres na obra, pois a escritora cria e explora uma nova possibilidade de atuação para gênero feminino, o da virtude. Desta forma, consideramos nossa tentativa de entender a proposta de mulheres virtuosas de Pizan como performático e como campo de pauta identitária de gênero.

Enxergamos, durante sua narrativa, o encontro da intencionalidade de Pizan ao afirmar categoricamente que mulheres eram perseguidas junto à questão identitária. Retomemos aqui os dois casos usados para explicar como Pizan usa seus argumentos para fazer sua desconstrução, as representações de maldade e incapacidade intelectual. Recuperemos o diálogo sobre essa questão em que a narradora-personagem questiona a Dama Razão: “desejo

¹⁰O conceito de diferenciação é o propulsor da criação de identidade e não resultado desta como comumente se pensa, segundo Stuart Hall (2000, p. 74) teórico sobre o assunto, ele explica que a diferenciação cria o outro, e tal distinção social e cultural é o que determina as relações identitárias. Ver em: HALL, Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Tradução Tomaz Tadeus Silva. Editora: Vozes. Petrópolis, 2000.

muito saber se seriam possíveis tais habilidades, pois os homens afirmam que as mulheres são dotadas de fraca capacidade intelectual (PIZAN, 2006, p. 176)”. Aqui percebe-se que a autora questiona o papel social destinado às mulheres da época, de se casarem e cuidar da família. Prosseguindo no diálogo, a Dama a responde:

Por isso, filha, porque a sociedade não acha necessário que as mulheres se ocupem das tarefas masculinas, como já havia dito. Basta que elas cumpram as tarefas que lhes são estabelecidas. E quanto à opinião que a inteligência delas seria medíocre, apenas porque em geral têm menos conhecimento do que os homens, pense, então, nos habitantes dos campos ou montanhas mais isolados. (PIZAN, 2006, p.177).

Desta forma, Pizan ressaltou aqui a questão da falta de acesso à educação e de como ela estava associada ao mundo masculino e, portanto, não deveria ser praticada pelas mulheres. Analisando a desconstrução desta representação, ela é importante para sairmos do primeiro senso comum tanto sobre idade média quanto às mulheres. Porque não foi um período nulo de pensadores e desenvolvimento crítico e muito menos de total exclusão das mulheres. Deplagne (2019, p. 31-32) assinala a intelectualidade feminina no medievo como um ponto de análise estratégico no que concerne às relações de gênero. A autora afirma que a produção feminina medieval contribuiu para o entendimento do deslocamento da figura da mulher como invisível ao longo da história. Análise essa que corrobora com nossa discussão sobre consensos normativos de gênero, que são produtos de conflitos sociais e não um senso social acerca do assunto. E que a estrutura binária hierárquica sexual nos traz como os considerados ativos, aqueles que submetem o outro grupo, os passivos, as seus mecanismos de poder, como a opressão de gênero. Outro ponto de análise é a reivindicação sobre a educação. Pizan não estava questionando a educação dada aos homens, e sim explicando que as mulheres deveriam possuir esse acesso também. Questão interessante no que diz respeito ao processo de assimilação da ideologia dominante, pois esse viés não é derrubado apenas pela tomada de consciência da escritora que mulheres não merecem ser discriminadas por sua condição de mulher.

Acerca da desconstrução da má índole feminina por Pizan, o processo também segue a lógica de questionamento da narradora-personagem que precede a resposta de uma Dama, agora a Retidão, sobre o assunto. Neste sentido, o debate nesta seção é sobre como as acusações dos homens relacionadas à capacidade das mulheres em serem falsas. Aqui, a narradora-personagem questiona a Dama :

[...] depois de muito acusarem as mulheres, afirmam que aquilo que escreveram nos livros, contra a má-conduta e maldade femininas, é para o bem público e comum, buscando advertir os homens a terem cautela e se prevenirem, como se faz com as serpentes escondidas no mato. Se for de vosso agrado, cara dama, gostaria que me contasse a verdade sobre tudo isso” (PIZAN, 2006, p. 291).

No prosseguimento da conversa, a Dama Retidão explica como os homens apelavam em nome de uma suposta moral, e que usavam seus textos e sermões para alertar a sociedade contra os defeitos femininos. E que tais apelações para ela não passavam de um “roubo qualificado”, feito para favorecer alguns e prejudicar os outros”. Isso porque eles defendem apenas a si, e não defendem as mulheres da situação reversa, ou seja, para a dama essa equação seria ideal se “eles teriam também se dirigido às mulheres para terem mais cautelas com as armadilhas com que os homens tentam enganá-las, como fizeram em relação aos homens...” (PIZAN, p. 292).

O que percebemos aqui é a maneira como os homens construíram uma imagem do sujeito mulher associada a condutas morais consideradas negativas naquela sociedade, enquanto eles seriam o lado positivo dessa equação. Essa distinção qualificamos como os limites das narrativas de composição de identidades. Na obra, os homens se identificam com a norma. Com o que eles não se identificam, seria o outro, como no caso das mulheres. Assim, as mulheres seriam sempre o contrário, pensadas para serem diferentes do “correto”. Esse processo de diferenciação é o começo do que resulta no processo de formação de identidades. O que nos leva a pensar que Pizan queria classificar como *outro* os homens, assim assumindo um lugar que, dentro da estrutura hierárquica de gênero, não a pertencia, subvertendo a norma a seu favor. Consideramos esse movimento um processo transgressor.

Pensar a identidade dentro da nossa categoria analítica teórica é saber que ela não se constitui sozinha e muito menos é anterior a todo o processo de naturalização das diferenças criadas e percebidas socialmente. Assim,

[...] se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros e nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p. 195).

Desse modo, com esta análise sobre suas desconstruções das representações como campo de performatividade de gênero, entendemos que elas são padrões de repetições. Essas repetições, para Butler, são o performático, algo que sempre está em reconstrução. Assim, podemos dizer que essa reconstrução não é nada mais que imitações constantes. Porque, se não há uma essência do gênero, as reencenações tornam-se constantes e criam os efeitos de verdade, que Butler traz como explicação para entendermos como se dão as compreensões sociais do sexo feminino/masculino. Contudo, mesmo com essa estrutura rígida, Butler (2003, p. 201) assinala que é por seu caráter imitativo que se podem existir configurações novas que não se encaixam no que ela chama de estrutura da dominação masculina e da heterossexualidade

compulsória. As imitações ou as paródias, segundo a autora, são precisamente o que permite que possamos afirmar que as desconstruções feitas durante a obra *A Cidade das Damas*, só puderam encontrar formas de debater porque o gênero enquanto estrutura se baseia em atos, e por vezes tais atos contradizem toda a norma dominante vigente, bem como Pizan em suas críticas.

Ao debater suas posições contra as masculinas, ao criar suas mulheres virtuosas, suas personagens e sua própria posição de narradora-personagem, Pizan subscreve em suas páginas um posicionamento identitário. Quando cria novas versões de representações para o gênero feminino, está criando uma nova identidade, as damas virtuosas. O caráter performativo do gênero garante que seus atos sejam originais a cada encenação. Assim, quando afirmamos que suas damas eram encaradas como uma identidade gênero, estamos reafirmando que não há uma original, todas são construídas socialmente,

trata-se de uma produção que, com efeito — isto é, em seu efeito —, coloca-se como imitação. Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à resignificação e à recontextualização; [...] Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodista (BUTLER, 2003, p. 197).

Aqui vemos como a filósofa nos ajuda a entender as paródias que Pizan constrói em sua obra, pois estava resignificando as identidades de gênero em voga na sua contemporaneidade. Um ponto interessante é a questão da apropriação que pode haver das paródias junto a estrutura dominante, o que explicaria a visão na obra por vezes essencializadora da figura feminina. Como as mulheres necessariamente eram “boas” por natureza, ou ser uma qualidade as damas serem virgens, noções estas que podemos entender como os limites fronteiros entre as narrativas masculinas e femininas em que a escritora se localizava.

Ao afirmarmos a pauta identitária de gênero queremos demonstrar que as discussões apresentadas até aqui foram para demonstrar como em um período recuado, como o fim da idade média, as percepções acerca das diferenças sexuais já estavam presentes. É por não termos uma essência natural do gênero que Pizan pode apresentar todas as críticas que ela considerava ser importante ao debate. Chegamos na reta final da obra que Pizan construiu e nos deixou para explorar, seus muros, edifícios e habitações, além do manuscrito original da planta baixa desta cidade, a qual podemos recuperar um trecho esclarecedor sobre sua opinião acerca de sua própria edificação:

Enfim, todas vós, senhoras, damas de grande, média e humilde condição, antes de qualquer coisa, tende cuidado e sede vigilantes para vos defender contra os inimigos de vossa honra e de vossa virtude. Vede, minhas damas, como de toda parte esses

homens vos acusam dos piores defeitos! Desmascarai suas imposturas pelo brilho de vossa virtude; fazendo o bem, convencei que todas essas calúnias são mentiras. [...] Tende repulsa aos hipócritas bajuladores que procuram tomar-vos com seus discursos envolventes e por todas as armadilhas inimagináveis vosso bem mais precioso, quer dizer vossa honra e a excelência de vossa reputação! (PIZAN, p. 357.358)

Tendo em vista que chegamos ao fim do percurso de Pizan, fechando nossa discussão com a sua opinião sobre como construiu sua cidade e como sua obra resultou na demonstração de uma veracidade faltante nos discursos masculinos. Suas damas virtuosas foram de encontro ao suposto desvio de caráter das mulheres. Sendo assim, *A Cidade das Damas* contestou a hegemonia do gênero na idade média.

Considerações finais

A pesquisa em história que lida com gênero, em especial com a história das mulheres, é um campo que apresenta inúmeras possibilidades às pesquisadoras e pesquisadores, não se restringindo em relação nem ao recorte geográfico, nem ao temporal. Entretanto, quando lidamos com temporalidades recuadas, encontramos uma desproporção gigantesca no comparativo dos documentos produzidos por mulheres e aqueles feitos por homens. Este é o caso, como vimos, para o fim do período medieval.

Christine de Pizan era uma mulher ativa, intelectual, que apresenta em suas obras e, no caso específico deste trabalho, no livro *A Cidade das Damas*, um olhar crítico aguçado contra aquilo que ela percebia ser uma construção da percepção do que era ser mulher no século XV, mas elaborada pelos homens. As críticas levantadas por Pizan, e aqui refletida por nós, levantaram alguns questionamentos. Christine de Pizan seria uma exceção entre as mulheres do período, apresentando uma leitura singular das relações entre homens e mulheres no seu meio social e cultural? Teria havido, em número significativo, outros trabalhos como os de Pizan, feitos por mulheres no período? Se sim, por que não chegaram em grande número até nós? Por que sua literatura questionadora não resultou em outros tantos trabalhos de mesma natureza, feitos por outras mulheres nas décadas seguintes, embora ela tenha encontrado eco agora, nos estudos feministas dos séculos XX e XXI?

Este trabalho não pretendeu dar respostas objetivas e definitivas a todas essas questões. Seria demasiado pretensioso. Entretanto, algumas reflexões aqui apresentadas nos levam a considerar que Pizan não era uma exceção, mas uma voz que, por razões sociais específicas, encontrou espaço para escrever e divulgar suas críticas e questionamentos em relação à desigualdade de gêneros no século XV. Certamente, não foi a única. Mas o nosso acesso à sua literatura não depende apenas do interesse no tema ou da qualidade da produção de autores e

autoras, depende também (e para textos medievais, fundamentalmente) do interesse nas reedições destes documentos ao longo dos séculos. Esse processo de cópias e traduções não se fundamentavam exclusivamente na qualidade do texto produzido, mas também em diversas outras questões vinculadas diretamente ao meio social e cultural no qual essas cópias se davam. Isso impacta, de maneira decisiva, no nosso acesso atual a esse material de pesquisa. Ou seja, não temos como afirmar, com segurança, que o trabalho de Christine de Pizan não teria tido impacto em uma produção literária feita por mulheres nas décadas seguintes, ou mesmo mapear outras tantas mulheres que teriam servido de inspiração à produção de nossa autora. E cabe destacar que o crescimento constante e o fortalecimento da área de estudos de gênero e da história das mulheres na atualidade nos permitem o acesso a uma vasta bibliografia e uma metodologia consistente para o estudo do tema.

Isso não significa, é claro, que Pizan fosse uma mulher à frente do seu tempo ou que teria pensado em questionamentos sobre a construção da imagem das mulheres feitas por homens de uma maneira completamente inovadora e inédita, que poderiam servir de material de pesquisa em história séculos mais tarde. Como afirmou Lucien Febvre, “a história é filha de seu tempo”, e a obra de Christine de Pizan é resultado do olhar crítico e questionador da autora sobre sua própria sociedade, não sobre um mundo extemporâneo a ela.

Por fim, resta pensar: quantos documentos escritos por mulheres no período medieval não chegaram até nós? Não sabemos. Talvez jamais tenhamos uma resposta segura para esta pergunta. Porém, esse trabalho é um exercício que, longe de tentar buscar responder definitivamente tais questões, apresenta uma possibilidade de reflexão historiográfica sobre os questionamentos e as críticas construídas por uma mulher, no fim da Idade Média, que se permitem ao trabalho de pesquisa sobre questões de gênero da atualidade. Além do mais, pretendemos contribuir aqui para a reflexão de que a ausência de um número considerável de documentos de uma certa natureza não significa, necessariamente, um impeditivo ao conhecimento e à pesquisa em história. Ao contrário, pensamos nisso como uma possibilidade, um campo no qual o pouco também informa, onde o silêncio é capaz de falar.

Referências

BASTOS, Mário Jorge da Motta. Quatro décadas de História Medieval no Brasil: contribuições à sua crítica. **Revista Diálogos**, v.20, n.3, 2-15, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**- tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A Cidade das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan- Estudo e manuscrito**. Recife, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7590/1/arquivo7802_1.pdf. Acesso em: 16/09/2020.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre práticas e representações-** Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.,

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. Christine de Pizan. In: SOUZA, Guilherme Queiroz de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Sousa (org.). **Dicionário: Cem fragmentos biográficos**, A idade média em trajetórias. Goiânia: Tempestiva, 2020.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A contribuição dos escritos de mulheres medievais para um pensamento decolonial sobre idade média. **Revista Signum**, n. 2. vol. 20, 2019.

DUBY, Georges. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**; tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

FORTES, Carolina Coelho. Estudos de Gênero, História e a idade média: relações e possibilidades. **Revista Signum**, vol. 20, n.1, 2019.

hooks, bell. **Teoria feminista**. Da margem ao centro. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2020.

HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução Tomaz Tadeus Silva. Editora: Vozes. Petrópolis, 2000 .

LEITE, Lucimara. **Christine de Pizan: uma resistência**. São Paulo: Chiado, 2015.

OLIVEIRA, Jonathas Ribeiro dos Santos Campos de. História das mulheres, gênero e o estudo das masculinidades: considerações introdutórias. In: BUENO, André; PAES, Érica de Aquino; SILVA, Natanael de Freitas; VELOSO, Wendell dos Reis (orgs.) **Gêneros e Sexualidades em Perspectiva Histórica**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Sobre Ontens/UERJ, 2020.

OLIVEIRA, Maria Da Glória de. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. **Revista História da Historiografia**, v. 11, n. 28, set-dez, ano 2018, p. 104-140.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea: São Paulo: Contexto, 2007.

DEL PRIORI, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. 1. ed. São Paulo: Book Publishers Professional Association, 1990.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SOUZA, Guilherme Queiroz de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Sousa (org.). **Dicionário Cem fragmentos biográficos: A idade média em A idade média em trajetórias**. Goiânia: Tempestiva, 2020.

SPINA, Segismundo. **A Cultura Literária Medieval**: uma introdução. 3a ed. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do Feminismo. **Mulheres na Ciência**: v.7, n. 2, 2021, p 10-31

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto alegre: L&PM, 2019

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

Marguerite Porete no *Espelho*: escrita de si e autonomia¹

Janáina de Oliveira Diniz²
Maria Simone Marinho Nogueira³

Considerações iniciais

Percebendo a relevância histórica da obra *O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanece somente na vontade e no desejo do Amor*⁴ e a importância do papel da mulher, tendo por base sua autora, Marguerite Porete, retomamos⁵ o estudo do escrito poretiano, atribuindo a este uma visão literária que, como ferramenta de pesquisa, acreditamos atuar também no âmbito social, desmistificando a atuação do feminino na sociedade do século XIII, considerado por Bernard McGinn o século do florescimento da mística. A comunidade mística surge dentro das bases teológicas da instituição religiosa, atravessando seus muros e se desenvolvendo junto aos movimentos leigos que tiveram como base a língua vernácula e um grande número de mulheres que, em seu enredo, foram denominadas de beguinhas: mulheres economicamente independentes, intelectuais e democráticas que viviam em comunidades próprias — localizadas nos centros urbanos — mas que transitavam entre o clero e as pessoas comuns.

Estas mulheres desejam a comunhão com Deus (união humano-divino) por intermédio de suas experiências místicas, que consistiam na elevação ou ascese do espírito. As beguinhas ou mulheres místicas adotaram um estilo de vida autônomo em relação à instituição, ressignificando a busca por Deus com base na linguagem literária do amor cortês. Sendo assim, à medida que temos os trovadores com suas canções, temos também as *trobairitz* que falaram em “[...] seu nome como mulher [...] onde se diz a sua individualidade[...].” (RÉGNIER-

¹ Este texto retoma, com modificações, partes da nossa Dissertação de Mestrado, intitulada *O espelho de si: espiritualidade e autonomia feminina na literatura mística de Marguerite Porete*, defendida e aprovada em 11 de fevereiro de 2022 no PPGLI/UEPB, orientada pela Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira.

² Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: oliveruepb@gmail.com

³ Doutora em Filosofia pela Universidade de Coimbra. Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), e da Graduação em Filosofia (DFIL), da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). E-mail: mar.simonem@gmail.com

⁴ A partir deste ponto referenciamos a obra como *Le Mirouer*, *O Espelho das Almas Simples* ou *O Espelho*.

⁵ Para alguns trabalhos sobre Marguerite Porete das autoras deste texto, veja-se: Marguerite Porete: a mística como escrita de si, Graphos, 2020. Aniquilamento e descrição: uma aproximação entre Marguerite Porete e Simone Weil, TRANS/FORM/AÇÃO, 2019. Marguerite Porete e a morte como reencontro de si, Atas III Colóquio internacional de estética e existência, 2018. Lá onde estava antes de ser: Marguerite Porete e as almas aniquiladas, Scintilla, 2016.

BOHLER, 1990, p. 519) que é construída na oralidade e na escrita, embasadas nos gêneros visionários, cartas, poesias, versos e prosas.

Dentro deste movimento de mulheres, assinalamos Marguerite Porete, que se constitui como uma intelectual e protagonista de sua história por meio de sua obra *O Espelho das Almas Simples*. Nascida na região de Hainaut⁶, mística e atuante do estilo de vida beguinal, Marguerite Porete foi presa — e assim permaneceu por quase dois anos — e condenada à fogueira em 1310, tendo sua execução ocorrida na praça de Grève, em Paris, no dia 1 de junho do mesmo ano, com alegação de heresia devido às palavras contidas em seu livro.

O itinerário poretiano perpassa por saberes filosóficos e teológicos, combinando o estilo literário do amor cortês com os gêneros épicos e alegóricos; escrito em verso e prosa, descreve de forma didática a experiência mística de sua autora, narrada de maneira dialógica por suas personagens principais, Alma e Dama Amor/Deus, e sua antagonista, a Razão. O diálogo atravessa parte da obra e relata o caminho percorrido pela Alma que busca por meio do *aniquilamento* — esse que permeia o “espaço do vazio” — sua purificação, para, então, unir-se à Dama Amor/Deus.

Assim sendo, compreendemos parte da mística cristã como uma experiência do espírito, que transfigura o ser humano e Deus em um só. Ela também pode ser percebida como um “lugar” de expressão daquelas que foram marginalizadas e estigmatizadas como inaptas intelectualmente, as mulheres, as quais, proibidas de falar à sua maneira, em público, encontraram no cenário místico seu lugar de autonomia. Assim, enfatizando a vida e obra de Marguerite Porete, visamos apresentar o curso espiritual da personagem Alma e o “lugar” em que ela está inserida, entendendo este lugar não somente no plano da espiritualidade, mas também no âmbito social, possibilitando a compreensão da existência de um *eu/interioridade*, subjetividade, concebida mediante uma linguagem própria ou linguagem mística que ressignifica o papel da mulher no âmbito religioso e no contexto da Idade Média. Nesta perspectiva, acreditamos que *O Espelho*, além de relatar uma experiência mística, traz consigo traços significativos da vida de sua autora, sendo esta obra compreendida, aqui, como uma escrita de si, resultante da ação espiritual, que atribui a nossa autora legitimidade e autonomia de fala embasadas também em um processo subjetivo.

⁶ Atual limite entre França e Bélgica.

Escrita de si: uma introdução

Considerando a importância sobre as questões de autoria, e reconhecendo que essa é uma proposta dos tempos modernos para crítica literária, faremos aqui uma breve abordagem sobre esse tema – o que é um autor? – a mesclando com referências às narrativas, à noção de obra, até chegar ao ponto que nos interessa, *a escrita de si* na obra de Marguerite Porete. Acreditamos que essas categorias literárias, assim como a autobiografia e a biografia, se (inter)cruzam em um ponto comum, a questão do sujeito, esse que na obra literária, com base em suas categorias “[...] afinitárias do trabalho de disciplinação do corpo próprio, e neste processo a escrituralização da vida [...]” (MIRANDA e CASCAIS, 2018, p.10) formariam a tríade sujeito-autor-indivíduo.

De acordo com os estudiosos José A. Bragança de Miranda e António Fernando de Cascais, no prefácio intitulado *A lição de Foucault*, sobre o escrito foucaultiano *O que é um autor?* Este seria “[...] na sua profunda ironia, que nos nossos tempos se trata apenas de dar trabalho aos críticos, que estes encontrarão **sempre o mesmo nome sob o diverso, e esse nome é o da propriedade**” (MIRANDA e CASCAIS, 2018, p. 6, grifo nosso). Assim, aquilo que será sempre nomeado, enquanto o nome do autor é apagado, recusado, é o nome da obra – sendo o autor seu proprietário – essa que, por sua vez, nos textos canônicos, não era considerada em seu sentido técnico, prático, de estruturação ou linguagem, mas em seu teor artístico, divino, tornando-se um termo abstrato. Deste modo, a obra literária⁷ fica à mercê das interpretações dos sujeitos e críticos literários, o que, por sua vez, carregam consigo uma pluralidade de vozes, uma polifonia.⁸

Vejamos, então, no fragmento abaixo, o que nos diz Foucault (2018) – em seu itinerário *O que é um autor?* – sobre a noção de obra:

Diz-se, com efeito [...], que a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve sim, analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas. Ora, é preciso levantar de imediato um problema: << O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? >> Vemos surgir as dificuldades. Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se de “obra”? (FOUCAULT, 2018, p. 37 e 38).

⁷ Ao nos referir à obra literária, estamos empregando o termo aos escritos medievais das mulheres beguinas, mas enfaticamente a Marguerite Porete.

⁸ Sobre a polifonia textual indicamos os postulados de Mikhail Bakhtin para uma melhor compreensão do tema.

As discussões propostas por Foucault também nos remetem às relações com as traduções de uma língua para outra, sobre como elas podem alterar a obra original, assim como, a multiplicidade de vozes postas nos textos, permitindo que o crítico passe a ter certa liberdade expressiva, e porque não dizer criativa, a ponto de naturalizar a “[...] literatura com conceitos atemporais” (KLINGER, 2007, p. 42). Desta maneira, não nos propomos aqui a definir o conceito de obra, visto que essa palavra “[...] e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2018, p. 39). Ainda tendo por base o que escreve Foucault (2018, p. 38), ele nos diz que “a teoria da obra não existe [...]”. Com isso, utilizamos a nosso favor a ausência dessa definição, que por tornar o termo indefinido, abstrato, nos permite categorizar junto à obra poretiana, e a essa atemporalidade, as noções de sujeito, de interioridade, subjetividade, de um *eu* existente na Idade Média, não tal como conhecemos hoje, mas que também é reflexivo de suas ações, contendo uma discursividade que aqui fala sobre a elevação do espírito.

Sobre o que se refere ao apagamento do autor, Foucault (2018, p. 39) nos permite pensar em uma alternativa que, de maneira sutil, “preservaria ainda a existência do autor. É a noção de escrita”, a qual se trata “[...] de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e as das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 2018, p. 41). Deste modo, mesmo que exista uma relação entre a morte e o autor, é possível em meios a essas “lacunas” identificar traços daquele (a) que a produziu, a escreveu, assim, traços empíricos que apontam para um tipo de escrita de si. De acordo com a perspectiva de Diana Klinger sobre Moriconi: “Italo Moriconi acredita que ‘o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são Ficcionalis’, de maneira que se trata de discurso explicitamente situado na interface entre real e ‘ficcional’”. (KLINGER, 2007, p. 8-9).

Por conseguinte, a obra ficcional marcada pelo “autor empírico” não nega a sua presença, mas a recoloca face ao leitor – devido ao espaço deixado por seu desaparecimento – onde este questiona até que ponto aquela escrita é ficcional ou não. Tal questionamento acaba, por sua vez, trazendo à luz a presença do escritor/autor⁹ que não está ali abertamente, mas está nas entrelinhas do texto. É desta forma que Pedro Araújo se refere à escrita de si:

⁹ Consideramos ser possível, a partir desse ponto, assimilar o termo escritor e autor como um só, ou como aqueles que comungam entre si.

A escrita de si – termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em **primeira pessoa** se identifica explicitamente como autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais – se delinea como um exercício literário típico da modernidade. Nele, as fronteiras entre real e ficção se diluem, [...] a ficção se apropria da autobiografia para ressaltar o caráter falho de ambas, quer dizer, revela a **impossibilidade de uma representação plena da realidade**. (ARAÚJO, 2011, p. 8, grifo nosso).

Posto isto, percebemos que dentro das lacunas existentes no texto, um de seus traços mais nítidos é a escrita em “primeira pessoa”, essa que nos infere a presença de um *eu*, uma subjetividade, que na contemporaneidade se apresenta como um sujeito fragmentado, composto por uma *pluralidade de ‘eus’*, tendo a escrita como forma de unir sua multiplicidade em uma só – a obra – como se tais fragmentos fossem aquilo que formam sua individualidade.

Destarte, ao nos debruçarmos sobre a Idade Média, percebemos a existência de um *eu* que é representado por uma unidade, uma essência divina. Todavia, destacamos que as questões dualistas estão no cerne desse sujeito medieval, noções como pecado/vida, santo/demônio, bondade/maldade, o compõe, o que de certo modo o fragmenta e também nos mostra um sujeito formado por inquietudes que, entretanto, almeja atingir o bem pleno, a graça divina, sendo consciente de si, e também um ser (autor)reflexivo de suas ações, que conhece e se reconhece para atingir a graça suprema – a essência divina – sendo preciso mudar seu agir.

Deste ponto, destacamos a nossa compreensão de sujeito contemporâneo e suas diferenças com os medievais, mas não podemos negar a existência de uma subjetividade, de um sujeito, de um *eu* na Idade Média, assim como não recusar suas semelhanças – o que em nosso estudo é aplicado diretamente à análise do texto poretiano – com a contemporaneidade, pois, à sua maneira, todos buscam algum tipo de unidade. O sujeito medieval é um ser de essência divina, sendo Deus sua unidade, enquanto que o sujeito contemporâneo, este que instaura sua experiência empírica em sua escrita, encontra a unidade na obra redigida¹⁰, sendo um sujeito que se totaliza em seu escrever. Sobre essa “impossibilidade de uma representação plena do real” (ARAÚJO, 2011, p. 8), os estudiosos Miranda e Cascais apontam quatro categorias sobre a escrita moderna, nas quais sublinharemos uma que acreditamos ser aplicável à obra poretiana: “[...] a impossibilidade de totalização do singular pelo discurso. A escrita ao mesmo tempo que pretende apresentar o sujeito, o desejo, a memória, a vida, etc., difere a sua apreensão total, e a forma final desse diferimento é a do **discurso referencial**, aquele que **pre-tende** narrar a <<vida>>”. (MIRANDA E CASCAIS, 2008, p. 14).

¹⁰ A obra demonstra a unidade do trabalho de um determinado autor, que na “[...] ‘escrita de si’ é considerada pelos historiadores como o conjunto de documentos compostos por *Cartas, Biografias, Autobiografias*, visto como fonte de análise histórica” (LIMA e NOGUEIRA, 2020, p. 397).

Como lemos, a singularidade do sujeito não se torna plena em sua escrita, obras autobiográficas ou que relatam a si utilizam o referencial da realidade, um discurso referencial, havendo assim “a tentativa de registro e recuperação do vivido por meio da escrita (ARAÚJO, 2011, p. 37) que “pre-tende” ser o real, mas que não o é, necessariamente. Em outras palavras, o prefixo *pre* nos permite uma noção de anteposição, algo que veio anteriormente. Em suma, a escrita de si é aquela que fala sobre algo que antecede a ela mesma, é voltada para a realidade, para a vida do sujeito, mas não é a vida em si, é a história do sujeito metamorfoseada, referenciada em discurso.

Isto posto, focalizamos que a obra de Marguerite Porete carrega consigo essa referência discursiva, a qual apresenta traços de sua vida no social, mas que também nos remete claramente a uma experiência espiritual que indica ser sua escrita algo que está além do cotidiano, de um discurso “flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve numa determinada cultura, receber um certo estatuto” (FOUCAULT, 2018, p. 45).

Neste sentido, compreendemos que a autonomia demonstrada por Marguerite se configura em dois modos: o primeiro deles vem do próprio ato de escrever. A ação discursiva emitida por Porete, baseada em uma linguagem própria, ultrapassa as margens do papel escrito e chega ao social – visto que a obra é também dedicada aos *ouvintes do livro* – se estabelecendo com um certo estatuto, uma obra que relata ações do bem viver e que possibilita o encontro da Alma com Deus. O segundo modo é a própria ação de relatar, que vai além das descrições espirituais, sendo a obra também um feixe de (inter)ditos sobre as relações sociais da autora. Com isso, o itinerário poretiano é não somente o relato de um percurso místico em busca de Deus, é também um espelho que reflete a vivência e a autonomia discursiva de Marguerite Porete, como veremos a seguir.

Relatar a si: autonomia sobre o discurso no *Espelho das almas simples*

Marguerite de Hainaut, identificada por Porete, teria vivido em meio ao clima efervescente do século XIII, reconhecido como o florescimento da nova mística que se caracterizava de maneira mais autônoma diante da instituição religiosa. Sua vida permanece como uma grande lacuna, pois as possíveis informações sobre ela são coletadas por meio da carta de condenação¹¹ e de sua obra *O Espelho das Almas Simples*. Deste modo, é impossível

¹¹ Para maiores informações sobre o processo de Marguerite Porete, ver VERDEYEN (1986, p. 45-94) – *Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart (1309-1310) Revue d'histoire Ecclésiastique*.

separar a obra de sua autora (criador e criatura), pois essa seria o relato de uma experiência mística, um relato de si.

Destarte, antes de sua condenação, Marguerite Porete passou quase dois anos como prisioneira da inquisição, como já dissemos, sendo julgada e condenada, em 31 de maio de 1310, por depravação *herética* e sendo queimada na praça de Grève, em Paris, em 1 de junho do mesmo ano, como podemos ler nas atas da sua condenação, onde aparece que a mística francesa é fortemente suspeita de mancha de depravação herética (BARTON, 2019). Ora, a suposta heresia de Porete pode ser classificada como uma transgressão, já que ambos (heresia e transgressão) implicam em um pensamento que se diferencia do que está estabelecido, uma capacidade de escolha que, diante da instituição religiosa, se apresenta como discrepante.

Nesse ponto, nossa autora discordava de determinados posicionamentos discursivos e, conseqüentemente, de determinadas ações da igreja, chegando a ser “convidada” pela inquisição a silenciar-se. No entanto, Porete seguiu afirmando suas palavras independente das conseqüências, sendo sua sentença proferida e ambos, livro e autora, jogados na fogueira. Deste modo, “[...] as marcas autorais¹², [...] não apenas definem Porete como escritora do seu livro, como a afastam de um percurso institucionalizado, num escrito místico que se apresenta como uma escrita de si” (NOGUEIRA, 2020, p. 78).

Destacamos algumas dessas marcas autorais em meio aos diálogos do *Espelho* – sublinhados por Marguerite – que nos remetem às suas vivências: “*Alma*: - Ah, doce Amor, diz essa Alma, **quão grande e perigosa é esta guerra!** E sem dúvida, diz essa Alma, devemos chamar uma vida de tal esforço de languidez e vida de guerra” (PORETE, 2008, Cap. 94, p. 93, grifo nosso). Porete está a se referir ao seu percurso em busca do aniquilamento da alma, caminho que segundo ela a teria feito passar por alguns testes:

Alma: - Com certeza assim é, dama Amor, diz essa Alma, pois o experimentei por **certos testes**, e por pouco não morri por isso. E assim estaria, se o nada querer não tivesse me impulsionado para fora, por meio da escola da bondade divina. Aquele que não tem mais vontade não requer coisa alguma. Somente esse, e nenhum outro, deu sua vontade, e não tem com o que querer, senão com a vontade daquele a quem deu sua vontade. (PORETE, 2008, Cap. 94, p. 94, grifo nosso).

Aqui Porete nos faz pensar que os testes pelos quais teria passado seriam não somente referentes ao aniquilamento, mas também aos conselhos da Razão. Em outras palavras, por seguir durante algum tempo o código institucional, este teria sido abandonado devido ao “nada

¹² Para maiores informações sobre as marcas autorais ver NOGUEIRA (2020) - Marguerite Porete: a mística como escrita de si.

querer” e aos ensinamentos da “bondade divina”. A recusa da própria vontade é também o ato de romper com o código institucional religioso e a subserviência que ele requer, assim sendo, os testes também podem ter relação à perseguição infligida pela Igreja e até mesmo ser uma referência feita a sua provável prisão¹³.

Sublinhamos que Marguerite Porete escreve seu livro em liberdade, mas devido aos embates com a inquisição, é possível que essa já suspeitasse de sua possível prisão. Devido a suspeita de heresia, Porete foi questionada em vários momentos sobre sua obra, o que não a fez parar e, devido a sua persistência, o poder inquisidor lança intimações judiciais:

Por causa dessa suspeita, nós ordenamos que você fosse citada para comparecer em julgamento diante de nós. Você compareceu a este julgamento e foi pessoalmente ordenado por nós, na forma canônica e legalmente, em diversas ocasiões, para que você jurasse, sob a verdade total, pura e completa, sobre o que foi falado por você e outras a respeito das coisas que são conhecidas por serem da jurisdição do cargo de inquisidor (que me foi confiado). No entanto, você se recusou a jurar. Mesmo que você tenha sido questionada por nós muitas vezes e em muitos lugares sobre essas coisas, você sempre permaneceu contumaz e rebelde sobre esses assuntos. Assim, por causa de sua óbvia e notória contumácia e rebeldia, e com a sugestão de conselhos oferecidos sobre esta matéria por muitos homens sábios, nós aplicamos uma sentença de extrema excomunhão para ambos, tanto para você, como uma pessoa rebelde e obstinada, quanto para [seus escritos]. (BARTON, 2019, s/p)

Esta recusa e negação a se submeter a determinadas ideias institucionais é percebida em muitos momentos da obra poretiana. Dentre eles, quando a escritora francesa se refere às virtudes dizendo que já esteve a serviço delas, mas agora não mais:

Alma: - Eu vos confesso, dama Amor: houve um tempo em que assim estive, mas agora é outro tempo; vossa cortesia me libertou dessa servidão. Por isso agora posso bem lhes dizer e **cantar:** Virtudes, de vós me libertei para sempre./ Terei agora o coração mais livre e mais feliz;/Vosso serviço é muito constante, bem o sabeis./Em vós coloquei meu coração por um tempo, sem nada reter;/**Sabeis que a vós totalmente me abandonei; fui uma vez vossa serva, mas agora me libertei.**/Todo meu coração em vós coloquei, bem o sabeis,/E assim, por um tempo, **em grande aflição vivi./Graves tormentos sofri, muita dor suportei;**E assim sendo, pouco me importa: de vós estou afastada,/Pelo que agradeço a Deus lá no alto; boa foi a jornada./**De vossa dominação, que tanto me afligiu, me liberei./Nunca fui tão livre, exceto longe de vós;/De vossa dominação parti, em paz repousei.** (PORETE, 2008, Cap. 6, p. 38, grifo nosso).

¹³ Lembremos da canção com que Porete abre o seu livro, sobretudo a segunda estrofe que reproduziremos ao final desta nota, e nas várias passagens em que se refere ao seu embate com a instituição e como sente que terá que dar, literalmente, a sua vida pelo seu livro. A estrofe a que nos referimos diz: “Teólogos e outros clérigos,/Aqui não tereis o entendimento/Ainda que tenhais as idéias claras/ Se não procederdes humildemente;/ E que Amor e Fé conjuntamente/ Vos façam suplantar a Razão,/Pois são as damas da mansão”. (PORETE, 2008, s/p)

O fragmento exposto encontra-se logo nos capítulos iniciais da obra poretiana. Nele podemos identificar a tradição literária da época, as canções trovadorescas, a exemplo, quando a Alma canta o abandono das virtudes, passando de um tempo que antes era atribulação para um tempo feliz. No entanto, a recusa das virtudes não implica na ausência de virtude, mas em uma mudança de posição em que a dominação exercida por elas é negada para que assim a Alma conquiste a sua liberdade:

Amor: - Eu vos acalmarei, diz Amor. É bem verdade que essas Almas abandonaram as Virtudes, no que diz respeito à sua prática. Contudo as Virtudes não as abandonaram, pois estão sempre com elas, mas em perfeita obediência a elas. Por meio deste entendimento, a Alma deixa as Virtudes e elas estão sempre com ela. Pois, **se um homem serve a um mestre, ele é daquele a quem serve, mas o mestre não lhe pertence.** (PORETE, 2008, Cap. 21, p. 64, grifo nosso).

Posto isto, compreendemos que as vivências da personagem Alma, ou a própria Marguerite Porete, se baseava na doação constante de si, sem nada receber em troca – como posto no primeiro fragmento – e que a sensação de pertencimento seria algo mais amplo na relação da Alma com Deus. No que diz respeito às virtudes, essas passam a servir à Alma, pois “[...] quando aquele que foi o mestre vê que seu antigo servidor tornou-se melhor e sabe mais do que ele, o antigo mestre permanece com ele, para obedecê-lo em tudo” (PORETE, 2008, Cap. 21, p. 65). Deste modo, compreendemos que tal abandono das virtudes é também o abandono institucional, pois Marguerite Porete está a falar sobre a sua autonomia, sua transcendência diante do dogma construído pela instituição: “[...] essa Alma ganhou e aprendeu tanto [...] que as ultrapassou, pois tem dentro dela tudo o que as Virtudes sabem ensinar [...]. Pois essa Alma tem nela a senhora das Virtudes, a quem chamam Divino Amor” (PORETE, 2008, Cap. 21, p. 65).

Essa ação que conduz Marguerite Porete ao abandono das virtudes é a mesma que permite atingir sua autonomia como sujeito de enunciação e, dessa maneira, a instituição religiosa denomina Porete como praticante da heresia, uma vez que ao enunciar o seu próprio discurso, ela (Porete) o pratica, demonstrando a autonomia de um sujeito ou, mais precisamente no caso de Marguerite, a prática de sua liberdade. Sem perder de vista este horizonte, percebemos mais relatos de sua vida na seguinte fala das Virtudes:

As virtudes: Ah, Deus, com efeito!, dizem as Virtudes. Dama Amor, **quem nos trará honra** já que dizeis que os que vivem totalmente sob nosso conselho perecem? E verdadeiramente, se alguém nos dissesse tal coisa, dizem as Virtudes, nós o consideraríamos um **herege** e um mau cristão” (PORETE, 2008, Cap. 56, p. 107, grifo nosso).

Por meio do abandono das virtudes, executado pela Alma ou Marguerite, é possível compreender uma certa preocupação da instituição religiosa sobre quem prestaria honras a ela, caso essa ação comece a ser seguida por todos. Deste modo, para que o código institucional permaneça inabalável, aquele que assim o fizesse – abandonar as virtudes – seria considerado herege. Assim sendo, lembramos que no processo de condenação de Porete, ela foi condenada também por mancha de depravação herética e que tal condenação já é perceptível através das marcas autorais identificadas em seu itinerário místico, por mais que Porete utilize metáforas e personagens representativos, sua obra é repleta de fragmentos que fazem referência à sua própria vida e ao contexto que esta vida está inserida. Ainda sobre a heresia, é possível demarcar o posicionamento de nossa autora por intermédio de uma nota acrescentada na versão em português por Silvia Schwartz, que diz o seguinte:

A palavra original utilizada por Marguerite Porete é *bougre*, que, como explica Longechamp, designava originalmente os membros de uma seita maniqueísta originária da Bulgária, no século X. Depois a palavra foi ligada aos cátaros e aos albigenses e, finalmente, passou a designar os membros da seita conhecida como “Livre Espírito”. Em todos os casos a conotação de herege acompanha a palavra. Porete tenta, portanto, demarcar sua posição contra uma possível confusão (SCHWARTZ, 2008, nota 8, p. 107).

Porete tinha consciência de suas transgressões, mas demarcava o seu lugar de fala (de onde se fala) ao mesmo tempo em que buscava desfazer algumas possíveis confusões, dentre elas as questões referentes ao movimento do Livre Espírito¹⁴ ao qual seu nome foi muitas vezes associado¹⁵. O “Livre Espírito” foi um “movimento” que buscava “[...] uma forma de ascese, pessoal e coletiva, extremamente austera, e uma forma [...] mística de união com Deus [...]” (MARIANI, 2008, p. 47). Seus membros acreditavam que essa união os libertaria interiormente e também permitiria “[...] uma liberdade que enfrenta toda lei” (MARIANI, 2008, p. 47). De toda forma, pontuamos que não existia uma recusa de movimentos com essas características – ascese e liberdade – por parte de Marguerite Porete, até porque, tais aspectos estão presentes em sua obra, entretanto, é preciso observar que entre o movimento beguinal – esse que caracteriza o modo de vida de Marguerite Porete – e o do Livre Espírito existem algumas distinções conceituais.

¹⁴Para uma melhor compreensão da relação de Marguerite Porete com o movimento do Livre Espírito, verificar o trabalho de Romana Guarnieri “[...] publicado no Archivio Italiano per la storia della pietá IV, [...] com o título II movimento del Libero Spirito. Testi e documenti, 1965 (p. 353-708)” (MARIANI, 2008, p. 47).

¹⁵Esse afastamento de determinadas classificações tidas como heréticas tem a ver, também, com o fato de Porete não considerar a sua obra como herética, o que não implica em negar, por outro lado, as muitas afinidades que o texto poreciano tem com muitos dos movimentos considerados heréticos.

De acordo com a estudiosa Romana Guarnieri, é possível identificar um limiar de semelhanças e distinções do movimento espiritual herético, como o Livre Espírito, e de *O Espelho das Almas Simples*. Para Guarnieri (apud Mariani), a obra de Porete era considerada “como uma das fontes para o estudo sobre o movimento do ‘livre espírito’ e o processo e execução de Marguerite como um dos episódios em que se percebe melhor o alcance e o significado desse movimento” (MARIANI, 2008, p. 47), que manterá uma “estreita relação” com a obra poretiana. Contudo, o itinerário de *O Espelho*, antes de ser condenado, passa pela aprovação de três grandes teólogos da época, o que, por sua vez, difere do movimento do Livre Espírito.

Outro aspecto que pode ser apontado é que, mesmo *O Espelho* sendo uma obra composta por características como a ascese e a liberdade – perceptíveis pelo conceito de aniquilamento da Alma, resultante da elevação espiritual e união com Deus que, por sua vez, torna livre a Alma – não encontramos em Marguerite a defesa de uma ascese extremamente austera, diríamos, nem mesmo austera, como também não observamos no seu discurso, que se dirige sempre aos seus ouvintes, uma prática de ascese no plano coletivo. Aqui é importante pontuar que mesmo o discurso poretiano não falando sobre uma prática coletiva, a obra – em seu nome *O Espelho*¹⁶, metáfora muito utilizada no período medieval – é considerada por muitos estudiosos como um livro de instrução, ganhando um teor pedagógico, notável pelo enunciado poretiano na sua forma estrutural e linguística, assim como o direcionamento direto do discurso aos ouvintes: “(Amor): - Agora ouvi e entendi bem, **ouvintes deste livro**, o verdadeiro entendimento daquilo que ele diz em tantos lugares [...]” (PORETE, 2008, Cap. 12, p. 49, grifo nosso).

Feito esse parêntese, não esqueçamos que o texto poretiano está bem distante do que comumente se chama de mística afetiva e que não encontramos nele descrições de êxtases, *raptus*, visões e outras características que pudessem justificar o uso de uma ascese austera. Já em relação ao tema da liberdade, sim, é um tema extremamente importante na sua mística e, sobre isso, destacamos que, dentre os personagens, Marguerite nomeia um deles como Alma liberada:

¹⁶ De acordo com Mariani (2008, p.59, grifo nosso) “A obra de Marguerite Porete, *Le Mirouer des Simples Ames*, escrita em língua vernácula, estando dentro de um contexto religioso, é ‘espelho exemplar’, isto é, um escrito inserido num **gênero literário** pertencente à tradição cristã, com intenção de ‘instruir’ a respeito de um itinerário espiritual”. Assim, o espelho, além de uma metáfora é um gênero literário que foi extremamente utilizado na Idade Média, momento em que surge um número crescente de “obras que, em seus títulos, exibem a palavra *speculum*, ou sua equivalente em língua vernácula”, que foram divididas em dois grupos: “espelhos instrutivos” e os “espelhos exemplares ou normativos”. Essa tradição cristã, do espelho como **gênero literário**, é inaugurada por Santo Agostinho “com seu *Speculum Quis Ignorat*. Nessa obra, ele recolhe textos escriturísticos, centrando-se nos mandamentos e em orientações morais, com o objetivo de possibilitar que o leitor, como que colocado diante do espelho, veja em que medida tem progredido nos bons costumes e o que ainda falta” (MARIANI, 2008, p. 58, grifo nosso).

Vejamos um trecho retirado da obra poretiana:

(Alma Liberada): - Por isso digo, diz essa Alma Liberada, para todos os que vivem no esforço pela vida da perfeição, que se cuidem para não recusarem os chamados do ardor do desejo da vontade do espírito, que se agarrem firmemente à obtenção da melhor coisa depois dessa vida que chamamos de vida triste e de vida do espírito. (PORETE, 2008, Cap.79, p. 138-139).

Alma Liberada é por certo aquela que foi aniquilada e purificada, após passar pelos sete graus da Alma, que não falamos aqui. Em um capítulo mais adiante, no 130, Marguerite volta a falar a respeito da vida triste, mas aqui a referência a si mesma é muito mais explícita, sendo difícil não pensar no tema da escrita de si. Escreve a pensadora francesa:

Agora vos direi as considerações que **teci** na vida acima mencionada, ou seja, na vida triste, no tempo em que não sabia nem como me suportar, nem como me conter. Em primeiro lugar **eu** considerava a **mim mesma**, depois considerava Deus, e considerava também como **eu** queria grandes coisas por Ele. Mais que tudo, **eu** me gabava e me deliciava dessas três coisas e essas considerações davam-me os meios para **eu** me conter e me suportar. (PORETE, 2008, Cap.130, p. 213-214, grifo nosso).

Notamos que o enunciado é composto pelo uso da primeira pessoa, transformando o sujeito singular em um discurso de si mesmo (MIRANDA E CASCAIS, 2018), um tipo de alter ego que direciona sua narrativa para si e para o outro, “[...] na medida em que [...] opera uma objetivação do eu que fala, que se oferece ao olhar do outro ao mesmo tempo em que olha para si mesmo” (ARAÚJO, 2011, p. 8). É possível perceber através do fragmento exposto, que Marguerite faz menção a um *eu* egocêntrico, mas que agora este não mais existe. Mais uma vez, nossa autora demonstra uma capacidade reflexiva de quem foi e de quem ela é, ação que podemos dizer que está contida no cerne do sujeito que pensa a si. Em outras palavras, o capítulo 130 ganha um teor de confissão, de (autor)reflexão que funciona como “[...] um ato de fala em que o sujeito ‘torna-se público’, entrega-se em palavras, envolve-se num ato estendido de autoverbalização – *exomologesis* – como forma de fazer o si-mesmo aparecer para o outro” (BUTLER, 2017, p. 115-116).

Sobre isso Foucault diz que ao escrevermos “[...] os nossos pensamentos como se tivéssemos de comunicar mutuamente, melhor nos defenderemos dos pensamentos impuros por vergonha de os termos conhecido” (FOUCAULT, 2018, p. 130). Em vista disso, “[...] a escrita na ordem dos movimentos internos da alma [...] tem um papel muito próximo do da confissão [...], na linha da espiritualidade [...] que deve revelar, sem exceção, todos os movimentos da alma (*omnes cogitationes*)” (FOUCAULT, 2018, p. 131); o que para o pensador francês implica

em “trazer à luz os movimentos do pensamento” extinguindo a “sombra interior” arquitetada pelo “inimigo” (FOUCAULT, 2018, p. 131).

Retomando a pauta sobre as confissões, vejamos o que nos diz Butler sobre esse tema:

A confissão torna-se a cena verbal e corporal da demonstração de si mesmo. Ela se fala, mas na fala torna-se o que é. Nesse contexto, então, **o exame de si é a prática de se exteriorizar ou se tornar público** [...]. Além disso, **a confissão** não devolve ao si-mesmo o equilíbrio perdido; ela **reconstitui a alma tendo como base o próprio ato de confissão**. O pecador não tem de fazer um relato que corresponda aos eventos, mas apenas manifestar-se como pecador. Assim, exige-se do sujeito que confessa certa produção performativa de si mesmo dentro de convenções públicas estabelecidas, e essa produção constitui o objetivo da própria confissão. (BUTLER, 2017, p. 116).

Nesta perspectiva, aplicada à obra de Marguerite Porete, o exame de si como prática de exteriorizar, e tornar público, existe por meio da concepção da sua escrita, que ao se tecer dá luz a um sujeito que examina a si mesmo, mesmo quando este sujeito também examina um outro, Deus: “Primeiramente refleti e disse: [...] Senhor, não sei que coisa sois, pois só a vossa eterna sabedoria divina o sabe” (PORETE, 2008, Cap.130, p. 214). O sujeito que auto se examina se restitui, se ressignifica pela própria escrita, sendo esta uma ação reflexiva de si mesmo. No tocante a Butler, a confissão por si só é uma reflexão do sujeito sobre ele próprio. Destarte, as considerações iniciadas no capítulo 130 finalizam no capítulo seguinte, onde, depois disso, Marguerite Porete retoma a escrita de si, encerrando sua obra no capítulo 140 intitulado de *A aprovação*.

Eu, criatura criada por aquele que cria, por cujo intermédio o Criador fez esse livro de si para aqueles que não conheço, nem desejo conhecer, pois não devo desejar isso. É suficiente para mim se isso está no conhecimento secreto da sabedoria divina e na esperança. **Eu** os saúdo por meio do amor da paz da caridade na altíssima Trindade, que os considerou dignos de direção, declarando nele o testemunho de suas vidas pelo registro dos clérigos que leram este livro. (PORETE, 2008, Cap.140, p. 229, grifo nosso).

Mais uma vez Marguerite utiliza o pronome pessoal *eu*, o que designa uma consciência de si, de sua existência na própria obra, são as marcas autorais, que em uma “[...] narrativa do *eu* procura investigar, por meio da introspecção e da narração da própria vida, o que caracteriza e define o indivíduo” (ARAÚJO, 2011, p. 12). Segundo Bruno Lima de Oliveira (2015, p. 63, grifo nosso) “As narrativas em primeira pessoa ocupam grande espaço em nossas letras. [...] constituem um universo em que o **eu é a voz que fala**, é o narrador que conta a sua própria experiência”. O uso do signo-*eu*, segundo Michel de Certeau, passa a ser refinado a partir do século XIII, quando literaturas não institucionais ganham destaque:

[...] a partir do século XIII, refinaram o uso desse signo-*eu*, à medida que uma literatura se destaca das instituições que autorizavam. Elas concernem sobretudo ao discurso poético, ao qual se ligam, por tantos traços o discurso místico. Uma autonomização progressiva do ‘eu’ se constata aí. Assim, na tradição do amor cortês (ou do ‘fino amor’), os poemas recortam cada vez mais nitidamente o ‘eu’ locutor (sujeito ou complemento do verbo: eu amo, ele me expulsa), e os comentários em prosa transformam pouco a pouco as explicações do texto em **relatos referentes à vida de seu autor**. (CERTEAU, 2015, p. 282-283, grifo nosso).

Deste modo, com a presença constante do eu que relata a si, é possível compreender que narrativas escritas em primeira pessoa executam uma reivindicação da autonomia do sujeito, da autoridade do sujeito sobre sua fala, sobre sua escrita, é a retomada e a marca discursiva do autor em sua obra. Nesse sentido, “o ato de enunciação” faz referência ao sujeito, “o ‘*eu falo*’ é o lugar de produção” que profere os “episódios autobiográficos” (CERTEAU, 2015, p. 283). Com isso, “o texto se altera em revelações sucessíveis de seu foco secreto. Ele é feito dos acontecimentos que servem de metáforas ao ato poético em si. Incansavelmente ele conta seu próprio nascimento a partir desse lugar [...], o eu” (CERTEAU, 2015, p. 283).

Isto posto, no que tangencia os diálogos, a conversação se dá entre os personagens¹⁷ principais, Alma, como uma figura literária da própria Marguerite Porete e uma representação da relação humano-divino; o Amor/*Dame amour*, que transfigura o simbólico divino; e sua antagonista, a Razão, que configura o poderio institucional religioso. Esses dois “[...] interlocutores principais, Amor e Razão, muitas vezes discutem e glosam ‘este livro’ de um modo análogo a como os teólogos escolásticos glosavam e debatiam o texto bíblico” (MCGINN, 2017, p. 370) — estes dois, diferente do *Longeperto*¹⁸, são personagens femininos. Vale pontuar que os termos masculino e feminino, no que diz respeito à espiritualidade, não devem ser compreendidos “[...] no plano biológico relativo ao sexo do indivíduo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 669). Sua compreensão deve ocorrer em um “plano mais elevado”, no âmbito espiritual, sendo assim, se tomarmos a palavra alma como exemplo – essa que por sua vez é um símbolo espiritual – percebemos que ela “[...] é uma combinação dos princípios masculino e feminino. *Nefesh* (princípio masculino) e *Chajah* (princípio feminino) dão a plena significação da alma viva” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 669-670). Assim sendo, no plano espiritual, masculino e feminino são um só, [...] não designam a sexualidade, mas a *dádiva* e a *receptividade*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 670). Destacamos, ainda,

¹⁷ Para maiores informações sobre a construção dialógica dos personagens veja-se NOGUEIRA (2016) – *Lá onde estava antes de ser: Marguerite Porete e as almas aniquiladas*.

¹⁸ O *Longeperto* não se caracteriza como masculino ou feminino, pois é um personagem distinto que podemos compreender como figura que representa a Trindade.

que nos diálogos mais diretos entre a Alma e a Razão, podemos identificar nas respostas dadas pela personagem Alma um processo didático-pedagógico por sua parte.

Ainda sobre os personagens, outros são entendidos como manifestação dos personagens existentes:

Entre outros participantes no diálogo, “Santa Igreja, a Pequena” e “Santa Igreja, a Grande”, como manifestações institucionais da Razão do Amor, exercem uma função significativa. A maioria dos outros personagens (por ex., o “Intelecto da Razão”, a “Altura do Intelecto do Amor” a “Luz da Fé”, a “verdade”, a “justiça Divina” etc) **são personificações dos poderes da Alma ou atributos divinos**. Mas o próprio Deus também entra na discussão, falando como Santíssima Trindade (cap. 121), ou às vezes na pessoa do Espírito Santo [...], e uma vez na pessoa do Pai [...]. (Significativamente o próprio cristo nunca fala.). (MCGINN, 2017, p. 370, grifo nosso).

Dentro das personificações da Alma é possível localizar, em alguns momentos, uma personagem chamada Autora, o que nos permite entender, para além da escrita em primeira pessoa, que *Le Mirouer* é um relato da experiência mística vivida pela própria Marguerite Porete. A personagem Autora surge inicialmente no *Prólogo* e retorna em outros momentos da obra: Vejamos a citação: “**Autora**: - E por isso vos diremos como Nosso Senhor não está totalmente liberado do amor, mas o Amor vem dele para nós, para que os pequenos possam entender por vosso intermédio, pois Amor pode tudo fazer sem a ninguém prejudicar” (PORETE, 2008, Cap.1, p. 32, grifo nosso). Aqui, a Autora nos remete a **autoridade** daquela que escreve, que é a origem da obra. Mesmo que interrompida pela sua origem social, a autora – aqui mais especificamente Marguerite Porete – busca encontrar uma maneira de avaliar a si mesma, deixando marcas de sua autoria, daquilo que a “precede”, a “excede”, suas vivências, e que isso não a exime de relatar a si mesma. (BUTLER, 2017).

Essas marcas autorais se mostram presentes durante toda a narrativa, como é possível identificar na seguinte citação: “*Amor*: Ó bem-nascida, diz Amor a essa preciosa **pérola** (*marguerite*), sede bem-vinda ao único pequeno castelo livre, no qual ninguém entra se não for de vossa linhagem” (PORETE, 2008, Cap. 52, p. 102, grifo nosso). Aqui, mesmo não sendo referenciada diretamente, por meio das “traduções em francês moderno, a palavra *marguerite* pode ser traduzida como pérola¹⁹ [...]. A imagem de *Marguerite* era um *topos* na Idade Média e aparecia na poesia do século XIV como flor, simbolizando, [...] a pureza, a alegria [...]” (MULLER e CATHERINE M, 1999, p. 86 – 87 *apud* SCHWARTZ, 2008, nota 6, p. 102-103).

Para São João da Cruz, a flor seria “a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne a imagem da perfeição espiritual” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 499),

¹⁹ Sobre isso, ver nota 6, p. 102-103, da tradução de Schwartz de *O Espelho* de Marguerite Porete.

sendo a pérola o símbolo da mulher virtuosa e cheia da graça divina. Isto posto, a utilização da palavra pérola, ao se traduzir por marguerite, nos põe diante de uma multiplicidade de sentidos, que embora sejam recorrentes nos textos místicos, só nos permite uma auto-interpretatividade (MULLER e CATHERINE M, 1999 *apud* SCHWARTZ, 2008). Assim sendo, quando exploramos o sintagma “*precieuse marguerite*”, temos como exemplo “um discurso onde a interpretação é tanto oculta quanto revelada por toda uma rede de referências intratextuais”, sendo que ao utilizarmos “*precieuse marguerite*” estamos ao mesmo tempo fazendo uso de uma forma metafórica e literal. “A alma é ao mesmo tempo comparada à pérola e designada como tendo seu nome (Marguerite) e sua identidade própria, que, ao final, ela perde” (MULLER e CATHERINE M, 1999, p. 86 – 87 *apud* SCHWARTZ, 2008, nota 6, p. 102-103).

Desta forma, o itinerário poreciano é composto de ramificações de outros personagens, já supracitados, que chamam seus leitores a percebê-los como um movimento internalizado e (autor)reflexivo, apresentando uma multiplicidade de vozes, com base nos diálogos, mas que, por sua vez, é uma única voz consciente de si. Os “poderes ou atributos divinos” da Alma confundem a percepção cronológica dos acontecimentos que, aparentemente, em sua maioria, ocorre em um ambiente e tempo psicológico, enfatizando cada vez mais a questão da interioridade e de um processo reflexivo por parte da personagem. A construção estética da obra embarça a percepção do leitor que diante da multiplicidade de vozes não consegue identificar a voz narrativa. Esse mesmo elemento dificulta a assimilação dos acontecimentos, o que nos leva a perguntar se a Alma estaria passando ou ainda irá passar por sua experiência mística.

Essas características transformam o tratado poreciano em uma obra complexa, mas que diferente de outros escritos, como os de Matilde de Magdeburg ou os de Hildegard de Bingen, não apresenta narrativas visionárias, e também não faz uso do “[...] tópico da fraqueza feminina — Deus escolhe os fracos (as mulheres) do mundo para confundir os fortes (os homens)” (MCGINN, 2017, p. 367). Neste ponto, McGinn diz que essas questões estão centradas na “autoridade, subtendida e explícita, na qual a mensagem de *O espelho* se baseia” (2017, p. 367). Assim, a obra atribui a si a autoridade de quem fala por meio de uma nova linguagem que caracteriza uma “nova forma do evangelho”, fundada pela união dos termos dicotômicos, onde para ser tudo é preciso ser nada: “Agora ela é tudo e assim, não é nada, pois seu Bem-Amado a fez uma” (PORETE, 2008, Cap. 118 p.193). Este movimento realizado por Marguerite ocasiona

uma teologia da libertação²⁰ ou teologia negativa²¹, onde o processo de afirmação e negação é recorrente durante toda a obra: afirmação da “identidade mística”, logo, uma natureza divina, e negação de si mesma por meio do estado de nadificação/esvaziamento de si.

O tornar-se nada ou vazio é desencadeado pelo *aniquilamento* da Alma, caminho de purificação que possibilita a união da personagem com a Dama Amor. Essa jornada é instruída com base nos *estados* da alma e da simbologia das *três mortes* ao abandono total das vontades e dos bens materiais. Dessa maneira, a obra se revela como “[...] um tratado do livre pensar, no qual [...] ousava expressar concepções teológicas, dizer que o amor de Deus não passava necessariamente pelos sacerdotes.” (PERROT, 2019, p. 88). A temática do aniquilamento percorre todo o escrito místico e encontra-se envolta nas questões do Amor, que nas obras das beguinhas, como já dissemos, é o amor cortês, ressignificando a cena romântica, e transformando a personagem Alma em espelho de Deus.

Dentro de sua construção, o itinerário poretiano é composto por imagens simbólicas que o transforma em uma alegoria do espelho (*Speculum*), metáfora muito utilizada pelos medievalistas. Para Amanda Pontes (2016), o termo em sua etimologia, espelho e *especulação*, difunde a ideia “ver, olhar, contemplar”, originário da palavra latina *specere*. Portanto, *speculum* é referente a “espelho trasladado para o português, speculationis é o mesmo que especulação” e *specularium* apresenta o sentido de “ver através de”, ou “aquilo que permite ver por meio de”, essas expressões “colhem em seu seio a raiz refletir, espelhar, transparecer (PONTES, 2016, p. 53). Assim sendo, o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: ‘como o **sol**, como a **lua**, como a **água** [...]’ (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 454, grifo nosso).

Nesta perspectiva, o elementos acima citados apresentam sua significação própria, a água além de suas diversas representações simbólicas, expressa a vida, a purificação, o feminino; a lua – outro termo feminino – que dentro de sua simbologia traz consigo as fases da vida, pois

²⁰ Destacamos que a “teologia da libertação” surgiu na década de 60 na América Latina como um movimento sócio-ecclesial que objetivava de maneira crítica a análise da realidade sociocultural da população e o incentivo às lutas por seus direitos, além de sua ligação com outras ciências das humanidades. Ela se constitui como um novo modo reflexivo, “em crítica à perspectiva tradicional neo-escolástica e, também, à moderna teologia europeia” (MARIANI, 2008, p. 01). Nesta ótica, ao relacionar os movimentos heréticos à Teologia da Libertação, Federici faz menção às relações de poder existentes na Idade Média. Assim, “a heresia era o equivalente à ‘teologia da libertação’ para o proletariado medieval. Selou um marco às demandas populares de renovação espiritual e justiça social, desafiando, em seu apelo a uma verdade superior, tanto a Igreja quanto a autoridade secular. A heresia denunciou as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinía todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho, a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais” (FEDERICI, 2017, p. 70). Observa-se que dentro de sua conjectura estavam aqueles que compreendemos hoje por minorias.

²¹ A via negativa ou teologia negativa teve sua origem na obra de Pseudo-Dionísio, *Teologia Mística*.

faz e se desfaz sempre é um movimento constante, é também considerada “um ser sem luz própria” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020), um ser que reflete a luz do sol, esse que, por sua vez, tem uma vasta representação simbólica, “se não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma *manifestação da divindade* [...]”(CHEVALIER e GHEERBRANT, 2020, p. 916).

Neste sentido, compreendemos que o itinerário poretiano, considerando os termos inferidos e a tradição literária medieval de que um espelho é “um texto que representa ou retrata alguma realidade ou estado de coisas” (MCGINN, 2017, p. 367), o compreendemos como uma obra didático-pedagógica de instrução do bem viver consigo e com Deus, pois é o reflexo da representação da imagem e vontade de Deus posta na Alma – *imago Dei* – escrito como um “livro-imagem”²² no estilo literário profano do amor cortês.

Isto posto, consideramos importante frisar que a construção estrutural, junto a traços que demarcam uma escrita de si, tem sua completude junto ao processo linguístico literário e constroem um sujeito do discurso em uma ação reflexiva de uma análise espiritual, um exame de si mesmo.

Considerações finais

Mulheres como Marguerite Porete teriam contribuído para a disseminação da língua vernácula e da palavra de Deus que, em consequência, se configura como uma teologia inclusiva, pois a língua vernácula era a língua do povo. Deste modo, devido a ações como essas, percebemos que a espiritualidade dessas mulheres, como é o caso de Porete, tem uma ação no social, não somente pela inclusão dos indivíduos que não sabiam ler, mas também por sua participação na história da sociedade da qual fazia parte.

Assim sendo, percebemos que esse processo espiritual, que consequentemente deságua no social, dá a nossa autora autonomia de fala. Essa autonomia se dá devido à desvinculação institucional (no sentido da crítica a determinados aspectos), e a ação de escrever sua própria linguagem, tornando Marguerite Porete sujeito da enunciação ou sujeito do seu próprio discurso. Marguerite Porete era uma mulher erudita, com conhecimentos em diversas áreas do saber. Sua obra seguia uma tradição oral – as canções trovadorescas – e expressa uma consciência crítica de si e do outro, à medida que Porete faz de maneira recorrente menção aos “ouvintes deste

²²Essa ótica de um “livro-imagem” está para além do uso do termo espelho. A obra poretiana é composta por um aglomerado simbólico-metafórico, onde o processo imagético é utilizado para canalizar e refletir no seu leitor/ouvintes (Idade Média) todas as “sensações” experienciadas que proporcionam a elevação do espírito. É possível assimilar essa perspectiva ao conceito sensacionismo encontrado nas obras de Fernando Pessoa, por exemplo.

livro”. A essa ação denominamos de pregação ou simplesmente verbalização das palavras escritas, mas que nos deixa claro o conhecimento social de nossa autora.

No itinerário poretiano, podemos observar traços distintivos ou “marcas autorais”, que nos permitem inferir o caráter de escrita de si à obra da mística francesa. Algumas dessas marcas são percebidas logo no *Prólogo* do livro, com a chegada da personagem *Autora* e também da personagem *Alma (que escreve o livro)*. Outras são identificadas pela simbologia das metáforas, essas que teriam a função de dizer o indizível, que nesse caso poderia ser o nome do autor, esse que por muito tempo foi apagado – a morte do autor – mas que na contemporaneidade volta a ser objeto de estudo da literatura, o que nos remete às autobiografias, biografias, escrita de si, e outros.

Ainda sobre as marcas autorais – como se constituem na obra de Marguerite – percebemos que vários momentos da obra são escritos em primeira pessoa. O uso recorrente do pronome *eu* denota a existência de uma subjetividade, de um sujeito, um *eu* consciente de seu papel espiritual e também social, visto a ação de refletir, também, sobre sua maldade. Com isso, acreditamos que a obra *O Espelho* tem um caráter crítico sobre a interioridade humana e a ação do homem na sociedade vigente da época. Nesse sentido, as questões de autonomia são reafirmadas pela construção intelectual do sujeito feminino, Marguerite Porete, por meio das palavras tecidas no *Espelho das Almas Simples*.

A autonomia do discurso demonstrada na obra custou a Porete sua vida, sendo ela condenada e queimada na fogueira. De qualquer forma, entendemos que a autonomia do seu discurso se constitui como escrita de si, não somente por Marguerite deixar – na obra – traços de sua autoria, mas também pela constituição de uma interioridade, de um sujeito crítico e autônomo, um *eu* espiritual mais elevado e complexo. Um *eu* que escreve um *Espelho* de Deus, à medida que anuncia um espelho de si embasado na sua própria experiência mística ou espiritual. É a experiência do *eu* – natureza humana – posta diante da essência divina que, unidas uma à outra, se faz na escrita, se fazem escritas de Deus e do outro/da outra, escrita de si, tornando-se *O Espelho*.

Referências

ARAÚJO, P. **Trato desfeito: o revês autobiográfico na literatura contemporânea brasileira**. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UNB, Brasília, 1985.

BARTON, R. **The trial of Marguerite Porete (1310)**. Disponível em: <<http://www.uncg.edu/~rebarton/margporete.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CERTEAU, M. de. **A fábula mística**. Vol.1, tradução de Abner Chiquieri, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/54125>. Acesso em: 2 mai.2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Nova Vega: Passagens, Lisboa 2018.

KLINGER, D. I. **Escrita de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LIMA, E. V.; NOGUEIRA, M. S. M. Marguerite Porete e a escrita de si: Entre a Literatura e a Filosofia. **Revista Ideação**, nº 42, julho/dezembro 2020.

MARIANI, C. M. C. B. **Marguerite Porete, teóloga do século XIII**: Experiência mística e teologia dogmática em O Espelho das Almas Simples de Marguerite Porete. Tese (Doutorado) – Curso de Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MCGINN, B. **O florescimento da mística**: homens e mulheres da nova mística: 1200-1350. Tradução de Pe. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2017.

MIRANDA, J. A. B.; CASCAIS, A. F. **A lição de Foucault**. In: O que é um autor? Nova Vega: Passagens, Lisboa 2018.

NOGUEIRA, M. S. M. Lá onde estava antes de ser: Marguerite Porete e as almas aniquiladas. **Scintilla** - Revista de Filosofia e Mística Medieval, v. 13, p. 11-30, 2016.

NOGUEIRA, M. S. M. Marguerite Porete: a mística como escrita de si. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 22, n.3, 2020, p. 76-90.

OLIVEIRA, B. L. A escrita de si: Genealogia. **Revista Virtual de Letras**, v. 07, nº 01, p. 63-75, jan/jul, 2015.

PERROT, M. A alma. In: **Minha história das Mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PONTES, A. O. da S. **Amar a Deus e amar a si**: Imagens no espelho da experiência mística em Marguerite Porete. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

PORETE, M. **O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. Tradução e notas de Silvia Schwartz. Petrópolis: Vozes, 2008.

RÉGNIER–BOHLER, D. Vozes literárias, vozes místicas. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.). **História das mulheres**: a Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 517-591.

SCHWARTZ, S. Tradução e notas ao **O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. Petrópolis: Vozes, 2008.

VERDEYEN, P. Le procès d'inquisition contre Marguerite Porete et Guiard de Cressonessart (1309-1310). **Revue d'Histoire Ecclésiastique**, n. 81, p. 45-94, 1986.

A importância da alcoviteira na realização do *Buen amor*: da Trotaconventos à Celestina

Aline Kelly Vieira Hernández¹
Juan Ignacio Jurado-Centurión²

Introdução

No século XIV, a literatura se desenrolou em meio a um cenário no qual ocorreram importantes crises como a Grande Fome, no início do século, ocasionada por câmbios climáticos que impossibilitaram as colheitas. Tal fato derivou em grandes problemas sociais, como o aumento de doenças e da criminalidade. Outros acontecimentos importantes foram: a Guerra dos Cem Anos, entre França e Inglaterra; as diversas fragmentações dentro da Igreja Católica, que ficaram conhecidas como Cisma do Ocidente e a disseminação da Peste Negra, que assolou a Europa, dizimando grande parte de sua população. Na Espanha se deu o início da ocupação das Ilhas Canárias e a anexação da Sicília. Em meio a toda essa crise, a literatura espanhola passou por importantes mudanças. Se escreveram os últimos cantares de gesta, intitulados *Mocedades de Rodrigo* em que se narravam fabulosas façanhas de Rodrigo Díaz de Vivar, mais conhecido como *El Cid*. Esses últimos cantares enfatizavam a ousadia, nobreza e valentia de Rodrigo.

Os cantares de gesta saíram de cena para dar lugar a novas criações como o *Libro de buen amor*. Pouco se sabe sobre a vida do autor do livro, somente contamos com o que ele mesmo nos deixa conhecer através de informações sobre sua pessoa que aparecem no próprio livro:

Eu Juan Ruiz, o antes referido Arcipreste de Hita,
ainda que meu coração não se canse de trovar,
nunca achei tal mulher como o Amor pinta,
nem creio que ache em todo este lugar.
(HITA, 2016, p.225. Tradução livre)³

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). alkevi@hotmail.com

² Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. juani@terra.com.br

³ Nossa tradução de: “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita, / pero que mi corazón de trobar no se quita, / nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta, / ni creo que la falle en toda esta cohita”.

O que sabemos é que a obra, como diz o próprio Juan Ruiz, foi escrita na primeira metade do século XIV: “Era de mil trezentos e oitenta e um anos foi composto o romance por muitos males e danos” (HITA, 2016, c. 1634, p. 446, tradução nossa)⁴. Supostamente, Juan Ruiz nasceu em Alcalá de Henares e foi Arcipreste do povoado de Hita em Guadalajara na região de Castilla la Mancha. O livro é um grande poema de mais de sete mil versos em *cuadernavía* (estrofe de quatro versos de rima única). Sua linguagem é divertida e em forma de poesia, ainda que possua algumas partes em prosa.

Seu estilo poético predominante é o do *Mester de Clerecía* (ofício de clérigos), escola poética formada por escritores cultos, principalmente clérigos, em oposição ao *Mester de Juglaría* (ofício de juglares), ou seja, menestréis ou jograis, artistas de tradição oral, que na época medieval andavam errantes pelas cortes e povoados tocando instrumentos e cantando poemas de temas variados, inclusive as façanhas de heróis.

É uma autobiografia (não se sabe se real ou fictícia), na qual o autor narra suas supostas relações e aventuras românticas com diversas mulheres. São apresentadas diversas experiências amorosas no livro, algumas bem-sucedidas e outras infrutíferas. O autor parece usar suas experiências como uma espécie de ensaio para se chegar ao *buen amor*. Em seu “tratado”, usa elementos didáticos como narrativas de fundo moralizante e se serve de elementos satíricos para atingir seu objetivo edificante. São criadas diversas situações nas quais Juan Ruiz elabora conceitos sobre o que é o *buen amor*. No entanto não se sabe realmente a verdadeira intenção por trás da obra.

Sobre a real intenção da obra, no entanto, muito se há especulado. Muitos críticos e estudiosos da obra, como Rosa Lida de Malkiel, defendem que “Juan Ruiz pintará os desatinos do “louco amor”; o leitor discreto as rechaçará, o imprudente se doutrinará nelas para seu tolo propósito. Não há ironia nem cinismo em tal declaração” (MALKIEL, 1973, p. 33, tradução nossa)⁵. Através dessa afirmação, podemos observar que segundo Malkiel, o livro apresenta certa ambiguidade, uma vez que seu autor nos mostra duas ideias, uma da reprovação do louco amor, e outra que funcionará para alguns leitores “imprudentes” como uma espécie de *Arte de Amar*, um manual de conquistas. De acordo com Gybbon- Monnypeny:

No mesmo momento em que instrui o leitor sobre a maneira de interpretar o livro (cs. 44-70), o autor lhe adverte que a linguagem se presta sempre a diversas interpretações,

⁴ Nossa tradução de: “Era de mil e trezentos e ochenta e un años fue conpuesto el rromange por muchos males e daños”

⁵ Nossa tradução de: “Juan Ruiz pintará las torpezas del “loco amor”; el lector discreto las rechazará, el imprudente se adoctrinará en ellas para su necio propósito. No hay ironía ni cinismo en tal declaración.”

e que escolher entre as possibilidades é responsabilidade do leitor; e Juan Ruiz se abstém de uma maneira muito patente de indicar qual seja a correta (HITA, 2016, p.61)⁶

O real sentido da obra se põe em xeque no momento que o autor põe todo seu ímpeto e galhardia para narrar suas aventuras lúbricas, cheias de erotismo velado e usa de meios pouco ortodoxos, até mesmo escusos, para a realização de suas supostas conquistas. A ambiguidade encontrada no livro é advertida pelo próprio autor e dá à obra um charme particular e o desejo de conhecê-la em profundidade. Não sabemos seu real sentido, mas concordamos com a afirmação de Gybbon- Monnypeny de que, Juan Ruiz se esquivava de sua atribuição de esclarecer sua verdadeira intenção com a obra. Parece ser, que o autor espera que cada leitor mergulhe em sua própria realidade e decida o que fazer com as representações que o *Libro de buen amor* traz para suas vidas e o valor que a obra representa dentro de seu próprio mundo:

Por isso afirma o ditado daquela velha ardida:
«não há má palavra se não é por mal conhecida»
Verás que é bem-dita se bem fosse entendida.
Entende bem meus termos e encontrarás boa acolhida.

O deboche que escutares não o tenha por vil;
a ideia deste livro a entendas bem sutil;
pois não acharás entre mil,
nenhum trovador que por bem ou por mal contigo seja gentil.
(HITA, 2016, p. 12. Tradução livre)⁷

A intenção didática ainda é a que causa mais especulações da crítica, dado o fato de haver sido escrito por um clérigo e possuir características estruturais do *Mester de Clerecía*. Além disso, no século XIV o gênero didático estava bastante presente na literatura castelhana. “O *Libro de buen amor* é fruto ambíguo da alegria vital e dos controles moralizantes, e ambos os temas chocam e se misturam no jogo complexo de seu estilo” (CASTRO, 1948, p.382)⁸ O estilo do Arcipreste é único, mistura a linguagem do povo comum com elementos como jogos linguísticos, humor e muitas frases inteligentes de sentido ambíguo, que são usadas para se

⁶ Nossa tradução de: “En el mismo momento en que instruye al lector sobre la manera de interpretar el libro (cs. 44-70), el autor le advierte que el lenguaje se presta siempre a diversas interpretaciones, y que elegir entre las posibilidades es la responsabilidad del lector; y Juan Ruiz se abstiene de una manera muy patente de indicar cuál puede ser la buena”.

⁷ Nossa tradução de: “Por esto dize la pastraña de la vieja ardida: / «Non ha mala palabra si non es a mal tenida.» / Verás que bien es dicha si bien fuese entendida. / Entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida. / La burla que oyeres, no la tengas en vil; la manera del libro, entiende la sotil; que saber bien y mal decir encubierto e doñeguil, tú non fallarás uno de trovadores mili”.

⁸ Nossa tradução de: “El Libro de Buen Amor es fruto ambiguo de la alegría vital y de los frenos moralizantes, y ambos temas chocan y se entremezclan en el juego complejo de su estilo”

referir ao que que é mundano por um lado e o que é profano por outro. O humor se destaca como um dos principais instrumentos que o Arcipreste opera para aludir aos perigos do “*loco amor*”:

Assim, senhoras minhas, entendeis o romance;
guardai-vos do louco amor, não vos prenda e nem vos alcance;
Abris vossas orelhas: o coração se lance ao amor de Deus limpo;
que o louco amor não vos deixe em transe.
(HITA, 2021, p. 220)⁹

No trecho acima podemos ver claramente a repreensão ao louco amor através da advertência explícita feita às jovens senhoritas. Segundo o autor é preciso vigiar e abrir bem o entendimento para não tombar diante de falsas promessas proferidas por discursos de terceiros, como alcoviteiras ou *alcahuetas*, que ganham seu pão de cada dia desvirtuando e corrompendo a castidade de jovens impolutas. Segundo o autor, para evitar este tipo de degeneração é preciso entregar-se ao amor de Deus, que é limpo e salvador, e jamais cair nos ardis e teias do louco amor e das paixões desenfreadas. Para ilustrar essa repreensão, o Arcipreste cria a personagem Trotaconventos, símbolo perfeito da desfaçatez e despudor, que se torna sua principal aliada e mentora na realização da satisfação de sua volúpia. A alcoviteira criada por Juan Ruiz se tornou dentro da literatura espanhola o arquétipo do vício e da corrupção feminina, servindo como principal modelo para personagens posteriores de enorme relevância como a Celestina da obra homônima de Fernando de Rojas.

O papel e a importância da alcoviteira na realização do *Buen Amor*

Em português, a palavra alcoviteira deriva da palavra alcova, que quer dizer aposento, quarto ou dormitório. Em castelhano (língua nativa de Juan Ruiz), o termo alcoviteira pode ser traduzido para o vocábulo *alcahueta*, ou seja, pessoa que favorecia, mediante gratificação ou pagamento, encontros de alcova entre jovens apaixonados ou amantes alucinados. De acordo com Américo Castro, o termo *alcahueta* tem suas raízes na palavra árabe *alqawād*, que “se chamou a princípio àquele que levava um cavalo de presente, da parte de seu amo; sendo isso um meio de conquistar a simpatia do marido a fim de chegar a sua mulher, a intenção significativa se desviou ao ato de seduzir” (CASTRO, 1948, p.458)¹⁰.

⁹Nossa tradução de: “Assí, señoras dueñas, entended el romance:/ Gurdattvos de amor loco, non vos prenda nin alcance;/ Abrid vuestras orejas: el corazón se lance/ En amor de Dios limpio; loco amor no-l trançe”.

¹⁰Nossa tradução de: “se dijo primero de quien llevaba un caballo de regalo, de parte de su amo; siendo eso un medio de captarse la simpatía del marido a fin de llegar a su mujer, la intención significativa se desvió hacia la acción de seducir”.

Em língua espanhola, o termo *alcahueta*, é algo um pouco mais obscuro e complexo. Quando falamos em *alcahuetería*, falamos de algo ilícito e imoral, principalmente na Espanha medieval, quando essa prática era vista como criminosa e julgada com pena de morte, como podemos observar em um trecho das Sete partidas de Alfonso X- o rei Sábio:

(...) do mesmo modo dizemos que qualquer que alcovite sua mulher deve morrer por isso. Essa mesma pena deve sofrer o que cafetina a outra mulher casada ou virgem ou religiosa ou viúva de boa fama por algo que lhe desse ou lhe promettesse dar. E o que dissemos neste título dos alcoviteiros, aplique-se em outrossim às mulheres que trabalham em obra de fazer rufianismo. (Partida VII, Título 22, Ley 2)¹¹

Apesar de toda sua má fama, a figura da intermediadora tem um papel imprescindível em diversas obras importantes. Suas origens literárias remontam a literatura latina, aparecendo em algumas comédias elegíacas, nas quais se inspira Juan Ruiz para se travestir de Don Melón e tentar seduzir a Doña Endrina com a ajuda de Trotaconventos, sua alcoviteira. O serviço de *alcahueta* que presta Trotaconventos a Juan Ruiz é de fundamental importância para as conquistas do protagonista dentro da obra. Sem ela o Arcipreste provavelmente não conseguiria lograr seus interesses amorosos com tanto êxito. Sua importância é tão grande que influenciou diretamente na criação de outras *alcahuetas* importantes da literatura espanhola.

Essa influência se deu por todos os aspectos que já mencionamos anteriormente, que são próprios e característicos de uma alcoviteira, unidos à provável influência das comédias que circulavam na Europa no século XIII e se atribuíam a Ovídio. Em uma dessas comédias, *Pamphilus de amore*, o jovem Pánfilo solicita os serviços de uma alcoviteira, a Vieja, que mediante uma valorosa recompensa faz a intermediação do amor entre o mancebo e sua pretendida:

Pánfilo – Já vês quais são meus males: seja nossa mediadora; rogo-te que ali vás, e que encubras nossos amores.

Vieja – O presente, oportunamente entregue, dá e confere utilidade, quebrantando com seu valor o Direito e as leis. A mulher que demandas, ninguém a conseguirá senão por mim, porque ela se governa quase em absoluto por minhas instruções. (Pamphilus, pag.14)¹²

¹¹ Nossa tradução de: “(...) otrosí décimos que cualquier que alcahuetease su mujer debe morir por ello. Esa misma pena debe hacer el que alcahueta a otra mujer casa o virgen o religiosa o viuda de buena fama por algo que le diesen o le prometiesen dar. Y lo que dijimos en este título de los alcahuetes, aplíquese en otrosí a las mujeres que trabajan en hecho de hacer alcahuetería.”

¹² Nossa tradução de:

“Pánfilo – Ya ves cuales son mis males: sé nuestra medianera; ruégote que allá vayas, y que encubras nuestros amores.

Vieja - El presente, oportunamente entregado, da y reporta utilidad, quebrantando con su valor el Derecho y las leyes. La mujer que demandas, nadie la conseguirá sino por mí, porque ella si gobierna casi en absoluto por mis instrucciones”.

Podemos ver claramente o poder de manipulação que possui a alcoviteira de *Pamphilus*, através de sua retórica no que concerne a sua influência sobre o objeto de cobiça de Pánfilo, Galatea. A cegueira do desejo do rapaz, o faz crer veementemente nas palavras e no poder de persuasão da Vieja, que deixa claro que seus “serviços” são os mais efetivos do “mercado” e por isso também os mais caros.

Entre os “serviços prestados” pelas *alcahuetas*, estavam: dar conselhos sobre contracepção, ajuda na restauração da virgindade, receitas de afrodisíacos e cremes femininos em geral, agenciar jovens mulheres que desejavam ganhar a vida com seus corpos, fazer poções de amor, trazer a pessoa amada em poucos dias, etc. Tudo isso era atribuído às *alcahuetas*, parteiras, bruxas, erveiras, como eram conhecidas. De acordo com o artigo “Historia de la alcahuetería”:

O alcoviteiro segundo o analisado existiu desde tempos remotos, seu ofício sempre foi associado com a prostituição; já que suas atividades implicavam a instrução de atos imorais a jovens desamparadas, que se viam obrigadas a prostituir-se para subsistir. Naquele momento apareciam as alcoviteiras, que lucravam à custa da exploração imoral dessas jovens. (p.11)

A intermediação desde tempos antigos existiu como uma forma de acercar e obter alianças, mas também desde sempre foi perseguida, visto que esta forma de concretizar uniões arremetia contra interesses dominantes aos costumes sociais. (p.14)¹³

Grandes autores como Cervantes, ressaltaram a relevância da alcoviteira como um personagem importante na engrenagem social e cita em sua obra mais importante, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, a função que ocupam essas pessoas na sociedade e como deveriam ser selecionadas para o delicado trabalho:

(...) porque não é assim para qualquer um o ofício de alcoviteira, que é ofício de discretos e muito necessário na república bem ordenada, e que não o deveria exercer senão gente muito bem nascida; e ainda havia de ter fiscal e examinador de tais, como há dos demais ofícios, com número representante e conhecido; e desta maneira se evitariam muitos males que se causam por andar este ofício e exercício entre gente idiota e de pouco entendimento, como são mulheres de pouco mais a menos, criados e trapaceiros de poucos anos e de pouca experiência, que, na ocasião mais necessária e quando é preciso dar um traço importante, se lhes gela as migalhas entre a boca e a mão e não sabem qual é sua mão direita. Gostaria de passar adiante e dar as razões por que convinha eleger aos que na república haviam de ter tão necessário ofício, mas não é o lugar apropriado para isso: algum dia o direi a quem o possa resolver e

¹³ Nossa Tradução de: “El alcahuete según lo analizado, existió desde tiempos inmemoriales, su oficio siempre fue asociado con la prostitución; ya que sus actividades implicaban la enseñanza de actos inmorales a jóvenes desamparadas, que se veían obligadas a prostituirse para subsistir. Allí aparecían las alcahuetas, quienes lucraban a costa de la explotación inmoral de esas jóvenes. (p.11)

La intermediación desde tiempos antiguos, existió como una forma de acercar y obtener alianzas, pero también desde siempre fue perseguida por cuanto esta forma de concretar uniones arremetía contra intereses dominantes en las costumbres sociales. (p.14)”

remediar. Só digo agora que a pena que me causou ver estes cabelos brancos e este rosto venerável em tanta fadiga, por ser alcoviteiro, me foi tirada pelo fato de ser feiticeiro; ainda que bem sei que não há feitiços no mundo que possam mover e forçar a vontade, como alguns simples pensam; que é livre nosso arbítrio, e não há erva nem encanto que lhe force. O que costumam fazer algumas mulheres baixas e alguns trapaceiros velhacos são algumas misturas e venenos com que enlouquecem aos homens, dando a entender que têm força para fazer querer bem, sendo, como digo coisa impossível forçar a vontade. (CERVANTES, cap. 22, parte I, p. 168)¹⁴

Ainda que saibamos a dimensão da importância das alcoviteiras ou *alcahuetas* em algumas tramas importantes da literatura universal, como dona Brígida de *Don Juan Tenório*, a Celestina de *La Celestina*, a Trotaconventos do *Libro de buen amor*, entre outras, não podemos esquecer que suas personagens prestavam um serviço espúrio e vil. Por conta de suas artimanhas “laborais”, colocavam em risco o respeito das famílias, muitas vezes levando-as à desgraça, uma vez que a honra das mulheres que desejavam se casar era um tesouro na época medieval e sua perda prematura poderia levá-las ao caminho do infortúnio.

A alcoviteira de Juan Ruiz

O mérito do Arcipreste, além da construção poética que elabora, está em traduzir para os costumes castelhanos da época, a tradição de outras literaturas como a comédia latina ou da tradição árabe, tomando-as como inspiração e levando para a posteridade sua Trotaconventos:

Veremos que o tema da alcoviteira ocorre como um lugar comum próprio da literatura árabe e como referência a algo consabido do leitor ou ouvinte, familiarizados com um tipo de mourisca que ia pelas ruas tocando o pandeiro e divulgando sua mercadoria, e entrava nas casas para levar ou trazer mensagens de amor. (CASTRO, 1948, p.459, tradução nossa)¹⁵

¹⁴ Nossa tradução de: “(...) porque no es así comoquiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida; y aun había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredores de lonja; y desta manera se escusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento, como son mujercillas de poco más a menos, pajecillos y truhanes de pocos años y de poca experiencia, que, a la más necesaria ocasión y cuando es menester dar una traza que importe, se les yelan las migas entre la boca y la mano y no saben cuál es su mano derecha. Quisiera pasar adelante y dar las razones por que convenía hacer elección de los que en la república habían de tener tan necesario oficio, pero no es el lugar acomodado para ello: algún día lo diré a quién lo pueda proveer y remediar. Sólo digo ahora que la pena que me ha causado ver estas blancas canas y este rostro venerable en tanta fatiga, por alcahuete, me la ha quitado el adjunto de ser hechicero; aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay yerba ni encanto que le fuerce. Lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas misturas y venenos con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad. (CERVANTES, cap. 22, parte I, p. 168)”.

¹⁵ Nossa tradução de: “Veremos que el tema de la alcahueta ocurre como un lugar común propio de la literatura árabe y como referencia a algo consabido del lector u oyente, familiarizados con un tipo de mourisca que iba por las calles tañendo el adufe y pregonando su mercancía, y entraba en las casas para llevar o traer mensajes de amor”.

A figura a que se refere Américo Castro serviu de inspiração e figura em obras da literatura árabe como *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, poeta andalusí¹⁶ do século XI. Segundo Castro, Juan Ruiz poderia ser perfeitamente um grande conhecedor da referida obra, na qual a figura da alcoviteira é bem caracterizada por seu autor. Em seu livro, Hazm faz várias reflexões sobre o que é o amor e seu verdadeiro sentido, apontando alguns elementos imprescindíveis para a sua plena realização. Um desses elementos é a mensageira, que segundo sua perspectiva, deve ser possuir um aspecto confiável. Deve ser de preferência de idade avançada e apresentar um semblante bondoso para não levantar suspeitas. Essas características nos levam à imagem da Trotaconventos de Juan Ruiz, que pode possivelmente haver tomado emprestadas várias das características da mensageira de Hazm, bem como haver construído o diálogo entre Don Amor e o Arcipreste partindo das reflexões do autor andalusí.

Juan Ruiz era um homem consciente do que se passava a seu redor. Por ser um clérigo, sua função era conduzir seus fiéis até o caminho da salvação e um dos empecilhos para lograr o objetivo celestial que lhe foi confiado, era o ofício destas senhoras “mensageiras” mal-intencionadas que por sua ambição e cobiça desmedidas, não se importavam de arrebataram algumas das ovelhas de seu rebanho. Para combater em alguma medida essa prática, o autor criou o *Libro del buen amor*, uma obra alegre e divertida apesar de seu caráter didático, que visava prevenir sobre os perigos do louco amor e dos agentes que o promovem.

Dentre os inúmeros perigos que aponta o autor, se destaca dentro da obra, a figura da personagem Trotaconventos, uma alcoviteira que servia como facilitadora para as questões licenciosas do protagonista, atuando como fio condutor entre Juan Ruiz e seus objetos de desejo. O caráter didático da obra alcança essa personagem em amplo alcance, já que o autor por várias ocasiões adverte que por trás de sua aparência de bondosa anciã, se esconde uma mulher impiedosa e embusteira que tenta desvirtuar a inocência de jovens mulheres para atender a seus interesses escusos.

Abaixo temos o exemplo de Doña Endrina, que após ser seduzida pelos desejos luxuriosos de Don Melón, se sente desgraçada e atribui seu infortúnio a Trotaconventos, uma vez que foi a alcoviteira que promoveu toda a manobra para o seu aliciamento:

Dona Endrina lhe disse: «Ai velhas tão perdidas!
que trazes às mulheres enganadas e vendidas:
ontem mil cobros me davas, mil artes e mil saídas;

¹⁶ Habitante da região da Andaluzia medieval invadida pelos árabes.

hoje, já que só escarnida, todas me são falecidas
(HITA, 2021, p. 215)¹⁷

A personagem Trotaconventos, dentro do livro, é apresentada ao leitor por meio de um diálogo entre Don Amor e o Arcipreste. Em dado momento, o personagem Don Amor aparece para o protagonista e os dois iniciam uma conversa. Juan Ruiz acusa Don Amor de ser o responsável por todos os males e pecados do mundo. As recriminações tomam uma forma veemente e apaixonada, sendo ilustradas através de pequenos contos de fundo moral e didático. No entanto, Don Amor não se dá por vencido e dá conselhos ao Arcipreste de como conquistar suas pretendidas:

» Para todas as mulheres teu amor não convém;
não queiras amar uma dama que a ti não faz bem:
é um amor frustrado, de grande loucura vem,
sempre será mesquinho quem vão amor tem.
» Se lês a Ovídio, o que foi meu criado,
nele acharás fábulas que lhe mostrei,
muito boas maneiras para enamorado:
Pánfilo e Nasón eu os castiguei.
» Se queres uma dama amar ou outra mulher qualquer,
muitas coisas hás primeiro que aprender;
para que ela te queira em amor receber,
saibas primeiramente a mulher acolher.
(HITA, 2021 p. 115)¹⁸

Além dos preciosos conselhos de qual tipo de mulher Juan Ruiz deveria procurar, Don Amor diz ser imprescindível para sua prosperidade amorosa, a presença de uma intermediadora que torne possível a aproximação entre o protagonista e suas possíveis conquistas. Segundo Don Amor a intercessora deverá penetrar no universo das eleitas sem produzir desconfianças sobre suas reais intenções, que são as de persuadir as jovens e levá-las ao encontro de seus sedutores. É durante essa conversa que surge a personagem Trotaconventos:

» Se parente não tens para tal, trata [com umas] velhas
que andam pelas igrejas e conhecem as ruas:
com grandes contas ao pescoço, sabem muitos conselhos,
com lágrimas de Moisés cantam às orelhas.
» São grandes mestras aquelas gaivotas:
andam por todo o mundo, por pragas e [por] cotas;
a Deus alçam as contas, querelando suas coitas:
ai, quanto mal que sabem estas velhas agiotas!
» Toma de umas velhas, que se fazem de erveiras,
andam de casa em casa e chamam-se parteiras;

¹⁷ Nossa tradução de: “*Doña Endrina le dixo: «¡Ay, viejas tan perdidas!, /a las mugeres trahedes engañadas e vendidas:/ ayer mil cobros me davas, mill artes e mill salidas;/ oy, ya que só escarnida, todas me son fallesçidas”.*

¹⁸ Nossa tradução de: » Para todas mugeres tu amor non convién;/ non quieras amar dueña que a ti non avién:/ es un amor baldío, de grand locura vien,/ sienpre será mesquino quien amor vano tien./ » Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,/en él fallarás fablas que le ove yo mostrado,/ muchas buenas maneras para enamorado:/ Pánfilo e Nasón yo los ove castigado./ » Si quisieres amar dueña o otra qualquier mujer, / muchas cosas avrás primero que aprender; / para que ella te quiera en amor acoger, / sabe primeramente la muger acoger”.

com pós e cremes inebriantes
lançam aos olhos da moça e as cegam bem de veras.
(HITA, 2021 p. 117)¹⁹

Com um tom burlesco, o autor cria sua *alcahueta*, que, de acordo com Américo Castro, surge como uma personagem chave para a realização das aventuras amorosas do Arcipreste, tornando-se o “personagem mais denso de todo o livro” (CASTRO, p. 383)¹⁹. Seu nome deriva de trotar, andar por vários caminhos e conventos, tentando captar jovens virtuosas para oferecê-las a conquistadores ávidos de novas sensações. Apesar de a alcoviteira do *Libro de buen amor*, ser “símbolo do caminhar profano e da religião mundanizada” (CASTRO, p. 383)²⁰, não corresponde ao tipo ignóbil e repugnante das proxenetas que conhecemos. Trotaconventos é uma senhora em idade avançada, com aparência bondosa, e por isso mesmo conquista a confiança das freiras dos conventos e dos pais e mães de famílias, que, ingenuamente, a deixam penetrar no seio de seus lares sem imaginar, no entanto, suas verdadeiras intenções.

Influência sobre a Celestina, a alcoviteira de Fernando de Rojas

“O nome é engraçado e poderia haver servido para designar de uma vez por todas, em castelhano, à intermediária, descartando a voz árabe: *alcahueta*...Mas surgiu uma tal Celestina...(DÍAZ-PLAJA, 1974, p. 37)²¹. Fernando de Rojas, ademais de inspirar-se na tradição das comédias latinas, bebe também nas fontes castelhanas do *Libro de buen amor*, para dar vida a sua alcoviteira, Celestina. A *alcahueta* de Rojas, igual que a do Arcipreste de Hita, é uma profissional do amor, ou como diria Calderón de la Barca, “agente de negócios de cupido” (LA BARCA, Jornada I, 375). Assim como a Trotaconventos, faz da *alcahuetería* seu negócio mais lucrativo. Apesar de se abeberar nas fontes de Juan Ruiz, Fernando de Rojas, ao contrário deste, constrói uma personagem diabólica e repulsiva. Trotaconventos, apesar de suas práticas imorais, consegue extrair do público leitor certa simpatia e carinho, porém, a alcoviteira de Rojas é uma mulher má e ambiciosa, que, começando por sua aparência externa, desperta

¹⁹ Nossa tradução de: “»*Si parienta non tienes atal, toma [de unas] viejas / que andan las iglesias e saben las callejas: / grandes cuentas al cuel[l]o, saben muchas consejas,/ con lágrimas de Moisés escantan las orejas./ »Son muy grandes maestras aquestas paviotas:/ andan por todo el mundo, por plagas e [por] cotas;/ a Dios alcan las cuentas, querellando sus coitas:/ ¡ay, cuánto mal que saben estas viejas arlotas! / »Toma de unas viejas, que se fazen erveras, / andan de casa en casa e llámanse parteras;/ con polvos e afeites e con alcoholeras,/ echan la moça en ojo e çiegan bien de veras.”*

¹⁹ Nossa tradução de: “personaje más denso de todo el libro”

²⁰ Nossa tradução de: “símbolo del caminar profano y de la religión mundanizada”

²¹ Nossa tradução de: “*El nombre es gracioso y podría haber servido para designar de una vez por todas, en castellano, a la intermediaria, desechando la voz árabe: alcahueta...Pero surgió una tal Celestina...*”

aversão e desprezo. Celestina herda de Trotaconventos o ofício de alcoviteira, mas não o seu caráter burlesco e pitoresco, ao contrário, sua compleição é totalmente baixa e vulgar. Contudo, ao mesmo tempo que causa uma grande ojeriza por suas ações maldosas e mesquinhas, desperta grande curiosidade e fascínio do público, que se sente instigado a descobrir qual será a próxima ação da sórdida vilã.

Ao contrário da Trotaconventos, que, apesar de ter grande densidade e importância, não é mais que uma personagem, a Celestina é a própria obra, uma vez que é por ela, com ela e através dela que se desenrola toda a intriga, como se ela fosse o motor que impulsiona toda a engrenagem da trama. A ação, a motivação, o modo e a consequência final, giram em torno dos trabalhos de alcoviteira que realiza Celestina na vida de todos os personagens. Porém, ao final da obra, diferente do pranto poético, da dor, da lamentação e da tristeza que desperta em seu aliado a morte de Trotaconventos, a morte de Celestina é planejada, executada e comemorada por seus próprios comparsas.

Fernando de Rojas toma o modelo de *alcahueta* de Juan Ruiz e o aprimora construindo uma personagem bastante mais marcante, que segue os moldes de Trotaconventos no que diz respeito também a circular por vários ambientes, porém além de casas e conventos, move-se sobretudo no submundo, encarnando o mais baixo da degeneração humana, desencaminhando e tirando não apenas a honra e a castidade de jovens inocentes, mas fazendo-as entregar-lhe suas próprias vidas, como ocorre com Melibea.

Conclusão

Ainda que a notável Celestina haja chegado no final do século XV com toda sua força e intensidade, não conseguiu suplantar a alcoviteira de Juan Ruiz por completo, uma vez que Trotaconventos sem dúvida, ficou para a literatura em língua espanhola como o modelo original de *alcahueta*. As outras alcoviteiras subsequentes, como dona Brígida e a própria Celestina, não possuíam o carisma e a simpatia de Trotaconventos, que bebeu nas fontes da comédia latina e deu de beber a suas herdeiras alcoviteiras. Apesar de hoje em dia a língua espanhola haver adotado o termo *celestinaje* para referir-se a esse tipo de serviço e Celestina a esse tipo de profissional, toda sua base se encontra na herança que deixou a Trotaconventos do *Libro de buen amor*. Cravando suas raízes como *alcahueta*, assim como Don Quixote cravou as suas como cavaleiro andante, se tornou o parâmetro deste tipo de personagem na literatura de língua castelhana. A importância da Trotaconventos de Juan Ruiz, não se limita apenas ao *Libro de*

buen amor, seu modelo de alcoviteira atravessa os séculos e se torna um arquétipo que foi, é e será copiado e adaptado a obras de fundamental importância dentro da literatura, como *La Celestina* e *Don Juan Tenório*.

Referências

ALFONSO X . **Las VII Partidas**. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/130949.pdf>
Acesso em 25/01/2022

CASTRO, Américo. **El “Libro de Buen Amor” del Arcipreste de Hita**. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/castro-americo-1885-1972-2349>. Acesso: 06/12/2021.

CASTRO, Américo. **España en su historia. Cristianos, moros y judíos**. Buenos Aires. Editorial Losada. 1948

CERVANTES, Miguel. **Don Quijote de La Mancha**. Disponível em: <https://www.elejantria.com/libro/don-quijote-de-la-mancha/cervantes-miguel/77> Acesso em: 25/01/2022

DÍAZ-PLAJA, Fernando. **Nueva historia de la Literatura Española**. Barcelona: Plaza & Janes S.A., 1974

Historia de la acahuetería. Disponível em: <https://iesjaranda.educarex.es/Documentos-Centro/Biblioteca/Hojasvolanderas/10-Celestina/Alcahueta.pdf> Acesso em: 05/10/2022

HITA, Arcipreste. **Libro de buen amor**. Edição de Alberto Blécua. Madrid: Catedra, 2021

HITA, Arcipreste. **Libro de buen amor. Arcipreste de Hita**. Edição de Gybbon-Monypenny. Barcelona: Castalia, 2016

LA BARCA, Calderón P. **Celos aun del aire matan**. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/celos-aun-del-aire-matan--0/html/ff8258d8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2 Acesso:28/01/2022

MALKIEL, María Rosa L. **Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos**. Editorial Universitaria de Buenos Aires: Rivadavia, 1973.

Una Comedia Latina del Siglo XII (El «Liber Panphili»). Reproducción de un manuscrito inédito y versión castellana por Adolfo Bonilla y San Martín. Disponível em: https://faculty.washington.edu/petersen/lba/LIBER_PANPHILI.pdf Acesso em 25/01/2022.

Reflexões sobre a exegese e a alegoria na obra de Isidoro de Sevilha (c. 560 -636)

*Sergio Alberto Feldman*¹

Introdução

O bispo Isidoro de Sevilha (560-636) viveu e atuou no reino visigótico de Toledo, sendo o que hoje denominamos um intelectual, na acepção de Jacques Le Goff. Leitor dos clássicos da cultura pagã greco romana, as repensou e adequou a um olhar cristão, depurando seus conteúdos, para um discurso cristão e canônico. Fez assim o uso do “corpo”, mas inserindo uma “alma”, mais cristã, sem a ‘carnalidade’ do paganismo. Nossa reflexão pretende dirigir o olhar para a releitura cristã do judaísmo, na sua vertente bíblica, através da exegese do assim denominado Antigo testamento (AT), tal como se fosse apenas uma prévia ou um anúncio do Novo testamento (NT). Para tanto, Isidoro faz uso de alegorias, e cria figuras de forma a conectar trechos do AT, com trechos do NT.

Reflexões sobre as religiões

As religiões são uma forma de diálogo entre os humanos e a (as) divindade(s). A análise etimológica da palavra “*religio*” pretende dizer que se trata de religar, reconectar as criaturas com o criador (ou os criadores no politeísmo). Esse diálogo é complexo e demanda a crença e a fé, que não é necessariamente embasada na ciência, na comprovação empírica ou em provas pretensamente reais.

Assim sendo transita no terreno das especulações e do que denominaríamos “revelação”. Permitimo-nos tentar conceituar, de maneira simples o que seria a revelação? Seria o diálogo entre os ser/seres divino/s e os humanos, geralmente tendo como intermediário um ser semi divino ou até mesmo divino, um profeta iluminado ou um anjo enviado. A revelação costuma

¹Doutor em História Medieval pela Universidade Federal do Paraná. Pós doutorados em Madrid (CSIC), Paris (EHESS), Jerusalém (Universidade Hebraica), e Rutgers (New Jersey-USA). Professor titular de História Medieval junto a Universidade Federal do Espírito Santo, orientador de mestrado e doutorado junto ao PPGHIS. E mail: serfeldpr@hotmail.com

ser oral, e geralmente é escrita algum tempo depois e usualmente por discípulos ou escribas, de uma ou mais gerações após o iluminado ter recebido a revelação.

Na geração que canoniza os textos revelados, há geralmente uma reescrita, adaptação ou acerto das palavras divinas. Assim o texto final que é oficializado (canonizado) é uma adaptação da(s) palavra(s) do profeta iluminado. A partir daí não se toca no texto, que vira uma sólida verdade e um rochedo intocável de palavras divinas?

Não. Nenhuma religião consegue manter literalmente a “verdade revelada” e coloca-la na prática. A revelação se torna uma espécie de constituição que emana os princípios gerais e as normativas de vida com ampla largueza. As gerações que seguem terão de explicitar os usos corretos e os desvios. Geram-se muitas vertentes interpretativas: umas moderadas e outras mais radicais. Desenvolve-se um amplo emaranhado de interpretações e análises da revelação.

Um conflito ocorre, ou até mesmo conflitos ocorrerão pelo monopólio da palavra revelada. O que Bourdieu denominou “monopólio dos bens de salvação”. Na sequencia uma das linhas interpretativas consegue construir uma posição hegemônica e se liga a um poder político (reino, império, dinastia) e se torna ortodoxa, ou seja, “certa e correta”, versão oficial e dominante.

O cristianismo nasceu no seio do judaísmo e dele absorveu elementos formadores: o conceito de monoteísmo, a pretensão de universalidade, normas éticas emanadas dos escritos bíblicos, e a noção de pacto entre Deus e seus fiéis, imbricado numa pretensa escatologia que pretendia direcionar, sob a tutela divina uma teleologia, ou seja, um sentido de história, que delineava desde uma criação do mundo e do homem, até a consecução de uma redenção.

O cristianismo não tardou a divergir do judaísmo em alguns detalhes. Inicialmente era na pretensa messianidade de Jesus, o nazareno, que se tornou Jesus Cristo=ou seja o Messias. A expansão do cristianismo pelo mundo helenizado gerou interações que aproximaram o cristianismo do neoplatonismo pagão, e o diferenciaram do judaísmo. A maior delas é a aceitação da doutrina trinitária, que afastou as duas religiões que já estavam distantes desde o século primeiro da era comum.

O monopólio dos bens de salvação, se foca aqui na escolha dos herdeiros do pacto com Deus, da revelação inicialmente apresentada aos patriarcas, depois a Moisés e na sequencia aos profetas dos dois reinos. Há dois olhares e posições que os complementam: o judaico, e o cristão. Antes de analisarmos suas posições, é preciso salientar que o texto pretensamente revelado e devidamente “editorado”, é definido como a versão oficial, e esse torna canônico. É então a palavra de Deus revelada e intocável?

Não. Nas três religiões monoteístas (não abordaremos nem na superfície o Islã) há uma espécie de releitura. Sendo a palavra de Deus uma mensagem complexa, demanda análise e interpretação dela. Essa é feita e aceita como oficial apenas se for autorizada pelos detentores do monopólio dos bens de salvação.

No caso judaico os colegiados rabínicos como o Sinédrio (*Sanedrin*) em Israel, nas academias (*ieshivot*) da Babilônia ou de outros rincões da diáspora; no caso cristão a alta cúpula da Igreja, bispos, arcebispos, concílios, mas fundamentalmente o papado.

A metodologia de interpretação dos textos sagrados é diferente nas duas (ou três) religiões, mas em ambas permite uma elasticidade e uma largueza de interpretações imensa. A exegese cristã tem muitas vertentes aceitas e escolas, mas em todas predomina uma ampla alegoria. Buscar o que não está explícito (sentido literal), e sim escondido em simbolismos que mais se assemelham a poesia, a arte literária, do que a realidade que o autor vivia e interagiu (contexto da escrita).

Assim criam-se interpretações que sendo autenticadas pelos que controlam o “monopólio dos bens de salvação” (no modelo de Bordieu), acabam virando verdades, mesmo não tendo muita relação com o texto canônico original

Olhar judaico

A narrativa que embasa o olhar judaico, está na coletânea denominada em hebraico *Tanach*, que é uma sigla composta pelos nomes de suas partes: a) Lei ou Torá (o cristianismo a denomina pentateuco/cinco livros); b) Profetas ou *neviim*; c) Escritos. Trata-se da revelação maior para os judeus, sendo considerada sagrada e incomparável. Para os cristãos é apenas o prólogo ou o anúncio do que viria posteriormente, usando um termo do cinema, seria o “trailer” da revelação de fato.

Voltando-se a visão judaica. Há, uma série de pactos descritos na Bíblia hebraica ²ou AT (antigo testamento): começam no primeiro livro do Pentateuco/Torá, com Abraão, Isaque e Jacob. Prosseguem com Moisés e as doze tribos no deserto do Sinai e definição de um pacto que efetivaria a presença das tribos na terra de Israel e uma aliança, que se pretendia eterna.

² Optamos por diferenciar as duas partes das escrituras como antigo e novo testamento, mesmo considerando esta terminologia preconceituosa e que coloca a Bíblia hebraica como um texto arcaico, e fossilizado e portanto, superado diante da revelação contida no Novo testamento

Ocorre uma crise de base social (miséria dos camponeses) e de ordem religiosa (idolatria). Os profetas saem em defesa dos oprimidos (questão social) e da manutenção da fidelidade ao pacto (combate a idolatria). O discurso profético é amplo e geral, pois aborda uma série de temas ligados aos dois anteriores. A maior parte do discurso é crítico, ainda que profetize também redenção e até mesmo a vinda do libertador ou redentor.

Este enorme acervo passa a ser comum as duas religiões. Os judeus aceitam apenas a Bíblia hebraica (ou AT), e os cristãos ambos os “testamentos” (AT e NT). Como os judeus não aceitam o NT, fica o AT como o campo de “conflito”.

Os judeus analisam o AT, e tiram deste, sua exegese, que vertem em coletâneas de comentários, do que se denomina lei oral, que culminará na Mishná + Guemará = Talmude. São alguns séculos de análises e interpretações exegéticas judaicas organizadas e compiladas por sábios (rabinos).

Olhar cristão

O contraponto cristão a lei oral judaica seria a patrística. São centenas de teólogos cristãos que começam a refletir sobre as escrituras e criar interpretações que justificaram e definiram as interpretações oficiais das escrituras. Os chamados Padres da Igreja ³ preenchem meio milênio de polêmicas, escritos, concílios, conflitos e consolidação dos dogmas principais da Igreja: a Trindade; a concepção virginal; e a definição de Jesus tanto como humano, quanto divino.

Isso não se deu sem conflitos agudos. Os que discordaram da maioria, foram considerados dissidentes e alcunhados como hereges. Geralmente excluídos dos cargos eclesiásticos, deserdados e exilados. A verdade se torna apanágio de uma hierarquia que define a ortodoxia. A patrística define o cristianismo e o associa ao poder imperial romano, podendo assim deixar de ser marginal e “*outsider*”, para se associar ao poder.

Assim o monopólio dos bens de salvação é outorgado a hierarquia clerical que a partir do século IV consolida sua posição e hostiliza, exorciza e marginaliza sejam os hereges, por vezes aos pagãos que tentam converter, sejam os judeus.

Nosso intuito é fazer uma breve análise da desconstrução do judaísmo por um dos últimos Padres da Igreja ocidental (latina), o bispo Isidoro de Sevilha (c. 560- 635) que atuou

³ Os que viviam no mediterrâneo oriental e falavam o grego, formaram a patrística grega; os que viviam no ocidente e falavam o latim, compuseram a patrística latina. Há padres de outras línguas: siríaco, aramaico e etíope.

no reino visigótico de Toledo no primeiro quarto do século sétimo. Um bispo dotado de ampla erudição, autor de inúmeras obras de exegese e de teologia cristã em geral. Uma destas obras é um tratado em que intenciona emular o cristianismo e desconstruir o judaísmo.

A “*fide catholica*”: desconstrução do judaísmo

A obra é uma das atribuídas a Isidoro de Sevilha e há razoável consenso sobre sua autenticidade. Há outras duas obras apologéticas anti judaicas, que alguns autores consideram serem de autoria de Isidoro.

O gênero literário é o “*adversus Iudaeos*”, que tem algumas dezenas de obras atribuídas a membros da patrística, anteriores a Isidoro. Em quase todas há tema comuns e repetidos: a descrença judaica, conhecida como cegueira (*Iudaeorum caecitas*); o deicídio (culpa na morte de Jesus); o estigma de Judas no coletivo judaico.

Estes temas aparecem desde o século II, numa obra que pretende descrever uma polêmica entre um judeu chamado Tarfon ou Trifon e um pagão cristianizado denominado Justino o mártir. Nesta obra aparece a acusação de deicídio, explicitada e associada aos judeus como coletivo.

As obras que seguem adiante ampliam os temas e associam os judeus gradualmente a malignidade e ao intuito de atacar os cristãos. Assim o texto isidoriano tem modelos para se inspirar.

Muitos dos grandes teólogos da patrística, tanto grega, quanto latina dedicaram muitas predicas (depois redigidas e divulgadas) a criticar os judeus. Há obras mais ou menos virulentas. Dois dos antecessores de Isidoro que foram mais cáusticos e agressivos foram Jerônimo e João Crisóstomo que pregaram na segunda metade do século IV e início do século V.

O exemplo de menor agressividade e tentativa de moderar a relação com os judeus foi sem dúvida Agostinho de Hipona que viveu na mesma época dos anteriores. Assim Isidoro poderia ter se inspirado, tanto na retórica cáustica de Jerônimo e de Crisóstomo, quanto na relativa moderação de Agostinho que visava converter os judeus, senão imediatamente, pelo menos “em parte”, até a segunda vinda de Jesus, no juízo final. Voltemos nossos olhos para a obra polêmica de Isidoro.

A *Fide catholica* tem duas partes principais. A primeira é uma laudação apologética e constatação da verdade cristã, da divindade de Jesus; já a segunda parte é um tratado no modelo

“*adversus judaeos*”. Analisaremos apenas a segunda parte. Encontramos quase uma dezena de tópicos, mas alinhavaremos resumidamente apenas alguns deles. Eis alguns deles :

a) Circuncisão

O cristianismo nasceu entre judeus de Israel e todos seus primeiros prosélitos eram judeus e circuncidados. A circuncisão é um rito de passagem pelo qual um prosélito se torna judeu. Geralmente era feito aos oito dias de idade do recém-nascido; os convertidos em idade adulta tinham certo medo e repúdio desta cerimônia. Isto distanciava a inserção de novos fiéis.

Paulo de Tarso que era judeu e circuncidado, mas viveu seus últimos anos de vida em meio a missão de evangelizar os não judeus (gentios ou gentes), percebeu que se tratava de um obstáculo a expansão da fé judaico-cristã que ainda estava inserida na sinagoga/templo. Convenceu seus colegas apóstolos e superou as resistências de muitos deles, abrindo uma categoria de judeus cristãos, não circuncidados. O batismo bastava.

Gradualmente a circuncisão se tornou obsoleta e os judeus cristãos viraram a maioria e não tardou que os cristãos circuncidados, se tornassem uma seita proscrita. Serão gradualmente marginalizados e a circuncisão considerada inútil e até um sinal de malignidade. A Igreja não tardou a proibi-la e considera-la um sinal de infâmia.

Isidoro faz diversas alegorias, enfatiza a necessidade da circuncisão quando os hebreus entraram na terra de Canaã, para diferenciá-los dos idólatras cananeus. Mas esclarece que com a vinda de Jesus, este rito de passagem se tornava anacrônico.

Isso os preservaria puros até a chegada de Jesus, prometida por Deus à descendência de Abraão. A partir da chegada de Cristo, de acordo com Isidoro, estaria abolida a circuncisão da carne (ou carnal) e ficava substituída pela amputação dos vícios (pecados) do coração de todas as gentes (gentios ou povos). (FELDMAN, 2017, p. 222)

Isidoro faz uso de uma parte do discurso de despedida de Moisés no livro de Deuterônomo (c. 30, v. 6), que exorta a não se bastar com o rito, mas ter atitudes e práticas conectadas com o pacto; e de uma expressão do livro de Josué (c. 5, v. 2-6) que diz que a circuncisão os protegeria dos riscos das crenças dos cananeus e o rompimento do pacto com Deus. Mas considera e firma que se tratava de algo anacrônico, antiquado depois da vinda do Cristo.

Faz uso de uma expressão no livro de Jeremias (c. 4, v. 3-4) que fala de um novo pacto (*brit chadashá*) e da circuncisão do “coração”. Este trecho permite múltiplas alegorias e se descontextualizado, como é feito pode até gerar justificativa ao cristianismo.

A mesma interpretação é feita por Isidoro através de um trecho de Jeremias, que também fala da circuncisão do coração. Baseado nestes trechos e através da sua leitura alegórica, o hispalense declara o envelhecimento da circuncisão e da lei e a sugestão da adesão ao NT e à circuncisão do coração, pela fé nos evangelhos (FELDMAN, 2017, p. 222)

E não podemos de deixar de dizer que o tema da água, num país semi desértico como Israel, cercado pelo deserto arábico, sírio, Sinai e ainda com o Neguev na parte sul – a água pode e deve aparecer como um elemento de redenção. Reviver o deserto é parte da utopia profética, e o elemento “água” do simbolismo da redenção. Isidoro se apropria de citações diversas em que água está presente, para conectar com o ritual mágico do batismo.

b) Pacto, Lei e eleição

O tema dos pactos aparece através do texto da Bíblia hebraica (*Tanach* ou antigo testamento) ao longo de todo o texto. Patriarcas, Moisés, Josué, reis ungidos, profetas em todos os textos e contextos da narrativa há algo relacionado com algum tipo de pacto e a eleição divina seja do povo, seja da dinastia davídica.

O cristianismo se auto compreende como o herdeiro de fato e de juris, de todo este conjunto de pactos e promessas. Como conciliar as duas pretensões? Quem tem direito as promessas? Por séculos haverá amplas polêmicas e discussões. Muitas anteriores a Isidoro e outras posteriores. Há uma construção de discurso, de uma vasta retórica que servirá aos dois lados através do tempo.

Uma estratégia elaborada pelo lado cristão, é deslocar o judaísmo de seu lugar tradicional, de herdeiro e portador da eleição. Para isto faz exegese e releituras de trechos bíblicos, deslocando o judaísmo. Como isto foi feito? Uma retórica que descontextualiza um texto escrito cerca de mil anos antes (variando em alguns casos, para mais ou menos), na terra de Israel e utilizando-o para estigmatizar os judeus da Antiguidade tardia.

Na narrativa bíblica há efetivamente opositores, no seio do povo, que fazem o contraponto da desobediência. Alguns destes elementos são: os adoradores do bezerro de ouro (livro do Êxodo), os adoradores de ídolos de Baal (no plural *baalim*) e Astarte (no plural *astarot*) ao longo de amplos trechos, mas especificamente nos livros proféticos.

As ameaças e os castigos aos idólatras, são relidos e reciclados “fora do contexto” e usados pelos Padres da Igreja em relação aos seguidores do antigo pacto (judaísmo). Assim as palavras seguem sendo enunciadas, mas sendo descontextualizadas, ao longo de tempos ‘distintos e distantes’ (cerca de um milênio ou um pouco mais) servem para criticar os judeus. Um enunciado ainda mais articulado já teria sido criado nos primeiros séculos da patrística. Categorizar dois elementos ao longo da narrativa vetero testamentária, ou seja, da Bíblia hebraica. Os hebreus x os judeus.

Os hebreus seriam os patriarcas e suas famílias, os juízes e Josué, alguns dos reis e os profetas. Seriam os iluminados e bons. E já eram proto cristãos, ou seja, pré iluminados antes da encarnação, conscientes do futuro porvir da redenção.

Os judeus seriam todos os desviados, idólatras do bezerro de ouro, dos *baalim* e *astarotes*, cegos e endemoniados que foram parcialmente contidos pela entrega da Lei, a Moisés. Ainda assim voltaram a agir e confundir a revelação do unguido, filho de Deus, Jesus Cristo. Uma historiografia se define e consolida na época de Eusébio bispo de Cesaréia (sec. IV) e é utilizada por Isidoro no século VII. O pacto antigo é contaminado, anacrônico e distorcido. Assim o legado dos patriarcas, da casa de David e dos profetas – seguiu com os puros e fiéis a Deus - os cristãos.

Isidoro segue nesta vertente. Enfatiza a cegueira e a incredulidade judaicas, como o principal motivo de Deus ter transferido a eleição e o legado dos patriarcas e profetas, aos gentios (gentes ou povos) que se converteram e acreditaram em Jesus, o filho e Cristo.

Estes trechos deixam claro que, pela incredulidade judaica, Cristo, o pacto e a verdade passaram dos judeus para as gentes (gentios). O título dos capítulos diz muito: o sexto diz que “grande parte dos judeus não acreditou”; o sétimo que, “devido à incredulidade dos judeus, Cristo passaria às gentes”; o oitavo relata que “com a rejeição dos judeus entraram as gentes”; e o nono nos relata que a “derrota e dispersão judaica seriam resultantes de seu pecado contra Cristo” (FELDMAN, 2017, p. 227-228).

c) O *shabat* – o dia do descanso

O judaísmo estabelece uma separação semanal entre o profano e o sagrado. De acordo a narrativa da criação, descrita nos primeiros capítulos do livro do Gênesis, o mundo foi criado em seis dias, e no sétimo dia, Deus descansou. Então entre os 613 preceitos (ordenações ou *mitzvot*) definidos no Pentateuco (*Torá*) há uma ampla e detalhada normatização, divinamente ordenada, de acordo a tradição, sobre a relevância desta sacralização do sábado.

Entre estas a clara definição que a jornada diária se inicia e se encerra no pôr do sol, e não a meia noite. Por isso tanto o sábado (em hebraico *shabat*), quanto todas as festas e

celebrações, se iniciam e se encerram no crepúsculo do dia. Variando de acordo às estações e gerando um complexo controle de calendário que demandou uso de estudo de astronomia e de observação da natureza.

Tardiamente os rabinos legislaram as tarefas proibidas, pois algumas das ordenações proibiam obras/trabalhos e demandavam descanso sagrado, até para escravos e animais. No judaísmo rabínico se definem 39 tarefas proibidas aos judeus no período sabático. Minúcias e detalhes que visam sacralizar e separa o sagrado (*shabat*) do profano (semana).

O *shabat* se torna um bastião quase cotidiano, pois ocorre a cada sete dias, na perpetuação do judaísmo. Diz um intelectual judeu, no início do séc. XX, de nome Asher Ginsberg (apelidado, como Achad Haam = um do “povo”) que de certa forma o povo judeu ao guardar o *shabat*, permitiu que o *shabat* também guardasse o povo judeu. Essa interação do povo judeu com o *shabat*, explicita uma das razões da resiliência judaica, através dos séculos. Há muitas referencias que compactuam com esta posição.

O cristianismo nasceu no seio do judaísmo e inicialmente manteve o *shabat* como parte das celebrações. Mas ao tentar se separar de sua ‘família original’ e definir sua identidade própria, repensa o quarto mandamento e o reinterpreta. Isso ocorre alguns séculos antes de Isidoro, e se consolida na definição do domingo, nome derivado de “*dominus*”, ou seja, senhor – caracterizando o dia que era o primeiro da semana, como o dia “separado” ou sacralizado do resto da semana.

Os dois dias eram respeitados, de Paulo até o concílio de Nicéia em 325, como nos salienta Schlesinger (1971, p.70); “[...] o Primeiro Concílio Ecumênico da Igreja, realizado em Nicéia, no ano de 325, aboliu a observância do “*Shabat*” aos sábados e substitui-a pela observância do domingo – o dia do descanso- dos cristãos”.

O que não impediu que cristão seguissem celebrando o *shabat* dentro das regras e normativas judaicas até a época de Isidoro. Há cânones decretados por concílios tardo antigos que delineiam estas atitudes. Celebrar com os judeus era costumeiro, em geral, e em específico celebrar especificamente o *shabat*. Os assim denominados “judeus -cristãos”, faziam as celebrações do *shabat*, a maneira judaica e na maioria das vezes, acatavam a sacralidade tanto do domingo, quanto do *shabat*.

Agreguemos que nos mesmos concílios tardo antigos há proibições da participação de cristãos, na celebração de festividades judaicas. Nos famosos sermões do grande pregador cristão João Crisóstomo, há um virulento ódio por causa desta convivência.

De nossa tese (FELDMAN, 2017, p. 56) recortamos este trecho falando de Crisóstomo:

O ódio e o desprezo aos judeus são incitados no intuito de separar as duas comunidades e objetivam uma definição da identidade cristã diferenciada da sinagoga. Este corte do cordão umbilical é feito de maneira violenta. Nem o judeu comum escapa: é libidinoso, glutão e beberrão. As características hedonistas são acentuadas: ‘bandidos libidinosos, vorazes, avaros e pérfidos... os mais desprezíveis dos seres humanos’.

Enfatizamos que este agudo ódio do pregador, se acentua por que há excelentes relações entre judeus e cristãos na cidade síria de Antioquia, no último quarto do século IV. O intento de separá-los, não se perde nos séculos seguintes. Já no concílio de Elvira (c.311) na Hispânia romana há proibições de convivência festiva entre judeus e cristãos.

Isso se repete nos concílios de Agde (506) e de Vannes (465). Entre alguns cânones que delimitam os contatos vemos em Agde, um cânone que proibia as ceias comuns entre judeus e clérigos, repetindo decisão de um concílio anterior realizado em Vannes, na Bretanha. Em Agde, amplia-se a proibição para os leigos.

Se os judeus diziam que o alimento dos cristãos era impuro, baseando-se nas normas dietéticas da *kashrut*,⁴ o mesmo era decretado de maneira inversa, anatematizando o alimento dos judeus para os clérigos e depois para os leigos.

d) Normas dietéticas judaicas – a kashrut.

As leis de pureza judaica são complexas e remontam a Bíblia hebraica, especificamente ao Pentateuco e de forma precisa a maioria está no terceiro livro de Moisés – o Levítico. O judaísmo ampliou e normatizou as leis de pureza ritual e esclareceu regras diversas: questões dos rituais de sacrifício no templo, das relações conjugais/carnais, em específico a menstruação e as normas de abate de animais e seu consumo.

O eixo central, na nossa percepção é a relação com o sangue. Há uma concepção bíblica que atribui ao sangue, a dimensão da “vida em si mesma”. Perder o sangue ‘perder a vida. Comer o sangue é “comer a vida”. A vida a Deus pertence, portanto o homem não pode comer o sangue.

Há uma aguda e sensível percepção que gera um certo “medo do sangue”. Não tocar numa mulher menstruada e se tocar, precisar passar por uma rígida purificação. Não se alimentar do sangue de animais, nem de humanos. O sangue contamina e gera impureza.

⁴Tópico seguinte explica este assunto.

Normas de abate de animais somadas a uma ampla lista de animais permitidos e proibidos ao consumo completam estas normas dietéticas judaicas. A questão da pureza coloca os judeus num espaço separado dos seus vizinhos.

A proibição do consumo de carnes como a do porco, de animais predadores, de certos tipos de aves (predadoras), de répteis e anfíbios – delimita a mesa judaica. Já o contato com o sangue de feridos, e mulheres menstruadas define regras múltiplas – que separam os judeus dos cristãos, por exemplo.

O cristianismo paulino demarcou gradualmente, o distanciamento dos gentios, recém convertidos, da lei de Moisés, portanto das normas da *kashrut*. Grupos de judeus cristãos, marginalizados pela Igreja mantiveram as normas dietéticas, mas a Igreja aboliu radicalmente estas.

Isidoro de Sevilha alegoriza as normas dietéticas enfatizando se tratar de uma questão simbólica. Para ele na criação, narrada no livro do Gênesis, Deus descreve a criação dos animais, como parte de um conjunto, que o criador credita a condição de bom. E enfatiza se tratar de alegoria. Feldman (2017, p. 240) esclarece:

A simbologia, de acordo com Isidoro, poderia ser entendida como uma alegoria: o comportamento animalesco dos humanos que atuam de maneira impura. A seu ver, os santos predestinados por Deus não podem agir conforme os costumes humanos, que se assemelham aos animais impuros.

Reflexões finais

As alegorias isidorianas, não inovam ao conceber que as escrituras judaicas (Bíblia hebraica) sejam uma prévia da revelação contida nos Evangelhos e no conjunto denominado novo testamento (NT). O uso de interpretações alegóricas já existia no judaísmo, e foi ampliado e adequado a leitura alegórica cristã.

Isidoro herda dos seus antecessores, Pais da Igreja, como ele, os recursos exegéticos que permitem construir um discurso de “desconstrução” das escrituras judaicas. O intuito é provar o anacronismo da religião “mãe” e sua substituição pela revelação definitiva e verdadeira.

Assim na obra *Fide Catholica*, vai solapando o sentido de alguns dos pilares da religião judaica, que citamos parcialmente. A identidade cristã, no período da antiguidade tardia, precisa se “descolar” de suas origens e autenticar sua veracidade, negando a alteridade judaica, mais antiga, tradicional e respeitada. A desconstrução é necessária, para tanto; a sombra do judaísmo incomodava os padres da Igreja.

Referências

FELDMAN, Sergio A. **As obras de Isidoro de Sevilha e a questão judaica** Perspectivas da unidade político-religiosa no reino hispano visigodo de Toledo. Curitiba: Prismas, 2017

SCHLESINGER, Hugo. **Raízes e origens judaicas do cristianismo**. São Paulo: B'nai B'rith, 1971.

A sabedoria teórica como virtude necessária para o rei ideal: análise de uma tese singular na filosofia política de Christine de Pizan

*Felipe de Souza Terra¹
Ana Rieger Schmidt²*

Escrito em 1404, sob encomenda de Philippe le Hardi, o Duque da Borgonha (1342 - 1404), o *Livro de fatos e bons costumes do Rei Carlos V o sábio* (doravante, apenas *Livro de fatos*) representa um ponto de inflexão na carreira de Christine de Pizan (1364 – 1431). Depois de dar início à sua produção literária e intelectual empregando a forma poética, é com a biografia do rei francês que a autora tem a oportunidade de escrever seu primeiro texto em prosa. A mudança do estilo literário se alinha aos propósitos do livro: Christine não tem a intenção de escrever uma peça que se limitasse à narrativa laudatória sobre o rei falecido. Antes, é possível identificar no livro o objetivo de construir conceitualmente a definição de um rei ideal tomando a biografia de Carlos V (1338 - 1380) como paradigmática. Nesse sentido, há a preocupação de identificar as virtudes que o rei da França cultivava em vida e explicar o sucesso do seu governo em função da posse de tais virtudes. O *Livro de fatos* é, assim, estruturado em três partes que abordam três grupos de virtudes diferentes: a virtude do coração nobre, da cavalaria e da sabedoria.

O grupo de virtudes no qual podemos constatar o tópico de maior originalidade na posição da autora é o terceiro, relativo às virtudes da sabedoria. Quando trata das virtudes envolvidas nesse domínio, o livro não se limita a apontar a necessidade de o rei possuir a virtude da prudência. Como veremos adiante, é um *locus* clássico dos textos políticos medievais apontar a necessidade de o rei possuir essa virtude para bem governar seu reinado. Além de apontar para a necessidade dessa virtude prática, Christine também indica a necessidade de que os reis possuam, em concomitância com as demais virtudes, a sabedoria teórica. Com isso, a autora passa a defender uma tese singular na tradição de textos políticos do período: a tese de

¹ Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e estudante de mestrado no PPGFil da mesma instituição. E-mail: felipedesterra@gmail.com

² Professora adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: ana.rieger@gmail.com

que os reis, para que possam bem governar, têm de estudar as disciplinas de conhecimento teórico.

Nosso objetivo, neste artigo, é oferecer uma resposta à seguinte pergunta: Por que, segundo Pizan, o rei tem necessariamente de possuir sabedoria teórica? Colocada em outros termos: quais razões levam a filósofa a defender a necessidade de que os reis possuam sabedoria teórica para se consolidarem como reis capazes de bem cumprir a sua função? Para chegarmos a uma resposta a essa pergunta, precisaremos contextualizar, na primeira seção, a tradição de textos políticos medievais na qual Christine se insere. Faremos isso, através de uma sucinta análise da filosofia política de Tomás de Aquino e de Egídio Romano. Na segunda seção, consideraremos brevemente a evolução que é possível identificar, nas obras anteriores a 1404, da hierarquia das disciplinas proposta por Pizan. Veremos que, nessas obras, a autora não constava a metafísica como a sabedoria por excelência. Por fim, na terceira seção, pretendemos apresentar nossa hipótese de resposta à questão formulada. Como veremos, ela partirá da constatação de que o principal objeto de estudo da sabedoria teórica se identifica com o principal objetivo para o qual o rei deve governar: Deus. Desse modo, estudar as disciplinas teóricas e, principalmente, a metafísica é uma maneira de o rei conhecer o fim último para o qual deve conduzir seu reino.

A tradição medieval de espelho de príncipes

Assim como toda a filosofia medieval, a reflexão sobre temas políticos passa por uma grande transformação com a recepção das obras aristotélicas no mundo latino. A partir do século XII, com o movimento de reconquista da Península Ibérica, as obras de grandes filósofos gregos são redescobertas pelo mundo latino e, com isso, os autores passam a ter disponíveis novos recursos conceituais e analíticos para refletir sobre fenômenos como a autoridade do rei. Nesse contexto, as obras *Ética nicomaquéia* (ARISTÓTELES, 1991) e a *Política* (ARISTÓTELES, 1991), de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), fornecem conceitos que permitem a esses autores pensar de uma nova maneira a estrutura do poder monárquico e as condições para a sua boa execução.

Além de textos voltados exclusivamente ao público clerical e universitário, a filosofia aristotélica também enseja a produção de textos políticos endereçados a um público laico, mais amplo. As obras produzidas no contexto universitário escolástico não eram escritas com o

propósito específico pedagógico, ou seja, não tinham a preocupação imediata com a formação de um príncipe ou rei, por exemplo. Em contraposição, os tratados que fazem parte da tradição de espelhos de príncipe são escritos com o propósito imediatamente pedagógico, voltados diretamente para a formação concreta de um príncipe postulante ao trono. O gênero literário de espelho de príncipes se caracteriza, pois, por um “caráter pedagógico que, no ocidente medieval, baseiam-se em princípios político-morais para estabelecer a instrução e formação do monarca a partir de modelos teóricos, estabelecidos” (SANTANA, 2013, p. 78). Sob influência do esquema conceitual aristotélico, a atividade régia é compreendida, nesses tratados, em termos de virtudes que os reis devem possuir para que possam bem governar. Sendo assim, um dos principais propósitos de um espelho de príncipes era listar as virtudes consideradas como condições necessárias e suficientes para caracterizar um bom governante. É importante mencionar que, até as primeiras publicações de Pizan, não temos notícia de nenhum espelho de príncipes escrito por alguma mulher. A razão disso é facilmente depreendida por um certo senso comum nos âmbitos intelectuais do medievo que concebiam a mulher como excluída da esfera política³.

São representativos dessa tradição, os espelhos de príncipes escritos por João de Salisbury, *O polícratus*, de 1159 (SALISBURY, 1990), *De Regimine Principum* (AQUINO, 2013) escrito em 1265 Tomás de Aquino (AQUINO, 2013), e *De Regimine Principum* (PERRET, 2011), escrito por Egídio Romano em 1280. No seu tratado, Tomás apresenta a sua concepção de que o rei deve ter virtudes da ordem prática para que possa bem governar. Dentre essas virtudes, destaca-se, como a mais importante e condição para as demais, a virtude da prudência. Como ele escreve no seu *Comentário à “Política”* (*Sententia libri Politicorum*):

Não é dito, pois, que alguém seja um bom príncipe a menos que seja bom em razão de virtudes morais e seja prudente. É dito no livro VI da ‘Ética’ [*Ética nicomaquéia*] que o governo político é uma certa parte da prudência. Dessa forma, é necessário que o político, ou seja, o líder do governo, seja prudente e, por consequência, um homem bom.⁴ (tradução nossa)

Nesta passagem, vemos claramente sendo associado o cumprimento da função do governante à virtude da prudência. Ela é caracterizada como uma condição necessária para que

³ Para uma exposição das razões pelas quais as mulheres eram excluídas da política no período medieval, e os argumentos desenvolvidos por Pizan para criticar essa situação, consultar (SCHIMIDT, 2018, pp. 27-28).

⁴ *Comentário à “Política”* III, 3, §369: “*Non enim dicitur aliquis esse bonus princeps, nisi sit bonus per virtutes morales et prudens. Dictum est enim in sexto Ethicorum quod politica est quaedam pars prudentiae: unde oportet politicum, idest rectorem politiae, esse prudentem, et per consequens bonum virum.*”

um reino seja conduzido ao bem comum, visado por todas comunidades políticas. Conceito chave para toda a teoria ética aristotélica, a prudência é a virtude que representa a perfeição na deliberação e na escolha (CIGONGNINI, 2018, pp. 67-68). Com isso, o rei prudente tem as competências necessárias para fazer as deliberações e tomadas de decisões que permitem a boa condução do seu reinado.

O que não fica claro na citação, contudo, é se a prudência é uma condição *suficiente* para que um rei seja um bom rei. Ou seja, está claro que sem a prudência o rei não pode governar corretamente, mas será que a prudência por si só bastaria para o cumprimento da função régia? A resposta que Tomás daria a essa pergunta é certamente positiva⁵. A virtude da prudência consiste na perfeição de todas as virtudes morais que pertencem ao domínio prático. Além delas, temos também as virtudes teóricas. Entretanto, em nenhuma parte de seu tratado, Tomás considera necessário que o governante tenha conhecimento dessas disciplinas teóricas. Ou seja, o rei não precisaria ser versado em disciplinas como metafísica, física ou teologia para que pudesse cumprir bem o seu papel de governar. A razão disso é que esses temas não envolvem nenhum aprimoramento da sua capacidade prática de deliberar.

Que a prudência é a virtude necessária e suficiente para os reis se constata também pela tese tomística da unidade das virtudes. Seguindo Aristóteles, Tomás sustenta que todas as virtudes morais como temperança, justiça, coragem, etc. formam uma espécie de unidade através da virtude da prudência. Isto é, na medida em que um indivíduo tem a virtude da prudência ele teria todas as demais virtudes:

Nenhuma das virtudes morais pode existir sem a prudência, nem a prudência existir sem as virtudes morais, como foi mostrado. Assim, quando a prudência, que é uma única virtude, existe em alguém, todas as outras virtudes morais estarão presentes simultaneamente com ela, e nenhuma delas aí estará na ausência da prudência.⁶

Na medida em que pode ser dito que alguém tem prudência, pode ser atribuído a ele todas as demais virtudes morais particulares. Desse modo, ao afirmar que o governante deve ter a virtude da prudência, podemos considerar que estão envolvidas todas as demais virtudes morais (SILVEIRA, 2011, p. 5). De modo que não há a necessidade de apontar que o rei deva ser justo, temperante ou corajoso, por exemplo. É necessário apenas indicar a necessidade da

⁵ Sobre esse ponto, consultar: *Summa Theologiae* IIa. IIae. q. 47, a. 12 (AQUINO, 2004, p. 605).

⁶ *Comentário à “Ética nicomaquéia”* VI, 11, §1287: “*Et hoc ideo, quia nulla earum potest haberi sine prudentia, nec prudentia sine eis, ut ostensum est, et sic, quando prudentia quae est una virtus inerit, omnes simul inerunt cum ea, quarum nulla erit prudentia non existente.*” Tradução de Karina Ferreira Silveira (2011, p. 4)

virtude da prudência uma vez que, em posse dela, o governante já seria justo, temperante, corajoso, etc.

Egídio Romano, discípulo de Tomás de Aquino, escreve seu espelho de príncipes, em 1280, sob forte influência da filosofia aristotélica e tomista. Nele, são apresentadas quatro virtudes necessárias para que um rei possa cumprir bem a sua função: prudência, justiça, temperança e fortaleza. Podemos notar que Egídio avança numa distinção que não encontramos em Tomás: das quatro virtudes necessárias aos reis, as virtudes da prudência e justiça são voltadas de maneira imediata ao poder régio; as virtudes da temperança e fortaleza, por sua vez, são voltadas ao cuidado para consigo que o rei deve manter⁷. Associada a essa distinção está a ideia clássica medieval de que o bom governo do rei não pode se dar sem que ele governe bem a si mesmo antes (SANTANA, 2013, p. 79).

O tratado político de Egídio, por outro lado, é muito mais contundente na defesa da tese segundo a qual os governantes não precisam cultivar virtudes teóricas para bem governar. O estudo de disciplinas teóricas como metafísica e teologia deveria ser relegado somente ao clero. Ao público laico, seria admitido apenas o estudo das artes liberais que têm uma utilidade prática e social. Na tradução francesa do *De Regimine Principum*, feita por Henri de Gauchi e a qual Christine de Pizan teve acesso, lemos o seguinte:

Devemos saber, então, que existem ainda outras ciências, a saber, a Ética (que ensina a governar a si mesmo), a ciência que chamamos de Economia, (que ensina a governar o lar); a terceira é a Política (que ensina a governar as cidades e os reinados). E principalmente essas três ciências devem ser estudadas pelos filhos dos reis e dos príncipes, se eles desejarem viver em comunidade e saber governar os seus e os demais. [...] Diremos ainda que os filhos de reis e príncipes devem ser introduzidos firmemente na fé, e devem saber e aprender as ciências morais pelas quais eles saberão governar a si e aos outros. **E porque devem entender as necessidades do reino, eles não têm de investigar habilmente as outras ciências do clero.** É apropriado que eles saibam latim e o linguajar do clero, para que possam ler e escrever sobre assuntos privados a quem quiserem sem intermédio de outra pessoa. E devem saber algo de lógica e retórica, para que sejam mais hábeis ao entender o que lhes será dito. E se devem saber algo de música e das outras ciências, deve ser na medida em que elas sirvam a adquirir bom caráter e a virtude. E se por acaso os filhos dos reis e príncipes não saibam latim ou outras ciências, de todo modo devem compreender diligentemente se as ciências do bom caráter forem expostas em francês vulgar e de modo simplificado, através de exemplos.⁸ (GAUCHI, 1899, p. 201-202, tradução e ênfase nossa)

⁷ Como Eliane Santana escreve: “As virtudes da prudência e da justiça são definidas de forma mais participativas para o regimento do reino. As demais, temperança e fortaleza, estão relacionadas ao autogoverno e autodisciplina.” (SANTANA, 2013, p. 90-91)

⁸ *Li Livres du gouvernement des rois II*, part. 2, ch. 8: “*Et en apres nos devons savoir que trois autres sciences sont, c'est assavoir: etique, qui enseigne l'omme a soi meême gouvernier, et la science que l'en apele michonomique, qui enseigne a gouvernier sa mesnie. Et la tierce si est politique, qui enseigne a gouverner les citez et les reaumes. Et ces trois sciences doivent principalement aprendre les enfanz des rois et des princes, s'il veulent vivre em communité et savoir gouverner et eus et autrui. [...] nos dirrons que les enfanz des rois et des princes*

É possível identificar uma separação clara entre as disciplinas práticas que são destinadas ao público laico, o rei e os príncipes inclusos, e as disciplinas teóricas que são restritas ao público clerical. A teologia e a metafísica são consideradas como as disciplinas mais sutis e abstratas e, em razão disso, são destinadas exclusivamente aos clérigos. Já as demais disciplinas podem ser acessadas pelo público laico. Essas disciplinas são basicamente as sete artes liberais do *trivium* (gramática, dialética e retórica) e do *quadrivium* (astronomia, música, geometria e aritmética). Além dessas, Egídio menciona, na passagem citada, a lógica e retórica. É correto afirmar que o conhecimento dos reis, como Catherine König-Pralong sintetiza, deve se restringir ao “[...] conhecimento de história, conhecimento das leis e costumes e habilidade de aplicá-las, conhecimento do povo e capacidade de negociação.” (KÖNIG-PRALONG, 2013, p. 200, tradução nossa)⁹. Com isso, podemos tirar a seguinte conclusão: os reis, segundo a concepção egídiana, não são caracterizados propriamente como sábios. A sabedoria consistindo na posse da sabedoria teórica, proveniente principalmente da metafísica, não se apresenta como uma condição necessária para o bom governo dos reis. Isso significa que o objeto de estudo da metafísica, ou seja, os temas que essa disciplina trata, não precisam ser do conhecimento do rei que saiba bem governar.

Na base dessa posição egídiana, está uma concepção da ordenação do campo dos saberes muito rígida. Segundo essa concepção clássica, disciplinas teóricas exigem uma dedicação e um tempo de estudo muito grandes. Essas exigências fariam com que disciplinas como a metafísica e a teologia não fossem acessíveis ao público laico. Correndo o risco, ainda, de, ao investir no seu estudo, o rei acabar desviando sua atenção das “necessidades do reino” (GAUCHI, 1899, p. 201-202), como Egídio sugere na passagem citada. Dessa forma, esse estrato da sociedade deveria se dedicar exclusivamente a saberes com uma finalidade prática.

Diferentemente de Tomás de Aquino, Egídio Romano é muito mais claro na sua obra ao associar diretamente o bem comum, ao qual o governante deve conduzir o seu reinado, ao

[...] doivent estre bien introduit et fermement em la foi, et doivent savoir et aprendre les sciences de moralité par quoi l'en siet gouverner soi et autrui. **Quer por cen que il doivent entendre as besoignes du reame, il n'ont pas tens d'enquerre sutilment les autres sciences de clergié.** Et bien afiert a eus que il sachent les langages de clergé et de latin, por cen que il puissent et sachent lire et escrire lor secrez a ceus que ils voelent sans le sens d'autrui. Et doivent aucune chose savoir de logique et de rethorique por quoi il en soient plus soutiz a entendre cen que l'en los dira. [...] Et s'il doivent savoir aucune chose de musique et d'autres sciences, c'est en tant qu'elles servent a aquerre bones mours et bones vertuz. Et se il avenoit que les enfanz des rois et des princes ne seüssent pas le langage du latin ne les autres sciences, toutes voies il devroient entendre dilijaument a cen que les sciences de bones mours fussent exposees en François grossement et legierement et par essamples.” (ênfase nossa)

⁹ “De fait, les compétences scientifiques du roi, qui sont énumérées ensuite, relèvent toutes de savoirs finalisés par la pratique du gouvernement: connaissance de l'histoire, connaissance des lois et coutumes et habileté à les appliquer, connaissance du peuple et capacité de négociation.” (IMBACH; KÖNIG-PRALONG, 2013, p. 200)

bem supremo cristão, a saber, Deus. O autor toma como ponto de partida uma distinção entre dois tipos de bem que são distinguidos por Tomás: (i) o bem terreno, identificado com a felicidade imperfeita, e (ii) o bem transcendental, identificado com a felicidade perfeita¹⁰. A felicidade imperfeita consiste em alcançar o bem segundo uma vida virtuosa. Essa concepção de felicidade é a que mais se aproxima da concebida originalmente por Aristóteles¹¹. Já a felicidade perfeita envolve uma visão beatífica de Deus, o que não pode ocorrer nesta vida terrena.

A função do governante, segundo Egídio Romano, deve ser conduzir seus súditos ao bem comum. A noção de bem aqui envolvendo não somente (i) o bem terreno, mas, principalmente, (ii) o bem transcendental. Isso significa que a finalidade última do governo de um rei é conduzir os seus súditos à figura do Deus cristão. Eliane Santana expressa essa tese da seguinte maneira:

Ora, se a definição de bem comum que Egídio elabora, mesmo antes de iniciar a definição das virtudes necessárias para o regimento do reino, tem seu caráter ligado à transcendentalidade, esse regimento, portanto, quando legítimo é ordenado para ter por finalidade – como bem soberano ou “verdadeira felicidade” – a graça divina. (SANTANA, 2013, p. 104-105)

Com isso, podemos notar que a filosofia política medieval, desenvolvida depois da recepção das obras de Aristóteles, concilia essa concepção pagã da finalidade dos governos com a concepção propriamente cristã da finalidade da vida em comunidade. O texto aristotélico não faz nenhuma menção a um bem transcendental identificado com a figura de alguma divindade. Essa dimensão é introduzida pelos escolásticos como uma maneira de conciliar essa filosofia com os preceitos cristãos. Com isso, a noção de bem comum clássica da filosofia aristotélica passa a ser identificado nesse período, em última análise, com o Deus cristão. Egídio Romano é um dos principais teóricos responsáveis por assentar essa nova concepção.

É importante salientar, contudo, que a maneira pela qual o rei deve procurar alcançar esse bem supremo, segundo Egídio, não se dá pela posse de virtudes teóricas, como a sabedoria, conquistada pelo estudo principalmente da metafísica. Pelo contrário, o filósofo enfatiza a posse exclusivamente de virtudes morais e práticas para que o rei possa bem conduzir o seu governo.

¹⁰ AQUINO, Tomás de. *Suma de Teologia* Ia, IIae, q.4, art.5: “A felicidade pode ser compreendida de duas maneiras: uma imperfeita, que é tida nesta vida; e outra perfeita que consiste na visão de Deus.” (“Duplex est beatitudo: una imperfeta, quae habetur in hac vita; et alia perfecta, quae in Dei visioni consistit”)

¹¹ Para uma apresentação sucinta da concepção aristotélica de felicidade (*eudaimonia*), consultar (LAWRENCE, 2009)

A prudência, justiça, temperança e fortaleza são, portanto, virtudes necessárias e suficientes para que um rei tenha êxito na condução do seu reino à graça divina.

Evolução da reflexão política na obra de Pizan

Antes de considerarmos o modo como Christine apresenta as virtudes envolvidas no governo régio e a sua concepção de bem supremo no *Livro de fatos* (1404), podemos considerar de que modo a filosofia política estava presente nas obras anteriores da autora. Como nos indicam Liliane Dulac e Christine Reno (DULAC; RENO, 1992, p. 165), não havia traduções para o francês dos comentários de Tomás de Aquino às obras de Aristóteles até o século XVI¹². De modo que, o acesso pelo público laico dessa filosofia ainda era muito dificultado. É correto afirmar que as principais obras aristotélicas não foram lidas por Pizan antes da redação do *Livro de fatos*, em 1404. Desse modo, quando apresentam as virtudes necessárias para o bom governo, os livros escritos anteriores àquela data não identificam a metafísica à sabedoria como a disciplina teórica suprema. Com isso, toda a concepção do que é ser sábio e, portanto, como deve se caracterizar um rei ideal são muito diferentes.

Entre 1402 e 1403, Christine escreve o *Caminho de longo estudo* (*Le chemin de longue étude*) (PIZAN, 2000), um de seus primeiros livros que abordam a filosofia política. Antes disso, autora já havia publicado *Cartas de Otea a Héctor* (1400), uma espécie de tratado mitológico, e *A carta ao Deus do Amor* (1399), uma espécie de sátira epistolar. O pensamento político de Pizan, contudo, parece despontar somente a partir de 1402, com a redação de *Caminho de longo estudo*. Neste livro, Pizan analisa quatro virtudes a fim de descobrir quais delas um rei excelente deve possuir. Dentre as virtudes da riqueza, da nobreza, da cavalaria e da sabedoria é esta última que se sobressairá em importância sobre as demais. Entretanto, o que “sabedoria” está significando nesse texto? No curso de sua exposição, é possível notar que o significado atribuído a essa palavra é diferente do que ela terá nas obras posteriores da filósofa. Diferentemente do que, como veremos, significa na sua biografia de Carlos V, “sabedoria” tem o seu sentido atrelado ao conhecimento especulativo da astrologia:

É um filósofo muito virtuoso, dotado de todas as qualidades [...] É um astrólogo completo, por sua ciência sabe tudo, dos planetas conhece os cursos, e as órbita das estrelas, todo o círculo do firmamento, e todas elas sabe inteiramente, as coisas do futuro, como elas devem ocorrer, ele sabe, tudo por essa grande ciência. Em resumo, nele se encontra, eu dou minha palavra, toda a filosofia.

¹² “Or les premières traductions des commentaires de saint Thomas ne devaient apparaître qu’au milieu du XVIe siècle” (DULAC; RENO, 1992, p. 165).

Nem Aristóteles nem Platão a possuíam como ele.¹³(PIZAN, 2000, p. 286, tradução nossa)

Christine ainda não emprega detidamente o exemplo do rei francês, Carlos V. O exemplo paradigmático para o seu propósito, por sua vez, é o do rei Afonso X (1221 - 1284). É interessante notar como esses dois reis se assemelham. Sob os seus reinados, houve um grande fomento da produção intelectual tanto de poesia quanto astronomia e astrologia (FISCHER, 2001, p. 97). Também houve um grande movimento voltado à tradução de textos clássicos com o objetivo de tornar seu conteúdo acessível ao público leigo. Além disso, Carlos V também era um grande admirador e fomentador da astrologia. A própria mudança do pai de Cristine, de Bologna à França, está atrelada a esse fato, já que Tomasso de Pizzano (131-? - 1387) é convidado pelo rei francês a compor a sua corte em razão de seu notável conhecimento de astrologia. Embora, ambos os reis Carlos V e Afonso X fossem apreciadores do conhecimento em geral, é à astrologia que Pizan volta as suas atenções.

Um dos motivos pelo qual isso talvez se deva é em função do caráter com que a astrologia é apresentada. Nesse sentido, na citação acima, a autora escreve: “Em resumo, nele se encontra, eu dou minha palavra, toda a filosofia” (PIZAN, 2000, p. 286, tradução nossa). Aqui podemos perceber que o motivo de a astrologia ocupar o primado sobre as demais virtudes é por ela ser um conhecimento que abrange os demais conhecimentos. Enquanto tal, pode-se dizer que quem a possui pode legitimamente ser denominado “sábio”. De tal modo que o rei tomado como exemplo nesse texto, Afonso X, tinha a alcunha de “sábio”. A acepção dessa palavra, aqui, está muito distante daquela que concebe o sábio como incapaz de pôr em prática todo seu conhecimento, voltado a coisas abstratas e distantes das dificuldades terrenas. Pelo contrário, o conhecimento da astrologia se apresenta como suplementar à prática do governante. O conteúdo do qual o rei se informa através desse conhecimento é voltado ao bom governo do seu reino. O conhecimento preditivo dos eventos futuros o permitiria tomar boas decisões promovendo, assim, a manutenção do seu reinado (FISCHER, 2001, p. 95).

Como podemos notar, a posse do conhecimento da astrologia por parte do rei não é tida como um fim em si mesmo. Antes, essa sabedoria tem a finalidade de auxiliar no bom governo do rei. Desse modo, Christine ainda não contraria de todo a tradição medieval de espelhos dos

¹³ “Astrologien est parfait, Par science scet quanque on fait. Des planettes congnoit les cours et des estoiles tous les tours, Tout le compas du firmament, Et toutes scet entierement Les choses qui sont avenir; Comment elles doivent venir, Scet il, tout par sa grant science. Brief, en lui est, je vous fiance, Toute philosophie entiere. Nē oncques ne l’ot si planiere, Nē Aristote ne Platon.” (PIZAN, 2000, p. 286).

príncipes, pois que o conhecimento atribuído ao rei ainda tem alguma aplicação prática. A filosofia política de Pizan só entrará em desacordo com a tradição quando o conhecimento por ela atribuído ao rei deixar de ter uma finalidade outra que ele próprio. Para isso, a autora precisará recorrer a um outro paradigma de sabedoria, já que todos os conhecimentos ou têm aplicações práticas (como as sete artes liberais) ou são ordenados à salvação e a felicidade na vida pós-morte (teologia).

Pizan ainda escreve, em 1403, *O livro da transformação de fortuna* (*Le livre de la mutacion de Fortune*) (PIZAN, 1959). Neste livro, é possível encontrar uma nova definição de conhecimento soberano proposta por Christine. Se no livro anterior, como vimos, Pizan considerava o conhecimento mais nobre como a astrologia, neste livro o que vemos é a teologia ocupar esse lugar. O campo dos saberes é dividido, seguindo a proposta de Brunetto Latini (LATINI, 2003), claramente entre conhecimentos práticos e teóricos (KÖNIG-PRALONG, 2013, p. 202). Dentre os conhecimentos teóricos, a astrologia não é listada. O conhecimento que parece tomar as vezes dela é a astronomia, indicada como a soberana dentre as artes liberais do *quadrivium* (astronomia, música, geometria e aritmética). Causa estranheza o fato de que aquele conhecimento que antes era soberano dentre os demais, agora sequer seja listado tomando parte no campo dos saberes.

Uma das possíveis razões para essa insólita ausência é o modo como os medievais compreendiam a astrologia. Segundo Alain de Libera (1991, p. 271), a astrologia era compreendida como uma subdisciplina da astronomia. Ela consistiria na parte preditiva e especulativa da astronomia, voltada à elaboração de juízos a partir da posição dos astros, englobando, por exemplo, aquilo que hoje denominamos de meteorologia. Quando narra a relação de seu pai, Tomazzo de Pisano, com a astrologia, Pizan apresenta o que estaria propriamente envolvido na prática dessa ciência:

Sabes para que serve essa pedra? Quem a guarda com apreço não a perderá, e àquele que a mantém perto de si virá o conhecimento sobre o que está por vir. Aquele que a carrega se torna celestial – e não é mentira – e pode subir até as esferas e ao firmamento celeste. Meu pai sem dúvida possuía essa pedra, pois conhecia todas essas virtudes e bem as utilizava. Diversas vezes previu sobre príncipes que reinam sobre a terra, sobre a paz ou a guerra, sobre ventos e águas torrenciais, sobre morte e fome que estavam por vir, ou sobre o tempo que faria. Segundo o que a ele aparecia através dessa pedra, vislumbrava o céu onde giram os planetas. (SCHMIDT, 2020, p. 586-587)

Outro aspecto relevante para a compreensão da astrologia nesse contexto é o fato de que, muitas vezes no período medieval, sua prática foi de encontro com a teologia cristã. Como Carlinda Fischer (2001, p. 96) escreve, o astrólogo sempre deveria partir de um modelo cósmico

e planetário para fazer as observações dos astros e predições a partir das suas posições. Esses modelos cósmicos muitas vezes entravam em conflito com as teses dogmáticas católicas, como, por exemplo, a tese de que a Terra é o centro do universo. Alguns astrólogos tomavam a liberdade de adotar o modelo cósmico ptolomaico, não considerando a Terra como o centro do cosmos, o que teria implicações nos seus cálculos astronômicos. Desse modo, podemos notar como a Teologia e a Astrologia estabelecem algum tipo de disputa pela verdade de determinadas teses.

Não temos condições, infelizmente, de precisar quanto desse debate Christina considera na elaboração do seu livro. Uma afirmação mais categórica nesse sentido deveria levar em consideração uma análise mais próxima ao texto da autora. De todo modo, o que temos de concreto nesse livro de 1403 é o fato de que a Teologia toma a posição antes atribuída à Astrologia. Ainda caracterizada por uma finalidade externa ao seu próprio exercício, a Teologia é considerada como o saber mais nobre dentre os demais. O indivíduo que se ocupa dela tem um conhecimento que é ordenado à felicidade na sua vida futura.

O rei como sábio teórico no *Livro de fatos*

Em 1404, Christine recebe a encomenda de Filipe da Borgonha para escrever uma biografia sobre o rei Carlos V. O reinado francês, depois da morte do rei, em 1380, passa por um momento de instabilidade, tanto com disputas de poder intestinas quanto pela Guerra dos Cem anos (1337 - 1453). A redação de um livro narrando os feitos de um rei reconhecidamente exitoso no seu governo é tomada por Pizan como uma oportunidade para desenvolver a sua reflexão política sobre o que deve estar envolvido no poder régio e como deve ser um rei ideal. Com isso, a autora mescla duas perspectivas num mesmo livro: um registro biográfico, destinado à perpetuação dos atos e feitos notáveis do rei na memória pública do reinado; e também um registro propriamente filosófico sobre a noção de rei ideal. Ou seja, identifica quais são as condições necessárias e suficientes para caracterizar um rei como ideal. É importante salientar o caráter universal dessa reflexão: Pizan não se restringe meramente a analisar o caso do rei Carlos V em particular. Pelo contrário, ela se pronuncia sobre toda e qualquer pessoa que se avenge como um rei ideal. Podendo valer indiferentemente para o rei da Inglaterra, da Espanha, da Hungria, etc.

O *Livro de fatos e bons costumes do Rei Carlos V o sábio* (PIZAN, 1997) é dividido em três partes nas quais se analisa três grupos de virtudes que, segundo Pizan, são condições necessárias para caracterizar um rei ideal. As virtudes que promovem um coração nobre (*noblece de courage*) são aquelas que tanto suscitam uma vida ética com vistas à felicidade na vida pós-morte quanto aquelas que promovem a boa reputação através da observância dos bons costumes (RICHARZ, 2005, p. 100). As virtudes da cavalaria (*chevalerie*) são aquelas que proporcionam ao rei o domínio da arte da guerra e da diplomacia, possibilitando, por exemplo, a defesa das suas fronteiras. Enquanto tais, elas se apresentam como essenciais ao bom governo do rei uma vez que permitem a manutenção da unidade do reino.

Na terceira e última parte, Christine analisa as virtudes da sabedoria (*sagece*). Sua análise se diferencia de suas obras anteriores por não considerar a sabedoria como consistindo nem na astrologia, nem na teologia. Pelo contrário, vemos a autora seguindo à risca o texto aristotélico. É importante salientar que provavelmente Christine teve mais contato com o *Comentário à 'Metafísica' de Aristóteles*, escrito por Tomás de Aquino (AQUINO, 2016), do que o texto original de Aristóteles.¹⁴

No capítulo II da terceira parte do *Livro de fatos* (PIZAN, 1997, pp. 197-198), Pizan apresenta a sabedoria como constituída a partir de cinco domínios: a arte, a prudência, o intelecto, a ciência e a sabedoria especulativa.¹⁵ Cada um desses domínios é considerado como virtudes da alma, ou seja, são capacidades voltadas a um tipo de objeto ou a um tipo de atividade. Dentre as cinco virtudes elencadas, há uma distinção básica entre virtudes da parte prática e virtudes da parte teórica especulativa. A arte e a prudência são virtudes da parte prática da alma pois tratam de coisas contingentes.¹⁶ Já as virtudes do intelecto, da ciência e da sabedoria especulativa pertencem à parte teórica uma vez que são voltadas às coisas necessárias.

Na sequência do texto, a partir do capítulo III (PIZAN, 1997, pp. 198-200), vemos um esforço argumentativo voltado para: (i) esclarecer que tipo de conhecimento é alcançado em cada um desses domínios; (ii) evidenciar, através da narração de feitos e ações notáveis, que Carlos V possuiu todos esses domínios da sabedoria; e, dessa maneira, (iii) justificar a tese de que um rei ideal deve cultivar todas as virtudes relativas à sabedoria.

¹⁴ Cf. DULAC; RENO (1992, p. 165)

¹⁵ “[...] *l’art, la prudence, l’intellect, la science et que la sagesse spéculative sont les piliers de la parfaite sagesse*” (PIZAN, 1997, p. 197).

¹⁶ “[...] *il dit sapience estre chief de toutes les sciences; mais prudence et art sont es parties de l’ame, où avient la pratique, laquelle est raciocinative des choses ouvrables contingentes.* (PIZAN, 1936, p. 10).

Com relação às virtudes da parte prática da alma, Pizan se alinha, em grande medida, à tradição medieval de espelho dos príncipes, principalmente a Egídio Romano. Como vimos, esse autor defende que a prudência é uma virtude necessária para um rei ideal e as virtudes relativas à arte, de certo modo, devem ser abrangidas pelo monarca na medida em que são úteis ao seu governo.

No capítulo LXVI (PIZAN, 1997, pp. 301-303), a autora remete a Aristóteles para definir com precisão em que consiste a virtude da prudência:

A prudência é, propriamente falando, o princípio da deliberação. Lá onde a natureza deliberativa está é onde se encontra realmente a prudência, pois é necessário que aquele que delibera conceba previamente um fim qualquer e procure, em seguida, as coisas que conduzem àquele fim, à saber, comparar os [meios que se dispõe], saber quais são os melhores ou os menos favoráveis. É deste modo que, toda potência deliberativa é prudência.¹⁷ (PIZAN, 1940, p. 168, tradução nossa).

A prudência é descrita, desta maneira, como a virtude na deliberação: aquele que a possui tem a capacidade de bem considerar os meios disponíveis para realizar a sua ação e escolher qual o melhor e mais eficaz para atingir seus objetivos. É importante salientar um ponto muito importante da teoria aristotélica e que Pizan mantém: a tese de que não se delibera sobre os fins. No trecho citado, notamos claramente quando a autora escreve “é necessário que aquele que delibera conceba previamente um fim qualquer” (PIZAN, 1940, p. 168, tradução nossa). Ou seja, os objetivos com os quais o rei está comprometido e que ele toma como importante de serem alcançados envolvem outras virtudes que a prudência. Como veremos adiante, envolverá, em última análise, a sabedoria especulativa.

Já as virtudes da parte teórica da alma representam o aspecto mais inovador da teoria política de Christine. Por meio da reflexão sobre os domínios envolvidos em cada uma das virtudes e sobre a função própria do rei, a autora pretende justificar a tese de que o rei deve ter sabedoria teórica para que possa se caracterizar como um rei ideal. Essa tese, como vimos na primeira seção, não é defendida por nenhum outro filósofo da tradição de espelho de príncipes. A tônica dentro dessa linhagem consistia em tomar virtudes práticas como necessárias e suficientes para o rei ideal. Christine, por sua vez, considera as virtudes práticas como necessárias, porém não como suficientes. Ou seja, a posse de virtudes teóricas é uma condição

¹⁷ “*Propement prudence est rigle de conseil; si que, où est nature consiliative, proproement est prudence, cari l convient que quiconques conseil, premierement conceve aucune fin, et puis, qu’il enquiere les choses duisans à celle fin, c’est assavoir, en conferent entre elles lesquelles sont celles qui valent mieulx ou pis, et ainsi toute poissance consliative est prudence [...]*”. (PIZAN, 1940, vol. p. 168).

sine qua non para caracterizar um rei como ideal, sem a qual o rei seria, invariavelmente, imperfeito.

Do ponto de vista filosófico, é relevante analisar os argumentos que Pizan desenvolve em defesa da sua posição. Podemos identificar dois argumentos na terceira parte, ambos no capítulo LXIII (PIZAN, 1997, pp. 295-297). O primeiro argumento, mais simples e sucinto, desenvolve-se da seguinte maneira:

Assim como o entendimento é um bem soberano, pois a ele todas as outras [faculdades] obedecem, também é **natural que os homens sábios governem os outros** e, aqueles que são fracos de espírito são naturalmente servos, pois o mesmo vemos entre corpo e alma: naturalmente o corpo obedece e a alma comanda. Assim vemos ainda que os movimentos do corpo obedecem às emoções, que são os atributos da alma; do mesmo modo como a razão domina os sentidos. Assim, as artes e ciências são todas regidas por uma soberana, que nós chamamos “sabedoria”; do mesmo modo acontece com os homens, pois convém que um dentre eles seja o rei e seu papel é reinar sobre os outros, e isso é algo justo.¹⁸(PIZAN, 1940, vol. II, p. 159, tradução e ênfase nossa).

O recurso argumentativo empregado por Pizan nesse trecho explora o paralelo da hierarquia entre as disciplinas e a hierarquia existente dentro de um reino. Do mesmo modo como há uma disciplina dentre as demais que é a soberana e que se sobrepõe às outras, assim também há um indivíduo que se sobrepõe aos demais e possui o papel exclusivo de reinar. Podemos afirmar, pois, que a estrutura formal do argumento consiste em uma analogia entre a hierarquia dos saberes e a hierarquia política. Essa estratégia argumentativa consiste em tomar como premissas certas proposições e, a partir delas, sustentar um passo indutivo. Essa inferência, assim, só pode ser considerada válida quando a propriedade apresentada pelas premissas permite derivar a propriedade apresentada na conclusão. O objetivo final da autora é sustentar a conclusão de que “é natural que os homens sábios governem os outros” (PIZAN, 1940, vol. II, p. 159, tradução nossa).

Analisando o argumento de Pizan, podemos notar que as premissas apresentadas consistem nas diferentes hierarquias naturais apresentadas: (1) entre as faculdades epistêmicas do intelecto e as demais (dos sentidos, por exemplo); (2) entre a alma e o corpo; (3) das emoções sobre os movimentos corporais; (4) da razão sobre os sentidos; (5) entre as artes e ciências. O

¹⁸ “*Tout ainsi que bien d’entendement est le souverain des biens, car à lui tous les autres obeissent, par quoy naturelement les hommes sages soient seigneurs des autres, et ceulz qui deffailent d’engin soient naturelement sers, car meismement ainsi nous le veons entre corps et l’ame, que naturelement le corps sert et l’ame seigneurist, comme nous veons les operacions du corps obeir aux affections, lesquelles sont vertus de l’ame, ainsi comme raison seigneurist sensualité, et ainsi comme toutes les ars et science se convienent à une souveraine, laquelle a nom sapience, ainsi est-il des hommes; comme à l’un affiere ester roy, duquel l’estat soit souverain sur tous les autres, aussi est juste chose.*” (PIZAN, 1940, vol.II, p. 159, nossa ênfase)

que Christine pretende evidenciar, através da elencação dessas hierarquias, é o seu caráter natural. Ou seja, a razão que explica por que há uma hierarquia da razão sobre os sentidos é a própria natureza. Do mesmo modo com todas as demais hierarquias: elas existem por natureza, não foram impostas por nenhuma convenção humana.

O resultado que temos até este ponto é o seguinte: do mesmo modo como são naturais as hierarquias entre os sentidos e a razão e as demais, assim também é natural a hierarquia existente entre o um homem sobre os seus súditos. Contudo, a conclusão que Pizan pretende extrair é, precisamente, que um homem *sábio* deve ser soberano sobre os demais. Ou seja, não é qualquer homem. Pelo contrário, há uma característica necessária sem a qual a soberania não estaria justificada: a sabedoria do rei. Essa hierarquia não é, pois, entre o mais forte, ou entre o que tem mais posses e é mais rico, ou entre quem tem as virtudes práticas. Mas sim, em razão de uma virtude teórica específica que o rei deve cultivar.

A razão que justifica por que, precisamente, a sabedoria é necessária para justificar a soberania do rei sobre os demais do reinado ficará clara no próximo argumento que analisaremos. Por ora, temos que considerar que Pizan introduz um novo elemento na justificação do poder régio. Aliada com as virtudes práticas como a prudência e o direito da dinastia – que defendia a manutenção do poder entre uma mesma família de sangue –, no argumento da filósofa encontramos também a necessidade da sabedoria como um elemento essencial para a sua legitimação. Um rei que não possui sabedoria não é um bom rei e não consegue cumprir bem sua função. Deste modo, esse rei não teria plena legitimidade para governar, uma vez que não pode conduzir o reino ao bem comum.

O segundo argumento que Pizan apresenta em defesa da tese de que os reis devem ser sábios é o seguinte:

Nesse sentido, narra [Egídio Romano] em seu ‘Livro dos Príncipes’, que o rei seja o mais sábio e o mais competente que qualquer súdito, dando o exemplo do arqueiro e a flecha: a flecha, com efeito, não percebe o alvo, mas disso não segue, no entanto, que não possa atingi-lo, uma vez que é o arqueiro que mira o alvo. Dado que é mais apropriado que seja o arqueiro e não a flecha que perceba o alvo, pois é ela que mira, é correto, pois, afirmar que é mais importante que **o rei, que dirige o povo, conheça o fim que a população**; pois, diz ainda o autor, se ocorre que o arqueiro que não percebe o alvo, contudo, o atinge, isto é coisa de Fortuna; do mesmo modo, aquele que conhece o seu fim, não saberá chegar à felicidade – senão por sorte. É por essa razão, constatando que a força das coisas reside na sua ordem e mais ainda no seu fim do que nesta ordem – pois o fim importa mais que o ponto de partida – e que é evidente que **Deus é o fim**

de tudo, de quem todas as ordens dependem [...].¹⁹(PIZAN, 1940, p. 159-60, tradução e ênfase nossa)

Nesta passagem, Christine desenvolve seu argumento empregando o recurso da analogia com o exemplo do arqueiro, dando a ele uma dimensão política. A conclusão para a qual toda a argumentação é orquestrada é apresentada na primeira linha: a tese segundo a qual o rei deve ser o mais sábio dentre seus súditos. “Sabedoria” é compreendida nesse contexto não no sentido de sabedoria prática que seria o resultado do cultivo da prudência. Sábio prático pode ser dito daquele que sabe o que fazer nas situações mais delicadas, uma vez que tem a capacidade de deliberar de modo excelente. O tipo de sabedoria que está sendo considerada no argumento de Pizan, contudo, é a sabedoria especulativa que está implicada com o estudo das causas primeiras.

O argumento pode ser reconstruído da seguinte maneira:

- (P1) Se o arqueiro vê o alvo → então a flecha acerta o alvo;
- (P2) Se o rei conhece os objetivos do reino → então o reino atinge seu objetivo/fim último; (analogia com P1)
- (P3) O objetivo/fim último do reino é Deus;
- (C1) Se o rei conhece Deus → então o reino atinge seu objetivo/fim último; (de P2 e P3)
- (P4) Um rei ideal é aquele que conduz seu reino ao seu objetivo/fim último; (premissa oculta)
- (P5) O conhecimento de Deus só é possível pela teologia revelada e pela metafísica; (premissa oculta)
- (P6) As vias pelas quais o rei pode conhecer Deus são pela teologia revelada e pela metafísica; (corolário de P5)
- (C2) O rei que tem conhecimento de metafísica conduz seu reino ao seu objetivo/fim último; (de C1 e P6)
- (C3) Logo, um rei ideal deve possuir conhecimento de metafísica; (de P4 e C2)

¹⁹ “Ainsi que recite Gilles em son Livre des Princes, que il soit plus sage et plus pourvu que nul de ses subgiez, car si qu’il donne exemple de l’archier et de la saiette, dist-il, combien que la sagette n’aperçoive le signe, il ne s’ensuit pas, pour ce que ferir ne le puisse, car au signe est adreçié par l’archier; doncques, si comme c’est chose plus convenable l’archier percevable du signe que la saiette, cari l’est adreçant, aussi le roy, qui le peuple adrece, dist-il, plus est expediente la fin cognoistre que ne fait le peuple, car, dist-il, si comme l’archier, qui n’aperçoit le signe, se il le fiert c’est chose de Fortune, aussi cil qui as fin ne cognoist, s’il devient beneuré c’est chose d’aventure; pour quoy, comme il eppere le bien des choses soit em leur ordre, et plus em fin qu’em l’ordre, car fin met plus à affett que les choses premisses, comme il appere jà Dieu estre fin de tout, de qui toutes ordres dependente, ne ne dependente de nulle [...]” (PIZAN, 1940, p. 160)

Podemos notar que o argumento é estruturado sobre dois subargumentos (de P1 a C1 e P5 a C2) com duas conclusões intermediárias (C1 e C2) para provar a conclusão principal (C3). Desse modo, os dois passos argumentativos mais importantes sobre os quais se sustentam a posição de Christine consistem nas duas conclusões intermediárias. A primeira, C1, se vale de um paralelo com a metáfora do arqueiro para defender que o rei tem de conhecer Deus para que possa conduzir o reino ao seu fim. Nesse paralelo, o reino e a flecha desempenham o mesmo papel: sem a interveniência de algo externo, nenhum dos dois pode atingir seu objetivo. A flecha sem o arqueiro não pode atingir o alvo. Do mesmo modo, sem o rei, o reino não pode atingir sua finalidade última.

A finalidade última do reino é identificada, dentro de uma concepção cristã do Bem, com a figura divina: é Deus o fim de todas as coisas, entre elas, os reinos seculares. Essa tese é apresentada na premissa P3. Com isso, Christine está se associando com a posição de Egídio Romano que, como vimos, identifica claramente o bem supremo do reino com o Deus cristão.²⁰ De fato, essa concepção clássica do período medieval se justifica com o novo paradigma cristão de felicidade: a suma felicidade só pode ser alcançada em Deus. Desse modo, as comunidades políticas, que são formadas para permitir que seus cidadãos atinjam a felicidade, é voltada, em última análise, à felicidade beatífica. O fim último para o qual deve estar ordenado o reino é, pois, um bem transcendente a qualquer bem do mundo corpóreo.

Retornando, novamente, à metáfora do arqueiro, podemos notar que o paralelo entre o rei e o arqueiro se dá mediante o papel que ambos cumprem: eles devem de alguma maneira apreender o objetivo para o qual estão intencionalmente. O arqueiro deve apreender o alvo, ou seja, ter a aptidão para ver a uma certa distância e lançar a flecha. Já o rei deve apreender a finalidade do seu reino que, em última análise, é Deus. A apreensão do alvo e a apreensão de Deus, claramente, envolvem capacidades cognitivas diferentes: no primeiro caso, é necessário apenas um aparato visual saudável; já no segundo caso, é necessário um tipo de conhecimento específico e muito mais complexo.

Desse modo, entramos no segundo passo argumentativo apresentado na reconstrução (P5 a C2): a especificação do tipo de conhecimento que o rei deve ter para apreender a finalidade do seu reino, a saber, Deus. As duas alternativas pelas quais se pode aceder ao conhecimento

²⁰ “Ora, se a definição de bem comum que Egídio elabora, mesmo antes de iniciar a definição das virtudes necessárias para o regimento do reino, tem seu caráter ligado à transcendentalidade, esse regimento, portanto, quando legítimo é ordenado para ter por finalidade – como bem soberano ou “verdadeira felicidade” – a graça divina.” (SANTANA, 2013, p. 104-105)

divino se estabelecem através da teologia revelada e pela metafísica (P5). Ambas disciplinas, embora compreendam, no seu escopo de atuação, o mesmo objeto de estudo, não o consideram do mesmo modo. Ainda assim, elas não são excludentes uma com relação a outra: que alguém tenha conhecimento de Deus pela teologia revelada não impede que conheça a divindade mediante o estudo da metafísica e vice-versa.

Em seu artigo, Liliane Dulac e Christine Reno (DULAC; RENO, 1992) concluíram que Pizan não só teve acesso ao *Comentário à “Metafísica”*, de Tomás de Aquino, como o empregou expressivamente na redação dos seus textos, principalmente do *Livro de fatos e O livro da visão de Christine* (*Le livre de l’Advision Cristine*, de 1405). O comentário em questão consiste numa apresentação do livro de Aristóteles, voltada, principalmente, ao público clerical, composto pelos estudantes das universidades medievais. O procedimento adotado por Tomás consiste, basicamente, em identificar com muita precisão os argumentos que são apresentados no texto original e reconstruí-los de maneira mais acessível aos estudantes. No prólogo desse comentário (AQUINO, 2016, pp. 23-25), Tomás apresenta sua posição no debate medieval com relação ao objeto de estudo da metafísica.²¹ A divergência entre os autores do período girava em torno de decidir se Deus cairia sob o escopo da metafísica ou não. A resposta de Tomás de Aquino é positiva: Deus pode ser estudado e conhecido através da metafísica uma vez que é causa do ente enquanto ente. Essa disciplina, pois, deve tratar dos primeiros princípios do ente enquanto ente e também das primeiras causas. Entre essas, conta-se principalmente Deus enquanto causa de todos os entes.

Desse modo, a metafísica também deve estudar a causa primeira, Deus. Esse estudo, contudo, é radicalmente diferente daquele levado a cabo pela teologia revelada. Diferentemente desta, a metafísica pretende provar a existência e os principais predicados divinos a partir da perspectiva da razão natural. Os argumentos que ela desenvolve partem de premissas que não dependem da fé e podem ser aceitas por qualquer pessoa, cristã ou não. O resultado desse estudo é o delineamento da figura divina de uma maneira muito mais enxuta do que aquela delineada pela fé. Deus aparece nesse contexto sendo caracterizado através dos predicados: primeiro motor imóvel, um ser necessariamente existente, como incorpóreo, como incausado, etc. Esses predicados abstratos atribuídos à divindade são, pois, resultados do estudo da metafísica. É em

²¹ Sobre esse debate, consultar a apresentação feita por Étienne Gilson (2016, p. 83-84).

razão disso que Pizan, alinhada com a filosofia aristotélica, justificadamente denomina “teologia” a metafísica enquanto trata de Deus.²²

É importante salientar, entretanto, que a metafísica não se circunscreve apenas ao estudo da divindade. Pelo contrário, como dissemos anteriormente, essa disciplina também considera as causas e os princípios de todos os entes enquanto entes. Por exemplo, a metafísica explica a estrutura ontológica tanto de uma árvore, uma pedra, um cachorro, uma cor, um tamanho, etc. Ou seja, tudo o que pode ser dito ente é abarcado sob a consideração metafísica.

Já a teologia revelada, por sua vez, adota um método muito diferente no seu estudo. Diferentemente da metafísica, ela parte de premissas tomadas a partir da fé cristã. Essas premissas consistem, basicamente, em proposições sobre Deus, sobre seres humanos, ou qualquer outro tema teologicamente relevante. A fonte privilegiada dessas proposições são as sagradas escrituras, especialmente, a *Bíblia*. Neste texto, os teólogos podem identificar não só a prova de que Deus existe, mas também quais são seus principais predicados e qualidades. O modo como se chega a essas conclusões, contudo, depende da fé. Uma pessoa não convertida ao credo cristão, por exemplo, poderia não dar adesão a essas premissas e, conseqüentemente, não aceitar as referidas conclusões sobre a divindade. Com isso, podemos notar que o acesso à teologia revelada, diferentemente da metafísica, se restringe apenas àqueles que já esposam de antemão o credo cristão. Além disso, esse acesso depende de uma erudição na leitura das sagradas escrituras.

Com isso, podemos notar que tanto a metafísica quanto a teologia revelada podem dar a conhecer Deus por perspectivas distintas. Com relação à metafísica, Christine é clara ao afirmar que o rei Carlos V cultivava seu estudo e conhecimento nessa disciplina mais elevada dentre as demais.

[...] Nosso rei Carlos V foi verdadeiro filósofo, a saber, amante de sabedoria, e mesmo instruído nela, isso é evidente pois ele procurou compreender as coisas primeiras e mais elevadas, a saber, a alta teologia a qual é o fim de toda sabedoria. Com efeito, esta é outra coisa senão conhecer por ciência natural a Deus e suas altas virtudes celestes.²³ (PIZAN, 1940, p. 13, tradução nossa)

²² “*Nous rapporterons à ce sujet ce qu’Aristote écrit, dans sa Métaphysique et ailleurs sur cette discipline. On l’appelle théologie ou ‘science divine’, parce qu’elle a pour objet les essences ou substances séparées ou les réalités divines*” (PIZAN, 1997, p. 199-200).

²³ “*Nostre roy Charles fust vray philosophe, c’est assavoir, ameur de sapience, meisme imbuez en ycelle, appert par ce que il fut vray inquisiteur des hautes choses premieraines, c’est assavoir de haulte theologie, qui est terme de sapience, qui n’est aultre chose que cognoistre Dieu et ses haultes vertus celestes, par naturelle science.*” (PIZAN, 1940, vol. II, p. 13).

Nesse trecho, a autora se refere explicitamente à metafísica como teologia natural (distinguindo-a da teologia revelada) por meio da qual podemos aceder ao conhecimento mais elevado da divindade. Ainda que enfoque no cultivo do conhecimento metafísico, podemos concluir dessa passagem que o estudo de teologia revelada permanece fora da alçada dos reis. Isto é, Christine não defende que os reis devam ter uma formação universitária, assim como a maioria dos teólogos da Baixa Idade Média. Pelo contrário, o estudo por parte dos reis deve partir de um interesse e iniciativa individuais de leitura e reflexão sobre as obras de grandes filósofos.

O nosso foco é, pois, com relação à posse da metafísica e da teologia natural. Como pretendemos ter mostrado, Christine defende que o rei francês de fato possuía considerável conhecimento nessa disciplina a ponto de poder ser chamado propriamente de sábio. O que permite, então, que a autora estenda o conhecimento dessa disciplina não só ao caso particular de Carlos V, mas também a todo rei ideal? Ou seja, o que permite à autora defender que um rei ideal, universalmente tomado, necessariamente deve possuir conhecimento de metafísica?

Considerando a reconstrução que propusemos do argumento, essa inferência é possível uma vez que identificamos o objeto de estudo da metafísica com o objetivo/ fim último de um reino na figura de Deus. Como concluímos anteriormente, o fim último para o qual está ordenado um reino é Deus. O rei deve, pois, conduzir seu reinado, em última análise, a Deus. Contudo, o rei só pode conduzir o reinado até seu alvo se ele conhecer seu fim último. Assim como o arqueiro que deve ver o alvo para que possa acertar a flecha, o rei deve conhecer seu alvo. O modo como o rei pode conhecer seu alvo, a saber, Deus, é pela teologia natural. Desse modo, o rei necessariamente deve cultivar seu conhecimento nessa disciplina, uma vez que, somente por essa via, é possível apreender o fim último para o qual deve conduzir seu reinado.

Portanto, é em razão do fato do rei Carlos V ter conhecimento de metafísica que se explica, entre outras razões, que ele tenha sido um rei ideal e tenha tido êxito em conduzir seu reino ao seu fim apropriado. De maneira oposta, podemos considerar que sem esse conhecimento, o governo do rei francês teria sido muito mais suscetível às vicissitudes inerentes ao seu posto e não seria, pois, reconhecido como um bom reinado.

Deve ser salientado que, embora seja uma condição necessária para caracterizar um rei ideal, o conhecimento de metafísica não é uma virtude suficiente. As demais virtudes que Pizan analisa no decurso de seu livro devem ser levadas em consideração para completar a noção do governante ideal. A virtude do coração nobre e da cavalaria, assim, como a sabedoria, são

condições necessárias para um rei perfeito. Além disso, podemos considerar que a autora também aceita o direito de dinastia como uma condição necessária para caracterizar o governo de um rei. Ou seja, não basta que um indivíduo qualquer tenha todas as virtudes elencadas no *Livro de fatos* para se arrogar como rei legítimo de um território. A posse desse posto necessariamente deve decorrer de laços de consanguinidade, como Christine menciona ao narrar as diligências tomadas por Carlos V para garantir que seu sucessor no trono francês fosse seu próprio filho.²⁴

Outro ponto que merece ser destacado é que o conhecimento de Deus por parte do rei parece justificar a expansão dos limites dos poderes régios até questões institucionais da própria Igreja. Dos capítulos LIII a LVIII (PIZAN, 1997, p. 284-291), quando narra a atuação de Carlos V no Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), Christine parece legitimar a interferência do rei francês em questões do domínio próprio da Igreja.²⁵ Esse evento histórico se desdobrou da seguinte maneira. Após a eleição do Papa Urbano VI (1318 - 1389) ser questionada por alguns cardeais, principalmente franceses, Carlos V convoca o conselho de prelados, arcebispos, clérigos, doutores em teologia e sábios das universidades a fim de formar uma opinião justa sobre o tema. Todos os que se pronunciaram diante do rei corroboraram que o Papa Urbano VI não era papa legítimo uma vez que não foi eleito legalmente, mas sob pressão. Com isso, Carlos V toma a decisão de não reconhecer o papa eleito e apoia a eleição de um novo papa, Clemente VII (1342 - 1394).

O modo como a filósofa narra esse fato notável da biografia do rei francês demonstra seu esforço por legitimar o uso do poder régio no contexto de disputas clericais. Não é evidente durante a narrativa, contudo, qual a justificativa ou a razão que permitiriam, segundo Pizan, legitimar essa expansão dos limites de atuação do rei Carlos V para além de questões estritas do reinado. Estando correta a reconstrução do argumento da autora que apresentamos neste artigo, uma resposta possível poderia levar em consideração o fato de que, enquanto um rei

²⁴ “[...] il [*Charles V*] ordonna, promulgua et fit jurer et promettre à ses frères, aux pairs de France ainsi qu’à tous les hauts dignitaires du royaume, de respecter fermement, durablement et pour toujours un clause stipulant que s’il passait de vie à trépas avant que son fils Charles ne soit, conformément aux anciennes coutumes du royaume, en âge d’être investi de la dignité royale, qu’il serait néanmoins couronné, selon cetter nouvelle ordonnance, à l’entrée de as quatorzième année, si ler oi devait mourir avant qu’il n’eût atteint cet âge.” (PIZAN, 1997, p. 204-205)

²⁵ Christine defende que o posto do soberano é o mais próximo de Deus e o representa na terra, de modo que, as qualidades do rei devem, de alguma maneira, se mostrar paralelas às qualidades divinas: “*La souveraineté, c’est-à-dire la dignité royale, étant plus proche de Dieu dans l’ordre des états – puisqu’elle représente sur terre la cause première –, il est donc juste que, conformément au rôle qui lui est attribué, ele en adopte et suive les modalités, puisqu’elle a été créée, à l’image de Dieu, pour régner sur les autres et les diriger. [...] c’est pourquoi les qualités du roi doivent montrer à leur pareil*” (PIZAN, 1997, p. 296-297)

ideal, Carlos V compartilhava com os clérigos o conhecimento de Deus, ao menos pela via da razão natural. Sendo assim, o conhecimento da divindade permite ao rei reivindicar poder de decidir em questões de conflito intestinas à Igreja. O conhecimento de metafísica cultivado pelo rei ideal, então, permitiria ao poder régio romper com a concepção de um poder hegemônico da Igreja para tratar de assuntos teológicos. Nesse sentido, Kate Forhan, quando analisa a narrativa do Grande Cisma no *Livro de Fatos*, afirma que “o papel do rei é limitar ou controlar a Igreja ao invés da Igreja controlar o rei”²⁶ (FORHAN, 2017, p. 90, tradução nossa). Por meio do conhecimento de Deus por parte do rei, Christine pode, pois, legitimar um novo arranjo entre os poderes régios e clericais.

Conclusão

Com este artigo pretendemos ter apresentado de que modo a filosofia política desenvolvida por Christine de Pizan, no *Livro de fatos*, introduz uma tese especialmente original na tradição de tratados políticos medievais. Os textos de referência nessa tradição, como *Sobre o governo de príncipes*, texto homônimo de Tomás de Aquino e Egídio Romano, enfatizam a posse, por parte de um rei ideal, de virtudes morais e práticas em detrimento de virtudes teóricas. Para a boa consecução do poder régio, considera-se como condição necessária e suficientes a posse da virtude da prudência e as virtudes praticas a ela atreladas, como temperança, coragem, etc. Pizan, por sua vez, se alinha em parte a essa tradição ao considerar que, entre as condições necessárias para caracterizar um rei ideal, estão, de fato, as virtudes morais e práticas, como a virtude do coração nobre e da cavalaria. Entretanto, essas virtudes não são suficientes para explicar a perfeição do poder régio. Segundo a autora, a virtude da sabedoria teórica é uma condição necessária para um rei se caracterizar como ideal. “Sábio” seria, pois, um predicado essencial a todo e qualquer rei.

O modo como a filósofa fundamenta essa tese, contudo, não é evidente na superfície do seu texto, demandando, assim, uma reconstrução do seu argumento de maneira sistemática. A análise que propusemos explora o fato de que há uma identificação entre (i) o objeto da metafísica e (ii) o fim último para o qual os reis devem governar na figura de Deus. Desse modo, estudar metafísica se apresenta como um meio pelo qual o rei pode conhecer o objetivo

²⁶ “[...] *the king’s role is to limit or control the Church rather than for the Chrurch to constrain the king.*”

último para o qual a sua atividade régia está voltada. Um rei propriamente sábio teria, então, condições de conduzir seu reino ao seu fim último: Deus.

Referências

AQUINO, Tomás de. **In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio**. Eds. Cathala, M. R et Spiazzi, R. M. Taurini: Marietti, 1950.

AQUINO, Tomás de. **Sententia libri Metaphysicae**. Disponível em: <https://www.corpusthomicum.org/cmp00.html>. Data de acesso: 31 de março de 2022

AQUINO, Tomás de. **Sententia libri Politicorum**. In: **Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita**. Roma: Typographia Polyglotta, 1971.

AQUINO, Tomás de. **Sententia libri Politicorum**. Disponível em: <https://www.corpusthomicum.org/cpo.html>. Data de acesso: 31 de março de 2022.

AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica II**. Tradução: Carlos-Josaphat Pinto de Oliveira (et al.). São Paulo: Loyola, 2002

AQUINO, Tomás de. **Suma Teológica V**. Tradução: OLIVEIRA, Carlos-Josaphat Pinto de (et. al.). São Paulo: Loyola, 2004

AQUINO, Tomás de. **Do Governo dos Príncipes ao Rei de Cipro**. Tradução: SANTOS, Arlindo Veiga dos. Edipro: São Paulo, 2013

AQUINO, Tomás de. **Comentário à ‘Metafísica’ de Aristóteles I-IV**. Tradução: VEIGA, Bernardo; FAITANIN, Paulo. Vide Editorial: Campinas, 2016

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução: SOUZA, Eudoro de. Nova Cultura: São Paulo, 1991

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução: FERREIRA, Roberto Leal. Martins Fontes: São Paulo, 1991

ASSIS, Ricardo Fontes dos Santos. **A Cristandade e o reino francês: Duas facetas do poder régio (1372-1404)**. 2008. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

BORN, Lester Kruger. The perfect prince: A study in Thirteenth and Fourteenth century ideals. **Speculum**, v. 3, p. 470-504, 1928

CIGOGNINI, Enir. **Sobre a Prudência Infusa em Tomás de Aquino: uma leitura a partir da Ética a Nicômaco de Aristóteles**. 2018. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018

DELOGU, Daisy. Christine de Pizan lectrice de Gilles de Rome: Le ‘De regimine principum’ et le ‘Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V’. **Cahiers de recherches médiévales et humanistes**, v. 16, p. 213-224, 2008

- DEVAUX, Jean. De la biographie au miroir du prince: Le 'Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V' de Christine de Pizan. **Moyen age: Revue d'histoire et de philologie**, v. 116, p. 591-604, 2010
- DULAC, Liliane; RENO, Christine. L'humanisme vers 1400, essai d'exploration a partir d'un cas marginal: Christine de pizan, traductrice de Thomas d'Aquin. **Pratiques de la culture écrite en France au XVe siècle: Actes du colloque international du CNRS**. Paris, v.16, p. 161-178 mai. 1992
- FISCHER, Carlinda. A astrologia na corte de Afonso X, o Sábio: o Libro de las Cruzes. **Anos 90**. Porto Alegre, n.16, p.93-106, 2001
- FORHAN, Kate Langdon. **The political theory of Christine de Pizan**. New York: Routledge. 2017
- GAUCHI, Henri de. **Li livres du gouvernement des rois**. Tradução: Samuel Paul Molenaer. New York, London: MacMillan, 1899
- GILSON, Étienne. **O ser e a essência**. Tradução: Carlos Eduardo de Oliveira (Org.). São Paulo: Editora Paulus, 2016
- KÖNIG-PRALONG, Catherine. Métaphysique, théologie et politique culturelle chez Christine de Pisan. **Revue philosophique et théologique de Fribourg**, v. 59, p. 464-479, 2012
- KÖNIG-PRALONG, Catherine. Métaphysique, théologie et politique des savoirs chez Christine de Pizan In: KÖNIG-PRALONG, Catherine; IMBACH, Ruedi. **Le Défi Laïque**. Paris: Librairie philosophique J. Vrin. 2013
- LAWRENCE, Gavin. O bem humano e a função humana. In: KRAUT, Richard (Org.). **Aristóteles: A Ética a Nicômaco**. Editora Artmed: Porto Alegre, 2009
- LATINI, Brunetto. **Li livres dou tresor**. Tradução: BARRETTE, Paul; BALDWIN, Spurgeon. Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies Press: Arizona, 2003
- DE LIBERA, Alain. **Penser au Moyen Âge**. Paris: Éditions du Seuil, 1991
- PERRET, Noëlle-Laetitia. **Les traductions françaises du « De regimine principum » de Gilles de Rome. Parcours matériel, culturel et intellectuel d'un discours sur l'éducation**. Leiden: Brill, 2011
- PIZAN, Christine de. **Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V**. Éd. S. Solente, vol. 2, Paris: Champion, 1940
- PIZAN, Christine de. **Le livre des faits et bonnes moeurs du roi Charles V le sage**. Tradução: Eric Hicks; Thérèse Moreau. Paris: Stock, 1997
- PIZAN, Christine de. **Le chemin de longue étude**. Tradução: Andrea Tarnowski. Paris: Librairie générale française, 2000
- PIZAN, Christine de. **Le livre de la mutacion de Fortune par Christine de Pisan**. Picard, Paris: 1959
- RICHARZ, Michael. Prudence and Wisdom in Christine de Pizan's *Le livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*. In: GREEN, K.; MEWS, C. J (Org.). **Healing the Body Politic: The Political Thought of Christine de Pizan**, Turnhout: Brepols Publishers, p. 99-116, 2005

RODRIGUEZ, Juliana Eva. La ‘phronesis’ real en la teoría política de Christine de Pizan. **Cuadernos Medievales**, v. 21, p. 121-135, 2016

RODRIGUEZ, Juliana Eva. Intelecto y prudencia: De la ‘episteme’ a la política en la teoría de Christine de Pizan. **Patristica et Mediaevalia**, 2021, V. 42, p. 33-54

SALISBURY, John of. **Policraticus: Of frivolities of courties and the footprints of philosophers**. Tradução: NEDERMAN, Cary J. Cambridge University Press, Cambridge, 1990

SANTANA, Eliane Veríssimo de. “**Ca insegna quali virtù ei principi debbiano avere**”: a **contenção régia por meio das virtudes no tratado ‘De regimine principum’ de Egídio Romano**. 2013. Dissertação (Programa de Pos-Graduação em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013

SCHMIDT, Ana Rieger. O Livro da transformação de Fortuna, de Christine de Pizan. **Revista PHILIA: Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 578-600, novembro de 2020

SILVEIRA, Karina Ferreira. Conexão das virtudes em Aristóteles. **II Congresso Internacional de Filosofia Moral e Política**, Pelotas, p. 1-14, 2011

SCHMIDT, Ana Rieger. Christine de Pizan contra os filósofos. In: SCHMIDT, Ana Rieger; SECCO, Gisele Dalva; ZANUZZI, Inara (Org.) **Vozes femininas na Filosofia**. Editora da UFRGS: Porto Alegre, 2018

STORCK, Alfredo Carlos. O indivíduo e a ordem política na ordem da *civitas*. **Veritas**. Porto Alegre, v. 40, n° 159, p. 539-544, 1995

VARELA-RODRIGUEZ, Elisa. The conception of authority and power in the works of Christine de Pizan: Meditation and consensus in her work. **International Journal of Art and Art History**, v. 4, p. 60-78, 2016

*Tradução,
intermedialidade
e formação de tradutores*



Tradução, adaptação e intermedialidade: fronteiras, confrontos e encontros

Genilda Azerêdo¹

As palavras também têm a sua hierarquia, o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu (SARAMAGO, 2017, p. 196).

Introdução

Não é novidade que as palavras têm peso, para o bem e para o mal, dependendo dos significados a elas atribuídos. Embora encontremos, com frequência, nas discussões teóricas sobre adaptação, a equivalência entre adaptação e tradução, os dois termos são vistos pelo senso comum, e, às vezes, até por estudiosos, de forma diferente. O que está por trás desta distinção?

Em uma palestra recente sobre “Virginia Woolf em diálogo com a literatura, o cinema e a adaptação”², um aluno perguntou por que adaptar, qual o propósito da adaptação. Para além da relevância da questão, algo relacionado à política da adaptação (de que trataremos adiante), fico refletindo se alguém perguntaria por que traduzir, qual o propósito da tradução. Devido à sua longevidade e sua prática mais explícita ao longo dos anos, o termo tradução parece gozar de uma aceitação que falta ao termo adaptação, como se o ato de adaptar já contivesse um sentido inerente de inferioridade, redução e simplificação. São várias as razões por trás desse equívoco, que ainda persiste, mesmo depois das teorizações acerca da adaptação.

Pensando nos termos teóricos e em seus significados, propomos uma revisão de conceitos-chave a fim de mapear e articular ressonâncias e distinções. Afinal, em que se aproximam tradução e adaptação? Por que um autor traduzido pode ser sinônimo de consagração literária (HEILBRON & SAPIRO, 2009), enquanto alguns prefeririam, em contexto de adaptação, que determinados textos ficassem intocáveis? Em outras palavras, por que a adaptação pode significar profanação? Qual a relação entre tradução, adaptação, estudos

¹ Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba - UFPB e pesquisadora bolsista do CNPq desde 2009.

² Palestra proferida pela autora em 10/05/2021 como parte do minicurso “Ensaio políticos e a prosa poética de Virginia Woolf”, oferecido pela UFPB/DLEM, na modalidade remota, e organizado pelos professores Dr.^a Maria Aparecida de Oliveira (UFPB) e Dr. Lauro Iglesias Quadrado (UFBA).

interartes e intermedialidade? De que modo tradução, adaptação e intermedialidade se relacionam?

São diversos os estudiosos que já se debruçaram sobre a relação entre tradução e adaptação, dentre os quais, M. A. Johnson, on “Translation and adaptation” (1984), Cristina Carneiro Rodrigues, em “A distinção entre adaptação e tradução relativizada: questões de poder e apropriação” (2001) e Lauro Maia Amorim, em *Tradução e adaptação* (2005). Trata-se de investigações que, embora inseridas no contexto de adaptação literária, oferecem questões significativas sobre os limites, propósitos e efeitos da tradução e da adaptação. Faremos referências às suas contribuições ao longo da presente discussão, de modo que possamos chegar aos estudos mais recentes sobre intermedialidade.

O texto pioneiro de Jakobson

Começemos por revisitar a classificação pioneira de Roman Jakobson (1995, p. 64-65; grifos do autor) em “Aspectos lingüísticos da tradução”³:

1. A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
2. A tradução interlingual ou tradução *propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
3. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Apesar da aparente clareza inicial, as definições para os três tipos de tradução de Jakobson podem suscitar alguns questionamentos. Por exemplo, no primeiro tipo, a tradução é vista de uma forma muito ampla, podendo abarcar todas as operações metalingüísticas, quando o falante reformula e interpreta uma declaração para fazer-se compreendido. Para Jakobson, citando Peirce, “o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (1995, p. 64). É também neste sentido que George Steiner (2005), em *Depois de Babel*, intitula seu primeiro capítulo “A compreensão como tradução”.

Constituindo-se como tradução em outros signos da mesma língua, a tradução intralingual também abarcaria, para dar outro exemplo, as adaptações de clássicos da literatura em uma linguagem acessível para determinado público, como é o caso das ‘*retold stories*’ e ‘*abridged (narrative) versions*’: Quixote para crianças (em espanhol), Shakespeare para leitores

³Lembrar que já em 1959, a Harvard University Press publicou uma versão em inglês desse texto no livro *On translation*, org. por Brower (ver nota de rodapé em Jakobson (1995, p. 63).

intermediários em língua inglesa, Machado de Assis para adolescentes (em português), *Minha primeira Bíblia*, também para crianças. Em “Translation and adaptation”, M. A. Johnson refere-se a esta modalidade como caracterizada por um processo de “simplificação do texto para acessibilidade a uma categoria particular do público leitor ou remodelação de textos de um passado distante para consumidores modernos” (1984, p. 421)⁴. Vejamos que, neste caso, temos uma aproximação evidente entre tradução e adaptação – adaptação no sentido de adequação e ajuste para certo público – cuja política é, sobretudo, pedagógica, ao intentar atrair o leitor para autores e textos clássicos através de uma linguagem mais simples e atual que aquela do texto-fonte. No contexto de aprendizagem de línguas estrangeiras, por exemplo, trata-se de traduzir/adaptar as temáticas de Cervantes e Shakespeare em linguagem mais acessível que aquela do texto-fonte para o leitor-aprendiz.

Ainda dentro da tradução intralingual, podemos pensar nos livros escritos para homenagear determinado escritor, como é o caso de *Missa do galo – variações sobre o mesmo tema*, um livro de contos escritos a partir de “Missa do galo”, de Machado de Assis; *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa*; e *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte*⁵. Nestes livros, o processo de tradução tem como intuito recriar o texto-fonte em outro contexto literário. Além disso, supomos que a complexidade quanto à linguagem literária seja mantida, já que se trata de escritores reescrevendo textos de outros escritores, embora possa haver certa hierarquização quanto à relevância dos autores literários envolvidos, estando o autor cujas narrativas estão sendo apropriadas e reescritas em posição de centralidade.

Chama a atenção, na definição da tradução interlingual (segundo tipo), a expressão “propriamente dita” ressaltada em itálico, o que sugere uma hierarquização entre os tipos de tradução – viriam daí premissas e ideias equivocadas sobre modos diferentes de traduzir? Os dois outros tipos de tradução não seriam tradução ‘propriamente dita’? E, não o sendo, seriam tradução em menor sentido, com menos complexidade? Poderia, por exemplo, ter surgido daí o lugar de marginalidade relegado por alguns à adaptação? George Steiner também chama a atenção para o fato de que “embora estejamos ‘traduzindo’ em todos os momentos em que falamos ou recebemos signos em nossa língua, é evidente que a tradução no sentido mais

⁴ “[...] text simplification for accessibility to a particular category of the reading public or refashioning of texts of a distant past for modern consumers”. Esta e outras traduções ao longo do texto são da autora.

⁵ *Missa do galo – variações sobre o mesmo tema* foi publicado em 1979 e tem organização de Osman Lins e contos de seis autores: além do próprio Osman Lins, Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon. *Quartas histórias: contos baseados em narrativas de Guimarães Rosa* e *Capitu mandou flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte* têm organização de Rinaldo de Fernandes.

comum emerge quando se dá o encontro de duas línguas” (2005, p. 14). Não creio que Steiner tivesse em mente a língua de sinais, semiótico-imagética por natureza.

No terceiro tipo de tradução, Jakobson toma como ponto de partida os signos verbais e sua interpretação por meio de signos não verbais. Já no final do texto, ao referir-se novamente à transposição intersemiótica, Jakobson define-a como a passagem de “um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (1995, p. 72). Aqui, é importante pensarmos também na transposição de um filme ou peça para um romance (romancização) – como na coleção *Devorando Shakespeare*⁶ – ou de uma pintura para um conto – como no livro *In sunlight or in shadow – stories inspired by the paintings of Edward Hopper*, editado por Lawrence Block (2016). Estamos, portanto, no reino da adaptação *propriamente dita* (para parafrasear Jakobson).

Outra questão ainda se faz pertinente quando pensamos nas definições de Jakobson e no uso que ele faz dos termos ‘lingual’ e ‘semiótico’. Nos dois primeiros tipos de tradução – apenas entre línguas – Jakobson utiliza o atributo ‘lingual’; no terceiro tipo, tradução entre signos verbais e não verbais, ele utiliza o atributo ‘semiótico’. Essa distinção pode induzir o leitor a pensar que a tradução intralingual e interlingual não são também semióticas, uma redução que ignora o próprio significado de signo e semiose, interferindo, de modo significativo, na concepção do próprio conceito de tradução e adaptação. Se, como explica Julio Plaza, “a definição de signo peirceana é (...) um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos” (2008, p. 17), a semiose é inerente aos signos em geral, não havendo distinção entre signos verbais e não verbais. Esta observação pode parecer óbvia, mas é importante, visto que a literatura – arte em que a ação dos signos dá-se de modo densamente criativo – possui o potencial de mimetizar significados *como se fosse* outra expressão artística. Em *Semiótica aplicada à linguagem literária*, Expedito Ferraz Júnior (2012, p. 13) argumenta que

a semiótica pode (...) ajudar-nos a explicar certas impressões “plásticas” ou “musicais” que experimentamos diante de um poema, de um texto dramático ou de uma narrativa de ficção, quando as cores, formas, sons e ações a que os textos se referem se atualizam de maneira muito nítida em nossos sentidos, fazendo coexistir com o mundo real esse outro mundo, que funciona muitas vezes como reflexo do primeiro, mas que é inteiramente feito de palavras. Na perspectiva de uma abordagem semiótica, esses efeitos deixam de ser interpretados apenas como reações subjetivas do leitor e passam a ser encarados como semiose (ação dos signos), isto é, como parte do processo de cognição que caracteriza o fenômeno literário.

⁶Três romances compõem a coleção: *Trabalhos de amor perdidos*, de Jorge Furtado; *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão; e *A décima segunda noite*, de Luís Fernando Verissimo.

Para dar um exemplo de como o conhecimento sobre a semiose – ação dos signos em signos – pode ser produtiva, na tradução que fez do poema “*In a Station of the metro*”⁷, de Ezra Pound, Augusto de Campos não apenas traduziu os signos verbais do poema, mas também deslocou os significados do contexto e espaço moderno e escuro da estação de metrô (lembramos que o poema foi publicado em 1916) para a própria forma do poema, cujos versos (em pedaços ou blocos) agora também iconizam os próprios vagões e compartimentos do trem.

A visão destas faces dentre a turba:
Pétalas num ramo úmido, escuro.

Tal ‘interferência’ – na verdade, gesto criativo para alguns; adaptação para outros – do tradutor contribui para adensar vários significados do poema: mimetizam a aparição dos rostos, apreendidos como se foram *flashes*, fragmentos, imagens que aparecem e desaparecem; intensificam a metáfora de solidão e incomunicabilidade do poema – notemos que a distância entre os pedaços de versos do poema podem representar o próprio distanciamento entre as pessoas ao deixarem seus vagões. Na perspectiva do eu-lírico, ainda temos a impressão de sermos conduzidos por um olho-câmera que de repente nos aproxima dos rostos, movendo-se (e fazendo-nos mover) do específico/individual (faces) ao coletivo (turba) e vice-versa.

Para voltar a Jakobson, trata-se de um caso de tradução interlingual, mas com um aproveitamento semiótico muito rico do caráter visual do poema – não à toa, esse é considerado um dos mais significativos poemas imagistas da tradição literária em língua inglesa. É neste sentido que Haroldo de Campos concebe a tradução – como gesto criativo e crítico: “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca (...). Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual (...), a *iconicidade* do signo estético (...))” (2004, p. 35; grifos do autor). Embora, aqui, o contexto seja de tradução de poesia, chamar a atenção para a tradução das propriedades formais do signo faz-se relevante para evidenciar o que está em jogo na tradução de várias semioses.

⁷“*The apparition of these faces, in the crowd; / Petals on a wet, black bough*”.

Tradução e adaptação em contexto literário

O livro *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling, de Lauro Maia Amorim (2005), constitui uma contribuição significativa, em contexto brasileiro, para as investigações sobre as relações entre tradução e adaptação no campo literário. Dividido em duas partes, uma teórica e outra analítica, o livro traz três capítulos teóricos, embasados em autores variados – Johnson, Venuti, Lefevere, Bastin, Rodrigues, Rajagopalan, Bassnet-McGuire, Gambier, dentre outros. Nesta parte, Amorim investiga os limites conceituais entre tradução e adaptação, chamando a atenção para a dificuldade em se delimitar diferenças rígidas entre os termos, bem como para a relevância de não se relegar a adaptação a uma posição de marginalidade nos estudos acadêmicos. No “Prefácio” do livro, Cristina Carneiro Rodrigues menciona como os termos eram vistos pela tradição: enquanto “a tradução buscava reproduzir a forma e o conteúdo do original, a adaptação promoveria algum tipo de modificação” (2005, p. 12). Aqui já percebemos uma das dicotomias mais difundidas relacionadas ao assunto: a fidelidade (supostamente respeitosa), de um lado, e a infidelidade (considerada desrespeitosa), de outro. Ou seja: de um lado, a fidelidade era considerada conservadora; de outro, a modificação empreendida pela adaptação era quase sempre vista como violência, violação ou agressão ao (autor do) texto-fonte. Além disso, é como se a tradução (vista como reprodução da forma e do conteúdo do texto-fonte) se constituísse sem mediação, sem criatividade, sem negociação; e é como se a reprodução fiel pudesse ser realizada. Ainda segundo Cristina Carneiro Rodrigues,

O autor [Amorim], em sólida argumentação, desestrutura esse pensamento tradicional, tanto ao abordar os aspectos conflituosos que dificultam, ou mesmo, impossibilitam, precisar limites objetivos entre o traduzir e o adaptar, quanto ao evidenciar a inscrição da escrita tradutória na adaptação e sua reciprocidade (2005, p. 12).

Com efeito, para dar apenas um exemplo inicial de como o pensamento tradicional ainda vigora, quando Patricia Secco (*apud* CASARIN, 2014) resolveu lançar uma adaptação do conto “O alienista”, de Machado de Assis, inserido em um projeto intitulado “Os clássicos e a leitura”, houve várias reações negativas, inclusive por parte de escritores e estudiosos, que viam na adaptação uma falta de respeito a Machado. Contrapondo-se às vozes contrárias, Sérgio Rodrigues assim se posiciona:

Em princípio, não sei quais foram os argumentos da autora, mas essa indignação toda parece despropositada. É uma prática muito antiga fazer versões de autores clássicos, desde que não se apresente isso como um substituto do sujeito. (...) Parece que houve uma reação emocional, como se o Machado estivesse sendo adulterado. E não é isso. O Machado continua sendo

o Machado. Isso existe há muito tempo e nunca foi motivo de escândalo (In: CASARIN, 2014).

A visão de Sérgio Rodrigues, de que a adaptação “existe há muito tempo e nunca foi motivo de escândalo” é, no entanto, otimista, já que muitos, ainda no presente, se escandalizam com reescrituras e adaptações e veem no processo de adaptar uma interferência negativa em relação ao objeto-fonte, sem refletir a respeito do produto, do resultado final: a adaptação em si. Como fica claro na pesquisa de Amorim, embasada, de modo substancial, no livro de André Lefevere (1992) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, a literatura é uma instituição construída e habitada por muitas vozes, que, longe de serem neutras, ecoam valores, hierarquias e relações de poder. Já no “Prefácio” do livro de Lefevere (1992, p. vii)⁸, lemos:

A tradução é certamente uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, não importa sua intenção, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para que ela funcione em uma dada sociedade de uma certa forma.

É muito importante que Lefevere conceba a tradução como tal, de modo a aproximá-la da noção de adaptação, afinal, ambos os processos envolvem forma (uma poética) e circunstâncias ideológicas, daí a relevância do termo *manipulação* na argumentação do autor. Também é igualmente importante que a discussão de tradução de Lefevere esteja relacionada a um contexto de reescrita mais amplo, que inclui edição e antologização de textos, compilação de histórias literárias e obras de referência, além da própria crítica literária. Como ele conclui: “No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes até de toda uma literatura” (LEFEVERE, 1992, p. 5).

Tal argumento faz-se, sobretudo, plausível para uma imagem que se criou da escritora Jane Austen. Segundo Fay Weldon, em comentário irônico, “quando dizemos ‘Jane Austen’, todos sabem sobre o que estamos falando. Austen significa classe alta, literatura, virgindade e programa familiar (...). Nós amamos Jane Austen porque ela significa Herança Cultural” (1995, p. 2). Roger Sales, em *Jane Austen and representations of Regency England*, chama a atenção para o fato de que alguns livros biográficos escritos por membros da família de Austen – por exemplo, o livro de Henry Austen, *Biographical notice* (1818), e o de J. E. Austen-Leigh, *Memoir of Jane Austen* (1870) – fabricaram uma imagem dela como uma mulher doméstica, virtuosa e piedosa: “a imagem da docilidade serena” da santa solteirona (SALES, 1994, p. 4-7). A família de Austen não considerava de bom tom manter as referências consideradas impróprias

⁸ *Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way.*

que as cartas e os registros cotidianos continham – daí as edições, os apagamentos, os ajustes. É interessante ressaltar que a própria Austen, com sua perspectiva irônica (portanto, múltipla), também tenha sua parcela de contribuição para a criação de tal imagem. Mas não esqueçamos os múltiplos gumes da ironia, tampouco os entraves ideológicos do contexto histórico do final do século XVIII na Inglaterra, que a impediam de explicitar determinadas perspectivas, levando-a a fazer uso da ironia, da ambiguidade e da contenção, estratégias discursivas que significam de modo oblíquo.

Com efeito, tais manipulações podem interferir na produção de outros textos em que se disseminam visões distorcidas semelhantes (como a que Weldon denuncia acima). Pensemos, por exemplo, no *boom* de adaptações televisivas e filmicas de obras de Austen e em como se representam suas supostas visões de mundo. A propósito, em “The literary adaptation – an introduction”, John Ellis refere-se à adaptação como influenciada pelos discursos que circulam sobre determinado texto, principalmente quando se trata de um clássico da literatura (ELLIS, 1982):

A adaptação se aproveita da memória que se tem de um romance, uma memória que pode derivar de uma leitura real ou, o que é mais provável quando se trata de um clássico da literatura, uma memória cultural geralmente posta em circulação. A adaptação consome esta memória, com o intuito de apagá-la com a presença de suas próprias imagens (ELLIS, 1982, p. 3)⁹.

Ellis também recorre ao argumento de Paul Kerr: “não é o romance que é adaptado, mas a ilusão de realidade que o romance diz produzir” (*apud* ELLIS, 1982, p. 3). Ou seja, fazendo uso de outro vocabulário, o argumento de Ellis já inseria a adaptação em um contexto amplo de textualidades, discursos e memórias culturais que circulam e se manipulam, constituindo-se prenúncios do texto de Levefere.

A discussão de Amorim (2005) também chama a atenção para diversas noções que atravessam os processos de tradução e adaptação: reescritura, transgressão, assimetria, criatividade, apropriação e alteridade. Trata-se, na verdade, de significados que se imbricam e que são vistos por pesquisadores de modos distintos, a depender de uma visão conservadora ou crítica: por exemplo, as mudanças ocorridas em traduções e adaptações tanto podem ser consideradas como apropriação e transgressão criativa quanto como violação do objeto-fonte. A questão da assimetria, para dar outro exemplo, tanto tem a ver com as línguas e comunidades sociolinguísticas implicadas no processo quanto com autoria. De acordo com Amorim:

⁹ *The adaptation trades upon the memory of the novel, a memory that can derive from actual reading, or, as is more likely with a classic of literature, a generally circulated cultural memory. The adaptation consumes this memory, aiming to efface it with the presence of its own images.*

A tradução pode ser compreendida como uma instância paradigmática das relações assimétricas entre línguas e povos, relações que não demarcam igualdade ou simetria, mas que, pelo contrário, denunciam diferenças como constitutivas da própria percepção do Outro pela linguagem (2005, p. 33).

Para ilustrar a assimetria, ainda segundo Amorim (2005), quando escritores e poetas, como Albert Camus, Milan Kundera, Octavio Paz, traduzem e adaptam, é comum haver uma aceitação das interferências e mudanças, sem maiores questionamentos quanto às liberdades empreendidas: escritores e poetas, de modo diferente dos tradutores em geral, possuem uma autoridade na escrita literária que parece dotar de legitimação suas reescrituras.

O texto pioneiro de André Bazin

“Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, de André Bazin, foi originalmente publicado em 1948. Trata-se de um texto pioneiro sobre as relações entre literatura, teatro e cinema, de um lado, e sobre adaptação (ou tradução intersemiótica, na classificação de Jakobson), de outro. O título do texto já revela sua importância ao demarcar uma reivindicação: que saibamos reconhecer a impureza, a heterogeneidade da linguagem cinematográfica; que possamos acolher o fenômeno da adaptação, algo que adensa e amplia o caráter impuro do cinema.

Para fundamentar seus argumentos, Bazin recorre à “influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (2014, p. 115), da qual a adaptação fílmica constitui apenas um exemplo. Bazin declara: “Notemos, para começar, que a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna¹⁰, é uma constante da história da arte” (2014, p. 116). Em sua argumentação, Bazin leva em conta a longevidade da literatura, do teatro, da pintura, da música, em oposição à incipiência e infância do cinema: “Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (2014, p. 115-116).

Tais declarações trazem à tona uma questão ausente na definição de tradução intersemiótica de Jakobson – aquela da hierarquização entre as artes e a eventual atribuição (ou não) de valor aos objetos envolvidos a partir do dado de antiguidade e autoria. Esta será uma questão crucial nas discussões sobre adaptações, sobretudo por causa dos diferentes usos que o cinema fará da literatura, algo considerado por Bazin já no início do seu texto: “Não é de hoje,

¹⁰ O contexto moderno a que Bazin se refere é 1948, ano de publicação do texto. É interessante ressaltar que ainda hoje alguns concebem a adaptação nessa perspectiva.

claro, que o cinema vai buscar seus temas no romance e no teatro; mas parece que não o faz da mesma maneira” (2014, p. 113). De acordo com Bazin, ora a literatura e o teatro fornecem aos roteiristas e cineastas temas; ora apenas personagens e aventuras; ora sinopses bem desenvolvidas; ora, ainda, uma atmosfera ou um clima poético (2014). Em outras palavras, a *tradução propriamente dita* do objeto-fonte é deixada de lado em favor de liberdades e escolhas convenientes ao cineasta na criação de um novo universo, o que dá margem à inevitável cobrança da fidelidade. Aos detratores da adaptação, é como se a literatura fosse profanada em sua sacralidade e originalidade, ou, para dizer com Walter Benjamin (1994), perdesse a sua aura. Lembremos que isso também acontece no contexto de adaptação literária, quando alguns se incomodam (como mostramos antes) com a apropriação e a adaptação dos textos de autores clássicos e canônicos para certo público, com propósito didático.

Ainda André Bazin, em “Adaptation, or the cinema as digest”, chama a atenção para a necessidade de não se confundir um procedimento que é inerente ao fenômeno da adaptação – “a simplificação e condensação de uma obra, a partir daquilo que basicamente se deseja reter apenas dos personagens e situações centrais” (2000, p. 25) – com mediocridade ou superficialidade. Tal procedimento necessariamente implica em escolhas que dizem da política da adaptação: o que ressaltar? O que deixar de fora? O que deslocar? O que trazer para o centro? O que atualizar? O que criticar? O que tornar (in)visível? E por que fazer isso? Que propósitos atingir? Que políticas materializar? A justificativa por trás do argumento de Bazin também nos faz pensar na potencialidade da linguagem fílmica para construir significados de modo denso, alusivo e ambíguo. Para o teórico francês, “a fidelidade a uma forma, literária ou outra, é ilusória: o que importa é buscar a *equivalência das formas em termos de significado*” (2000, p. 20, grifos do autor), o que implica automaticamente uma consciência acerca das especificidades da linguagem literária e fílmica. Cito Bazin:

O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem [verbal], não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (2014, p. 126).

Ao fazer uso dos termos “invenção” e “imaginação”, Bazin ressalta o caráter criativo da adaptação, que, embora se constituindo como texto híbrido (originariamente concebido na intersecção entre literatura e cinema) precisa ser avaliado sobretudo em relação ao novo contexto semiótico: o cinema. Disto decorre uma conclusão importante para quem estuda adaptação fílmica tendo como *background* a literatura: estudar adaptação fílmica significa

estudar cinema. Ainda quando se quer enfatizar o princípio de fidelidade – a semelhança quanto ao enredo, aos conflitos e personagens, quanto às configurações espaciais, por exemplo –, é preciso não prescindir do conhecimento de linguagem literária e fílmica e seus modos peculiares de construir significados. Na verdade, o conhecimento teórico das disciplinas implicadas no diálogo interartístico é essencial para qualquer adaptação – pensemos na literatura transmutada em quadrinhos; na peça de teatro adaptada em romance; no quadro adaptado em conto – o conhecimento sobre a nova linguagem semiótica é crucial para a apreensão dos novos significados resultantes das múltiplas semioses.

Ainda neste diálogo (ou seria confronto?) entre a literatura e o cinema, em que não raro vemos uma arena habitada por múltiplas vozes em busca de relevância e valorização, Bazin acertadamente chama a atenção para uma questão ignorada por aqueles que criticam a adaptação:

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu influência do cinema (BAZIN, 2014, p. 120).

Considerando que o texto de Bazin é de 1948, podemos situar a influência do cinema sobre o romance até em décadas anteriores, como é o caso da literatura de Virginia Woolf. A propósito, neste caso específico, não se trata tampouco de influência apenas do cinema, mas também das artes visuais, como a pintura e a fotografia. É para esse contexto que chamam a atenção os livros críticos *Modernist women and visual cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, photography and cinema*, de Maggie Humm (2003); *The sisters' arts: the writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, de Diane Filby Gillespie (1995); e *The multiple muses of Virginia Woolf*, organizado por Diane F. Gillespie (1997). Ou seja, se a literatura sempre se nutriu do diálogo entre as artes, o contexto moderno, com suas vanguardas e rupturas, constitui um celeiro para as mais diversas experimentações interartes e intersemióticas.

Termos e questões-chave nos estudos de adaptação intersemiótica¹¹

Quando as sistematizações teóricas sobre adaptação (no sentido de tradução intersemiótica) começaram a aparecer, era, sobretudo, a adaptação fílmica que constituía o foco de investigação. Alguns exemplos de capítulos e títulos de livros já demonstram este recorte: *Novels into film*, de George Bluestone (1957); *Film and fiction: the dynamics of exchange*, de

¹¹Ver também texto anterior da autora, “Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica” (2012).

Keith Cohen (1979); “What novels can do that films can’t (and vice-versa)”, de Seymour Chatman (1980); *Novel images: literature in performance*, organizado por Peter Reynolds (1993); *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, de Brian McFarlane (1996); *Adaptations: from text to screen, screen to text*, organizado por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (1999); *Film adaptation*, organizado por James Naremore (2000); *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, de Robert Stam (2005); *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, organizado por Robert Stam e Alessandra Raengo (2005); *Literature on screen*, organizado por Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2007). É relevante enfatizar que o texto de Seymour Chatman apareceu posteriormente em um livro intitulado *Film theory and criticism* (1992), organizado por Gerald Mast e outros, o que demonstra a inclusão de estudos sobre a adaptação fílmica dentro de um contexto amplo de investigações sobre o cinema.

A theory of adaptation, de Linda Hutcheon (2006), chama a atenção por oferecer uma sistematização teórica da adaptação em um contexto maior, distanciando-se da mera relação recorrente entre literatura e cinema, mas não a ignorando de todo. Como explica a autora já na apresentação: “É o próprio ato de adaptação que me interessa, não necessariamente em que mídia ou gênero específico” (2006, p. xiv; tradução nossa).

O interesse teórico-crítico pela adaptação fílmica certamente reverbera a própria relevância do cinema – e de seu diálogo com a literatura – quando comparado às outras artes adaptadas (quadrinhos, quadros, canções). Não à toa, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, é o cinema que Walter Benjamin (1994) elege como a arte moderna por excelência. Dentro desse contexto, é a literatura que se oferece não apenas como manipulável em sua reprodução (recriação) audiovisual – sobretudo por conta de seu grau de narratividade –, mas também para dotar o cinema (arte de massas) de (suposta) qualidade estética. Portanto, não surpreende que, durante certo tempo, falar de adaptação já implicasse adaptação para a tela (seja cinema ou TV). Nesta tentativa de sistematização teórica, é importante considerar que a própria teoria fílmica também buscava um espaço próprio, e que, devido à antiguidade da literatura, muitos ainda queriam discutir a adaptação fílmica com parâmetros literários.

São várias as abordagens sugeridas: taxonomias que tentam apreender a adaptação em termos de graus de fidelidade e complexidade em relação ao texto adaptado; especificidades semióticas inerentes a cada linguagem e mídia, com atenção voltada para questões de narratologia, em que categorias narrativas – personagem, espaço, tempo, narrador, ponto de

vista – são discutidas nos diferentes contextos semióticos; adaptação de textos inseridos em determinado contexto histórico-literário – adaptação de clássicos e de textos modernos; formas diferentes de apreciação e recepção, decorrentes de dois modos peculiares de ver; adaptação e cinema de patrimônio/herança cultural, sobretudo em contexto britânico; adaptação de literatura infantil; adaptação, indústria do cinema e contexto cultural de massa; adaptação audiovisual para a TV.

Em meio às sistematizações teóricas, um termo-chave passou a circular em articulação com o fenômeno da adaptação: a intertextualidade. Isto não surpreende, visto que as noções de influência, originalidade e intertextualidade já se constituíam importantes no contexto de literatura comparada. Em seu livro sobre o assunto, Sandra Nitrini (2000) inclusive chama a atenção para o fato de que em Julia Kristeva, a noção de texto é ampla, “sinônimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes” (2000, p. 161). Deste modo, a intertextualidade não se restringe à relação entre textos verbais, podendo ser também intersemiótica e intermediária.

Começamos pelo livro de Brian McFarlane (1996), *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Para o autor, a intertextualidade representa uma abordagem sofisticada para a adaptação porque a ideia de texto original é encarada como recurso/fonte, sendo a adaptação concebida como ponto de convergência entre as artes. Para McFarlane, considerar a adaptação como fenômeno intertextual possibilita observar determinantes de produção que, não tendo relação com o texto-fonte, podem ter uma influência poderosa sobre o filme (McFARLANE, 1996). Poderíamos pensar, como exemplo, na *performance* teatral que Luiz Fernando Carvalho imprimiu à sua adaptação de *LavourArcaica*. Poderíamos pensar, também, na questão da sexualidade e do erotismo em adaptações de Jane Austen.

Quatro anos depois do livro de McFarlane, a intertextualidade também é acionada por Robert Stam, em “Beyond fidelity; the dialogics of adaptation”, capítulo constante do livro organizado por James Naremore, *Film adaptation* (2000). O texto é dividido em várias seções: “A quimera da fidelidade”; “Da essência à especificidade”; “Traduções e transformações”; “Adaptação como dialogismo intertextual”; “A gramática da transformação”; e “Transmutações de enredo e personagem”. O texto de Stam foi traduzido e publicado no Brasil, na *Revista Ilha do Desterro*, sob o título “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006).

Quem acompanha a trajetória teórico-crítica de Stam sabe de sua relação com as teorias de Bakhtin e de sua discussão e aplicação dos conceitos Bakhtinianos em contexto fílmico. Para

dar um exemplo, o livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* foi traduzido e publicado no Brasil em 1992 e constitui uma introdução a algumas noções Bakhtinianas como dialogismo, carnavalização, polifonia, heteroglossia e paródia, articulados não apenas com o cinema, mas com o contexto cultural de massa. Além de Bakhtin, Stam também recorre a Gerard Genette e suas tipologias da transtextualidade, bem como ao impacto causado pelas teorias pós-estruturalistas, para afirmar que “a adaptação (...) [deve] ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídias e discursos” (2006, p. 23). Neste ponto, Stam faz referência ao texto pioneiro de André Bazin, que em 1948 já reivindicava um cinema impuro e uma defesa da adaptação, como demonstramos acima.

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2011, p. 30) também recorre à intertextualidade para definir a adaptação, caracterizando-a como:

Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Vejam os que a primeira definição pode nos levar de volta a Jakobson e a sua ‘tradução/transmutação intersemiótica’; porém, aqui, o objeto a ser adaptado pode já ser vários e múltiplos, estratégia percebida em adaptações de Shakespeare, Jane Austen e Edgar Allan Poe, quando roteiristas e cineastas ampliam o objeto-fonte e acrescentam partes de outros textos dos autores, de modo a construir uma ‘fidelidade’ transgressora, alinhada com um ato criativo e interpretativo inerente à adaptação. Por último, considerar a adaptação como “um engajamento intertextual” demanda consciência e conhecimento sobre as implicações da intertextualidade também como impulso crítico, seja da perspectiva dos criadores, seja da perspectiva da recepção (leitores e espectadores). Pensemos, por exemplo, nos efeitos que a paródia e o pastiche adquirem no livro de Michael Cunningham, *As horas*, e na adaptação homônima de Stephen Daldry, em um movimento que, ao tempo em que resgata o contexto moderno e uma de suas representantes mais significativas – Virginia Woolf –, procura, em um gesto crítico, distanciar-se dele, atualizando pautas contemporâneas sobre maternidade, sexualidade e identidade.

Em linhas gerais, os interesses do livro de Hutcheon (2006, 2011) incluem as seguintes questões: as especificidades midiáticas e seus dispositivos peculiares de criar vínculos com o leitor/espectador; a dupla visão da adaptação como produto e como processo; as dificuldades de definir quem é o adaptador em um contexto criativo múltiplo e heterogêneo, que contribui para a diluição da categoria autoral; as amarras legais e os atrativos econômicos envolvidos no fenômeno da adaptação; os prazeres da adaptação, que envolvem o reconhecimento do familiar

e a surpresa da diferença; a função do público, sua influência sobre a adaptação e os efeitos resultantes da recepção, quando consideramos a diferença entre audiências que conhecem e que desconhecem os textos-fonte; e a relevância dos diferentes contextos históricos e culturais por onde transitam as adaptações – contextos que lhe dão (nova) vida.

Algumas dessas questões já haviam sido consideradas e discutidas por teóricos e críticos anteriores a Hutcheon. Por exemplo, em “Adaptation” (1984, 1992), Dudley Andrew ressalta o que ele denomina “sociologia e estética da adaptação”: “Chegou a hora de os estudos de adaptação tomarem um rumo sociológico. Como a adaptação serve ao cinema? Que condições existem em um estilo e em uma cultura fílmica para justificar ou demandar o uso de protótipos literários?” (ANDREW, 1992, p. 426)¹². Ou seja, se por um tempo, o cinema buscou na literatura respeitabilidade e status estético, não podemos tampouco ignorar o fator econômico, as forças por trás da reativação desses discursos, para ambos os contextos: se adaptações audiovisuais de Jane Austen constituem lucros certos, há quem acredite que o cinema atraiu mais leitores para sua literatura, que atravessou as fronteiras do seu país e tornou seus livros conhecidos no mundo todo. O fato é que a adaptação tem sido acusada tanto de induzir alunos a substituírem o ‘original,’ quanto aclamada por outros por encorajá-los à leitura (ELLIS, 1982). Nesta arena, torna-se cada vez mais importante a posição crítica do professor e do pesquisador na adoção de estratégias que valorizem as tensões envolvidas nas diversas articulações entre os textos.

Da intertextualidade à intermedialidade

O surgimento do termo intermedialidade nos estudos acadêmicos nos leva a pensar nas relações entre texto e mídia, textualidade e medialidade. Quando discutimos anteriormente a relação entre adaptação e intertextualidade, chamamos a atenção para o fato de que Kristeva concebe o texto como “sistema de signos” (*apud* NITRINI, 2000), o que dá margem à inclusão de diferentes semioses nas noções de texto e textualidade. Ou seja, o texto passa a ser identificado não apenas como verbal, mas oral, pictórico, audiovisual, performático – em outras palavras, o texto pode ser considerado também como midiático. Quando múltiplas textualidades aparecem, por exemplo, em um texto literário, elas trazem consigo marcas de uma outra medialidade, fazendo-nos também refletir sobre a literatura como mídia.

¹² “*It is time for adaptation studies to take a sociological turn. How does adaptation serve the cinema? What conditions exist in film style and film culture to warrant or demand the use of literary prototypes?*”

Tal é o caso, por exemplo, do cancionero buarqueano no conto “Olhos nus: olhos”, de Mia Couto. Quando lemos o conto, percebemos não apenas intertextos verbais com as letras das canções de Chico, dentre as quais, “Olhos nos olhos”, a mais relevante, mas a mídia canção e MPB, com seus contextos de melodias, *performance* e interpretação contribuem para os diversos significados que o diálogo entre canção e conto instaura. Possivelmente por isso, Claus Clüver (2006, 2011) declara que a intertextualidade inevitavelmente encapsula a intermedialidade: “dentre os intertextos de qualquer texto (em qualquer mídia) há sempre referências (citações, alusões) a aspectos e textos de outras mídias” (2011, p. 17). Rajewsky também argumenta que “há uma relação estreita entre referências intermediáticas e referências intertextuais ou, numa concepção mais ampla, referências intramidiáticas (...)” (2012, p. 27). Rajewsky também considera que “questões de marcadores textuais e de diferentes modos de referenciação podem ser úteis para o exame de fenômenos intermediáticos” (2012, p. 27) e para os diferentes significados resultantes de sua articulação.

O sumário do livro *Handbook of Intermediality*, organizado e editado por Gabriele Rippl, já oferece uma noção das inúmeras abordagens que a intermedialidade pode fomentar. O livro é dividido em três partes: (1) “Texto e imagem”; (2) “Música, som e performance”; e (3) “Metodologia intermediática e interseccionalidades”. A primeira parte – “Texto e imagem” – é subdividida em cinco partes: “Ekphrasis; Literatura e fotografia”; “Literatura e imagem em movimento”; “Visualidade literária e moldura intermediática”; e “Narração intermediática: combinações entre texto e fotografia/pintura”. Observemos que a última seção (parte 3), dedicada ao campo metodológico, denota a preocupação dos pesquisadores com a sistematização e aplicabilidade dos conceitos.

Em sua “Introdução”, Gabriele Rippl faz uma contextualização das pesquisas em intermedialidade, demarcando sua expansão a partir dos anos 1980. Ao afirmar que as mídias não existem desconectadas umas das outras, ainda mais “em nossa era digital, [em que] muitos trabalhos de arte, artefatos culturais, textos literários e outras configurações culturais se combinam e se justapõem através de diferentes mídias, estilos e gêneros” (2015, p. 1)¹³, a autora reivindica uma discussão das artes (dentre as quais, a literatura), não em isolamento, mas em um contexto cultural que reconheça e acolha suas interfaces e propriedades colaborativas. Afinal, segundo Mitchell (*apud* RIPPL, 2015, p. 3), “não existe algo como uma mídia ‘pura’ –

¹³ “(...) in our digital age many works of art, cultural artifacts, literary texts and other cultural configurations either combine and juxtapose different media, genres and styles (...)”.

todas as artes são artes ‘compósitas’ (...); todas as mídias são mídias misturadas”¹⁴. Portanto, em vez de pureza, Rippl sugere a observação das “flexíveis e constantes trocas de posições e fronteiras das formas artísticas e das mídias dentro das redes midiáticas”¹⁵ (RIPPL, 2015, p. 5).

Para mencionar um dos exemplos oferecidos pela autora, pensemos na presença da musicalidade e do uso expressivo de recursos gráficos em textos literários, sobretudo poéticos, em que o ritmo e a iconicidade possuem função proeminente (como demonstramos no aproveitamento que Augusto de Campos fez quando traduziu o poema de Pound). Não é à toa que, dentre os estudos de intermedialidade, aqueles que focalizam a relação entre palavras e imagens tenham se tornado um campo fundamental de investigação, em que se analisa a inclusão de imagens, ilustração de capas, gêneros baseados em combinações de texto e foto, experimentos tipográficos e écfrase – descrição de quadros, desenhos, fotografias e esculturas em textos verbais (RIPPL, 2015).

Por tratar-se de uma abordagem interdisciplinar, as análises intermediáticas podem realizar-se em diferentes disciplinas – sociologia, comunicação, cinema, história, literatura, filosofia, artes, antropologia. O próprio termo mídia, do qual deriva o conceito de intermedialidade, é encharcado de significados relacionados aos meios e canais de comunicação de massa e cultura popular. Recorrendo a Marshall McLuhan e a sua influente definição, Rippl, declara que “as mídias são, de modo geral, um tipo de prótese, uma extensão do homem, seja do seu corpo ou de sua mente”¹⁶. Rippl também chama atenção para o fato de que “o meio/a mídia refere-se, de modo geral, à própria materialidade do signo, isto é, [constitui] seu condutor/transmissor – aquilo que medeia – (...) a mídia, portanto, constitui o lado material do signo, do sistema semiótico envolvido na produção do significado narrativo”¹⁷ (2015, p. 7). Ou seja, como diz a famosa máxima de McLuhan, o meio é a mensagem. Tais considerações dão origem às diferentes abordagens do próprio conceito de mídia, que pode ser estudado em termos semióticos (códigos e canais sensoriais); em termos materiais e tecnológicos; e em termos culturais. Considerar a midialidade da literatura, por exemplo, significa reconhecer seu status como texto verbal e escrito ou como documento digitalmente codificado (RIPPL, 2015).

¹⁴ “(...) there is no such thing as a ‘pure’ medium – all arts are ‘composite’ arts (...); all media are mixed media (...)”.

¹⁵ “(...) the flexible and ever-changing positions and borders of art forms and media within the medial networks”.

¹⁶ “Media are in a very general way a sort of prosthesis, any extension of man”.

¹⁷ “(...) medium refers in a very general sense to the material side of the sign, i.e. its carrier – it is that which mediates – (...) how this material side of the sign /semiotic system is involved in the production of narrative meaning”.

Em “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’”, Irina Rajewsky (2012) discute a literatura sob uma perspectiva intermidiática e sistematiza as subcategorias de intermedialidade:

1. Intermedialidade como transposição intermidiática – por exemplo, as adaptações filmi-
cas ou televisivas (do literário ao audiovisual) ou romancizações (do filme para o ro-
mance, a literatura)¹⁸. Rajewsky explica que, neste caso, “o texto [verbal] ou filme ‘ori-
ginais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo
de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático” (2012, p. 24).
2. Intermedialidade como combinação de mídias, também referidos por outros teóricos
como configurações multimídias ou intermídias. É o caso da ópera, do teatro, dos qua-
drinhos, do filme. Segundo Rajewsky, “[a] qualidade intermidiática dessa categoria é
determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia,
isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias conven-
cionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação”
(2012, p. 24).
3. Intermedialidade como referências intermidiáticas – por exemplo, quando em um filme
temos referências ao teatro; ou quando em um texto literário, temos referências a um
filme, através da imitação de certas técnicas cinematográficas; ou ainda, quando em uma
narrativa verbal, temos a incorporação de descrições de pintura, fotografia, escultura,
arquitetura (écfrase). Rajewsky explica que “em vez de combinar diferentes formas de
articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou es-
truturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do
uso de seus próprios meios específicos” (2012, p. 25-26).

Observemos que quando as referências intermidiáticas acontecem no texto literário, torna-se relativamente pacífico reconhecer a tematização ou evocação das especificidades semióticas de outra mídia. Pensemos, por exemplo, na écfrase: ainda que determinada pintura seja descrita em um texto literário, as diferenças entre a pintura propriamente dita e a descrição verbal da pintura permanecem. No entanto, ainda no contexto de referências intermidiáticas na literatura, há casos bem mais complexos, como a utilização da fotografia por Júlio Cortázar em

¹⁸ No texto de Rajewsky, traduzido para o português, a palavra usada é ‘romantização’, e não ‘romancização’, neologismo que estamos propondo. O fato é que, embora a língua portuguesa registre ‘romantizar’ como ‘criar uma ficção, uma narrativa’, não se trata de ‘transpor um texto audiovisual para um romance’. E como ‘romantizar’ também significa ‘tornar romântico’, o termo ‘romantização’ produz uma ambiguidade desnecessária, algo que, a nosso ver, ‘romancização’ poderia evitar. Lembremos que o termo em inglês é ‘novelization’, derivado de ‘novel’, que significa ‘romance’.

“Las babas del diablo”. Aqui, o confronto e o diálogo se dão no nível da reflexão sobre (crise da) representação, sobre o poder e a manipulação da imagem e sua propriedade também opaca. Outros exemplos: no caso de filmes como *Dogville* (Lars von Trier) e *Mãe e filho* (Sokuróv), que incorporam, respectivamente, o teatro e a pintura em sua composição, não se trata apenas de “imitar elementos ou estruturas da outra mídia” no cinema, mas, ao fazê-lo, esgarçar as fronteiras, contaminar uma arte, ou uma mídia, das propriedades da outra. Queremos crer, portanto, que a *intermedialidade como referências intermidiáticas* pode deslizar para uma *combinação intermidiática* em termos sutis e criativos, porque potente em sua habilidade de romper com as fronteiras entre as artes e mídias. É o que Rajewsky denomina de caráter *como se* das referências intermidiáticas, que leva a expressões metafóricas como escrita poética, filme literário, ou escrita cinematográfica (2012). Este se constitui um aspecto relevante da investigação em intermedialidade – observar o entrecruzamento entre as subcategorias intermidiáticas.

Por conta das ressonâncias de significados entre os termos teóricos – tradução, adaptação, intermedialidade – têm surgido tentativas de sistematização de suas semelhanças e diferenças. Thomas Leitch (2012), em “Adaptation and intertextuality, or, what isn’t an adaptation, and what does it matter?” faz uma tentativa de definir adaptação convocando para a discussão termos-chave como tradução, intermedialidade, recepção, transtextualidade, *performance*, intertextualidade, noções já associadas ao contexto de adaptação por teóricos como Hutcheon e Stam. O texto de Leitch se insere em um livro intitulado *A companion to literature, film, and adaptation*, organizado por Deborah Cartmell, que já denota a centralidade da relação literatura-cinema na abordagem sobre adaptação. Para Leitch, a definição de adaptação de Hutcheon, que compara adaptação com intertextualidade, falha por não considerar os casos em que a intertextualidade não se constitui como adaptação. O autor também critica outros teóricos da adaptação (Robert Stam e Sarah Cardwell, por exemplo) que, segundo ele, não apresentam uma definição consensual do termo adaptação (2012). No caso da crítica a Hutcheon, creio que falta a Leitch considerar a perspectiva que Hutcheon tem da adaptação como intertextualidade em articulação com outras premissas, como a do engajamento extensivo com a obra adaptada e o fato de a adaptação ser uma transposição declarada¹⁹ de uma ou mais obras reconhecíveis. Quando o intertexto não cumpre tais funções, seu propósito é outro, e não aquele empreendido pela adaptação. Quanto à ausência de uma definição consensual do termo

¹⁹ Observemos que há casos em que não se declara a filiação intertextual, cabendo ao leitor/espectador, através do seu conhecimento e da memória, construir e justificar a intertextualidade. Um exemplo desse tipo é a adaptação *Clueless*, de Amy Heckerling, e o seu diálogo com *Emma*, de Jane Austen.

adaptação, isto denota não apenas os diferentes contextos de pesquisa – lembremos que a tradução intersemiótica de Jakobson se identifica com o termo adaptação –, mas a própria complexidade do fenômeno.

Em sua discussão, Leitch propõe-se a desmistificar determinadas ideias sobre adaptação, como, por exemplo, o fato de que a adaptação teria como área dominante a adaptação audiovisual, em favor do que ele denomina adaptação intermidial, algo que evitaria uma “avaliação dogmática” (2012, p. 91). Na verdade, embora não usando explicitamente a expressão, Hutcheon já havia feito isso, afinal, seu livro tem como título *A theory of adaptation* (não importando a mídia). Ao abordar a relação entre os termos tradução e adaptação, Leitch cita um trecho de Linda Costanzo Cahir, uma das expoentes teóricas para quem tradução e adaptação são termos distintos:

‘Traduzir’, em contraste com ‘adaptar’, é transportar um texto de uma língua para outra. É um *processo de língua*, não um processo de sobrevivência e geração. Através do processo de tradução, um texto totalmente novo – *uma entidade materialmente diferente* – é feita, algo que simultaneamente tem uma relação forte com a fonte original, mas que é também independente dela. Posto de forma simples: somos capazes de ler e apreciar a tradução sem ler a fonte original²⁰ (*apud* LEITCH, 2012, p. 98; grifos da autora).

Trata-se de um argumento facilmente questionável (que Leitch não questiona): mostramos acima que adaptar também pode significar “transportar um texto de uma língua para outra” (por exemplo, quando Jorge Furtado reescreve, de modo criativo, *Trabalhos de amor perdidos*, de Shakespeare)²¹, em romance brasileiro. Ademais, o que a autora quer dizer quando afirma que a tradução “é um *processo de língua*, não um processo de sobrevivência e geração”? A língua seria dissociada de questões históricas e políticas que definem existência, sobrevivência, visibilidade, extinção? E ainda: o processo de adaptação também produz *textos totalmente novos, entidades materialmente diferentes*, ainda mais quando a adaptação articula mídias e linguagens semióticas distintas. Como na tradução [interlingual], também “somos capazes de ler e apreciar a adaptação sem [conhecer] a fonte original”. A propósito, é sobre isso que Hutcheon (2011) discorre em uma das seções do seu livro, intitulada “Públicos conhecedores e desconhecedores da adaptação”. Embora aponte lacunas e faça críticas a teorias anteriores da

²⁰ “To translate”, in contrast to “to adapt”, is to move a text from one language to another. It is a process of language, not a process of survival and generation. Through the process of translation a fully new text – a materially different entity – is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it. Simply put: we are able to read and appreciate the translation without reading the original source.

²¹ Neste caso, temos também um processo de romancização – da peça ao romance – ainda assim, o transporte entre línguas é válido.

adaptação, a proposta de Leitch me parece confusa, com pouca chance de funcionar na prática, quando da escolha, por pesquisadores da área, de abordagens para a investigação da adaptação.

Lars Ellström (2017), em “Adaptação e intermedialidade”, também procura considerar a relação da adaptação com outros conceitos, desta vez, intermedialidade. Para o autor (em alinhamento com Rajewsky), os dois termos possuem uma relação de subordinação, em que a intermedialidade constituiria o campo mais amplo: “todas as mídias são multimodais e intermediáticas no sentido de que são compostas de vários recursos básicos e são especialmente entendidas em relação a outros tipos de mídia com os quais elas compartilham características básicas” (2017, p. 201). Desta consideração surge sua definição de intermedialidade: “estudo das relações específicas entre produtos de mídia distintos e as relações gerais entre os diferentes tipos de mídia” (2017, p. 201).

Para Ellström, “é mais difícil definir adaptação do que intermedialidade” (2017, p. 203). Talvez outros pesquisadores da área partilhem dessa dificuldade, visto que intermedialidade, grosso modo, caracteriza uma relação entre mídias, enquanto adaptação, embora se materializando, quase sempre, de modo intermediático, também se confunde com outras noções, a exemplo de apropriação, intertextualidade e tradução. Como vimos na classificação de Rajewsky, a intermedialidade é o termo guarda-chuva, de que fazem parte não apenas a adaptação, mas outras combinações e referências intermediáticas.

Gostaríamos de questionar e refutar uma premissa que permeia a discussão de Ellström: a de que a adaptação seja “um tipo de transformação midiática” (2017, p. 203) ou transmidiação (2017, p. 204). Segundo o autor, “o fato incontestável de que a adaptação diz respeito à transferência de traços de mídia de um tipo para outro é a sua característica fundamental” (2017, p. 206). Como procuramos demonstrar acima, quando comentamos os tipos de tradução de Jakobson, a adaptação pode ocorrer em uma única mídia, como no caso da literatura adaptada para crianças, para jovens, para certo grupo de leitores de língua estrangeira, ou mesmo quando os textos de determinado autor são reescritos por outros autores. Não entrariam também nesse contexto os *remakes* de filmes – filmes que reescrevem/adaptam outros filmes? Só para nos fazer continuar pensando, *Becoming Jane*, que ficcionaliza a vida de Jane Austen, adapta cenas e sequências de adaptações filmicas de sua obra. Ou seja, *Becoming Jane*, cujo título alude ao processo de formação da escritora Jane Austen, bebe na fonte dos textos ficcionais das próprias adaptações de seus livros, fazendo-nos lembrar, de novo, da noção de adaptação como apropriação dos mais variados discursos.

Considerações finais

Ao término deste panorama, poderíamos ensaiar algumas conclusões:

O preconceito ainda subjacente ao termo adaptação, por parte de alguns, parece derivar inicialmente do desconhecimento das definições pioneiras de Jakobson, que, ao caracterizar a tradução intralingual como reformulação na mesma língua, dá margem à inserção da adaptação literária nesta categoria. Outra justificativa para o lugar marginal da adaptação decorre de conotações semânticas que identificam o termo com processos de redução e simplificação, sem considerar tal processo associado com o dado de reinterpretação e criatividade.

A expressão tradução intersemiótica de Jakobson só difere do conceito de adaptação (McFARLANE, 1996; STAM, 2000; HUTCHEON, 2006) porque, no primeiro caso, a base teórica advém da semiótica, sobretudo a peirceana (PLAZA, 2008). No caso dos teóricos da adaptação, a base teórica é muito variada, com atenção voltada para autoria, para os próprios textos-objeto de análise, que acionam diferentes contextos de produção e recepção; e também para os conceitos como intertextualidade e dialogismo em articulação com os estudos culturais. Mas tal diferença teórico-crítica não impede que se conceba a adaptação como uma tradução. A seguinte declaração de Julio Plaza serve para ambos os termos: “A tradução [intersemiótica], ao recortar o passado, para extrair dele um original, é influenciada por esse passado, ao mesmo tempo em que ela [a tradução] também como presente influencia esse passado” (PLAZA, 2008, p. 6).²² O uso dos termos ‘passado’ e ‘presente’, por Plaza, parece fincar o processo tradutório (ou de adaptação) em um contexto que valoriza o dado de temporalidade e historicidade – algo que é extremamente relevante, sobretudo quando pensamos em obras clássicas e canônicas –, mas não generalizante. Lembremos do caso em que Marçal Aquino interrompeu a escrita do romance *O invasor*, para escrever o roteiro do filme homônimo, e só depois retomou a conclusão do romance. Ambos os textos literário e fílmico foram lançados em 2002.

Os estudos interartes – de que também faz parte a adaptação – são uma modalidade inicialmente da literatura comparada, cuja base teórica, a intertextualidade, foi, ao longo dos tempos, ganhando a companhia de reflexões filosóficas e das teorias semióticas das mais diversas artes. Observemos que a palavra artes, encapsulada no termo interartes, reverbera uma noção de qualidade estética. Com o avanço da era digital e das novas tecnologias, o intertexto

²² Observemos, no entanto, que nem sempre a relação se dá com o passado; a tradução e a adaptação de textos contemporâneos são muito frequentes. Neste caso, há uma coincidência de contexto histórico.

passou a ser, com frequência, também intermediário – ou seja, o diálogo se ampliou em suas referências para acolher outras mídias, provocando um deslocamento do parâmetro estético ou artístico, de modo específico, para o midiático, em geral, e seus contextos de produção e consumo.

A inserção da adaptação nos estudos intermediários não diz respeito apenas a uma escolha terminológica. Trata-se, em alguns casos, de uma necessidade, visto que alguns textos modernos e contemporâneos possuem uma profusão de referências, demandando do leitor um conhecimento para além do intertextual-verbal que responda às diferentes semioses e encarnações midiáticas e aos seus múltiplos significados. Neste sentido, a classificação de Rajewsky faz-se pertinente e produtiva, uma vez que chama a atenção para o fato de, por exemplo, a adaptação constituir-se como transposição de uma mídia para outra e, ao mesmo tempo, ser uma combinação de mídias; além disso, a depender do texto, ainda pode ser marcada por referências intermediárias. Tal consciência sobre a materialidade intersemiótica do produto midiático amplia a investigação para o desvendamento de múltiplas camadas semióticas de sentido, afinal, não podemos prescindir da relação simbiótica entre forma, código, gênero e mídia, de um lado, e conteúdo, experiência e crítica política, de outro.

Para dar alguns exemplos, o conto “Cathedral”²³, de Raymond Carver, ao referir-se a midialidades específicas – filme, televisão, desenho –, faz reverberar significados diretamente associados ao contexto visual, audiovisual e ao dado de cegueira (física e cognitiva) em contraposição ao conhecimento afetivo e espiritual engendrados no conto. Os filmes *Dogville* (Lars Von Trier) e *Mãe e filho* (Sokurov)²⁴ também investem, de modo significativo, no diálogo com as linguagens teatral e pictórica, respectivamente. Seria muito difícil discutir criticamente esses filmes sem considerar os efeitos que a articulação com as diferentes expressões artísticas provoca, uma vez que tais linguagens semióticas encorpam a própria materialidade da linguagem fílmica, criando ressonâncias entre as experiências representadas e os diferentes códigos em que são plasmadas.

Para concluir, diria que adaptar é o mesmo que traduzir, embora nem toda tradução (como vimos com Jakobson) seja uma adaptação. No entanto, a tradução é também caracterizada por processos adaptativos e mediações criativas. A adaptação – embora podendo

²³ Ver o texto crítico “Encontros afetivos em uma catedral”, acessível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/issue/view/1322/showToc>

²⁴ Ver texto crítico “Cinema, pintura e poesia: a plasticidade do afeto em *Mãe e filho*”, acessível em: <https://mail.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/issue/view/75/showToc>

ocorrer em uma única mídia – o caso das adaptações em contexto literário – também pode materializar-se como uma relação interartes (dos quadrinhos ao cinema, da canção ao conto, do romance ao teatro), mas se o leitor e o espectador preferirem, podem chamá-la de adaptação ou tradução intersemiótica ou intermediática. Como dissemos no início, os termos teóricos têm peso, para o bem e para o mal, e ter discernimento na escolha terminológica constitui um primeiro passo no êxito da investigação.

Referências

- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**. Encruzilhadas da textualidade em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: Mast, Gerald et al (eds). **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo e AZERÊDO, Genilda (orgs.). **Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2012, p. 133-146.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: BAZIN, André: **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113-135.
- BAZIN, André. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 19-27.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLUESTONE, George. **Novels into film**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1957.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 31-48.
- CAMPOS, Augusto de. Numa estação de metrô. In: CAMPOS, Augusto de. **Ezra Pound: poesia**. Traduções de Augusto de Campos e outros. Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.
- CASARIN, Rodrigo. Projeto para descomplicar Machado gera racha até entre escritores. In: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/08/projeto-para-descomplicar-machado-gera-racha-ate-entre-escritores.htm> acesso em 7 de julho de 2021.
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, Vol. 1, n. 2, Nov. 2011-abril 2012, p. 8–23. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 6 fev. 2022.

- ELLESTRÖM, Lars. Adaptação e intermedialidade. In: ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**. Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- ERLIN, Luís. **Minha primeira Bíblia**. Ilustrações de Maurício de Sousa. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2009.
- FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- GILLESPIE, Diane Filby. **The multiple muses of Virginia Woolf**. Columbia and London: University of Missouri Press, 1997.
- GILLESPIE, Diane Filby. **The sisters's arts: the writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell**. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1995.
- HEILBRON, Johan e SAPIRO, Gisèle. Por uma sociologia da tradução: balanço e perspectivas. Tradução de Marta Pragana Dantas e Adriana Cláudia de Sousa Costa. In: **Revista Graphos**. Cultura e tradução: abordagens e perspectivas teórico-críticas. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária da UFPB, Volume 11, número 2, 2009, p. 13-28.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.
- HUMM, Maggie. **Modernist women and visual cultures**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e poética**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 63-72.
- JOHNSON, M. A. Translation and adaptation. In: **Meta**(1984). Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1984-v29-n4-meta306/003268ar/> acesso em 5 de julho de 2021.
- LEITCH, Thomas. Adaptation and intertextuality, or, what isn't an adaptation, and what does it matter? In: CARTMELL, Deborah (ed.). **A companion to literature, film, and adaptation**. Oxford: Blackwell, 2012, p. 87-104.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.
- McFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996
- MAST, Gerald et al. (eds.). **Film theory and criticism**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.
- NAREMORE, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RIPPL, Gabriele (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités**, n. 6, p. 43-64, 2005. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e ‘remediação’. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução e adaptação: fronteiras em jogo. In: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/GEL_XXX/ART162.pdf acesso em 5/7/2021.

SALES, Roger. **Jane Austen and representations of Regency England**. London and New York: Routledge, 1994.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise. (ed.). **Ilha do Desterro**: film beyond boundaries. Florianópolis, número 51, jul-dez 2006, p. 19-53.

STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

WELDON, Fay. Jane to rescue. **The Guardian**, 12 April, 1995.

WHELEHAN, Imelda. Adaptations: the contemporary dilemmas. In: CARTMELL, Deborah and WHELEHAN, Imelda (eds.). **Adaptations**: from text to screen, screen to text. London and New York: Routledge, 1999, p. 3-

A pele dela e o desejo dele - a canção Beatriz e o LP *O Grande Circo Místico*

Luiz Antonio Mousinho¹

A canção Beatriz, de Chico Buarque e Edu Lobo, foi feita para o LP *O Grande Circo Místico* (BUARQUE; LOBO, 1983) trilha composta por sua vez para o espetáculo do Balé Guaira, inspirada no poema narrativo de mesmo nome, do escritor Jorge de Lima, incluído no livro *A túnica inconsútil* (1997). Vamos aqui procurar observar aspectos da canção Beatriz, mais centralmente, com análise pontual de outras canções do disco, rastreando alguns de seus mecanismos de produção de sentido. Estaremos centrados nas letras das músicas, observando-as enquanto obras independentes e, ao mesmo tempo, em diálogo entre si e com o poema de Jorge de Lima.

Observando-se a “metáfora da tradução” como esforço de transposição intersemiótica (STAM, 2006) as canções serão vistas em alguns momentos como produto de adaptação (examinando-se seus processos) e ao mesmo tempo como obra derivada (ao modo de *spin-off*) do poema do escritor alagoano. No geral, tomaremos como apoio teórico, para pensar aspectos das canções em diálogo com o texto-fonte (o poema de Jorge de Lima), reflexões de pesquisadores da adaptação literatura-cinema, bem como reflexões de Walter Benjamin em torno da tradução interlinguística. O extrato sonoro, claramente fundamental no acesso à fatura poético-musical das canções, será observado pontualmente, em diálogo com alguns artigos da fortuna crítica da obra.

Indagando as motivações possíveis no gesto tradutório do qual partem as adaptações, Genilda Azerêdo (2012-a) lembra que “adaptar é interpretar e recodificar” (p. 130); sendo assim, os processos de adaptação se configuram como “um fenômeno estético, histórico e cultural que aciona diferentes temporalidades e teorias, novos olhares [...]” (*Ibid.*). Pensando a dimensão criativa dos processos tradutórios entre obras e mídias, a autora ressalta a necessidade de se pensá-los num contexto “amplo de interpretação, diálogo e prática de leitura.” (*Ibid.*).

Em vários de seus livros, artigos e ensaios, Robert Stam (2006; 2008) assinala o erro de se adotar a questão da fidelidade como princípio metodológico na fruição das adaptações, pela

¹Doutor em Teoria e História Literária. Professor Titular do Departamento de Comunicação e Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da Universidade Federal da Paraíba.

diferença de raiz na passagem de um suporte a outro e da percepção de todos os textos como sendo informados por fortes relações intertextuais e dialógicas (*Id.*, 2008). O autor assinala que, se infidelidade é um *tropo* inadequado para o processo, a teoria da adaptação tem um arsenal de *tropos* e termos para lidar adequadamente com o assunto: “tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desenho, reescrita, *detournement*” (*Ibid.*, 2008, p.21). Nisso, assume posição contemporânea vastamente referendada pela crítica acadêmica, conforme Azerêdo (2012-b); Brito (2006); Courseil (2009); Hutcheon (2011); Stam (2006); Xavier (2003), para citar alguns. Fica então, como assinala Stam, a noção de adaptação como leitura e sem pretensão de corporificar uma palavra anterior, se concentrando na compreensão dos textos e do diálogo com o texto-fonte, adaptação “não como ressuscitação de palavra original, mas como volta num processo dialógico em andamento” (*Ibid.*, p.21).

Pensando os processos de recodificação, Roman Jakobson ressalta que a tradução intersemiótica “consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais” (JAKOBSON, s/d, p.25). Trazendo tal definição para os interesses de nossa abordagem, a relação que se estabelece é entre signos verbais, poéticos, e signos poético-musicais, onde o verbal é fundamental nos objetos a serem observados e mais ainda no viés de nosso gesto analítico. Thais Flores Diniz (1994), pensando na abrangência dos aspectos de tradução semiótica, ressalta que traduzir não significa carrear significados de um lugar a outro e sim estabelecer relação com um texto anterior que o afeta.

No ensaio Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, Robert Stam (2006) ressalta a “interminável permutação de textualidades” (p.23) que constitui as obras e vê a adaptação como “a orquestração de discursos, talentos e trajetos” (*Ibid.*, p.21). Dialogando com as formulações de Mikhail Bakhtin, Stam ressalta a adaptação como processo de reacentuação “pelo qual uma obra que serve de fonte é reinterpretada” e, além de revelar aspectos do texto-fonte, “também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação”. (*Ibid.*, p.48-49).

Linda Hutcheon, por sua vez, assinala que

[e]m vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro [...]. Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p.40).

Hutcheon (2013) aponta, ainda, como vários teóricos da adaptação dão ênfase à identificação de equivalências no plano da história: “temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens” (p.32). Podemos observar que os elementos apontados pela autora se colocam muito para além da diegese, remetendo aos eventos encadeados já no plano do enredo, além de indicarem outras categorias igualmente do plano discursivo, a exemplo de personagem, focalização e espaço, entre outros. O grau de aproximação entre as obras, enfim, pode ser pesado em “relação à trama, à caracterização de personagens e à recriação temporal e espacial em que se situam personagens e conflitos.” (AZERÊDO, 2012-b, p.134).

Hutcheon pondera que, tal qual “a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema para outro” (*op. cit.*, p.9). Noutro momento, atenta para a importância de se pensar “como as diferentes mídias podem lidar com elementos como ponto de vista, interioridade/ exterioridade, tempo, ironia, ambiguidade, metáforas e símbolos, além de silêncios e ausências” (p.15). Robert Stam (2006), por sua vez, vislumbra como caminho teórico-metodológico viável o investimento em “uma narratologia comparativa da adaptação” passível de examinar as formas “como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens.” (p.41). Nosso gesto analítico, em certos aspectos, estará inspirado nessa proposta, observando personagens e eventos narrativos e as estratégias de ampliação, redução, deslocamento, transformação, simplificação, ampliação (BRITO, 2006) adotadas na passagem do poema para a trilha sonora corporificada no LP *O grande circo místico*, de vasta circulação em rádios e no mundo do disco, independente do balé para o qual foi engendrado. Porém as músicas incluídas no LP, vistas como objetos autônomos, serão o principal foco de atenção do artigo.

Palcos de um planeta

No poema de Jorge de Lima, a dinastia do Circo Knieps é narrada desde sua origem no casal que deu início ao clã circense, Agnes e Frederico Knieps (filho) num tom informativo que revela ainda do que se conta sobre as paixões vividas e contrariadas no desenrolar da história da dinastia.

O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps -
 resolveu que seu filho também fosse médico,
 mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
 com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps

de que tanto se tem ocupado a imprensa.

Na terça parte final do poema, o tom narrativo marcado pelo verso que se repete (“de que tanto tem se ocupado a imprensa”) esbarra no mistério das irmãs gêmeas bailarinas, nascidas da violação da mãe. Mistério, fascínio, erotismo, alma, corpo, sagrado se entrelaçam nos versos que representam e se aproximam do enigma das meninas. Enigma de toda pessoa, cuja expressão não cabe no discurso informativo (a outra pessoa é um enigma, e seu mistério não cabe nos fatos – a dor da gente não sai no jornal)².

Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
 Mas o maior milagre são as suas virgindades
 em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
 são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
 é a sua pureza em que ninguém acredita;
 são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
 mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
 Marie e Helene se apresentam nuas,
 dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
 que parece que os membros não são delas.
 A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
 Marie e Helene se repartem todas,
 se distribuem pelos homens cínicos,
 mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
 E quando atiram os membros para a visão dos homens,
 atiram a alma para a visão de Deus.
 Com a verdadeira história do grande circo Knieps
 muito pouco se tem ocupado a imprensa.

Walter Benjamim (2020), em *Linguagem, tradução, literatura*, indaga sobre “que coisa ‘diz’, afinal, uma obra literária? Sobre que realidade informa?” E ressalta a distância entre a expressão literária e o primado da informação: “Diz e informa muito pouco àquele que a compreende. O que nela há de essencial não é da ordem da informação [*Mitteilung*] [...]. E no entanto, uma tradução que pretendesse servir de meio de comunicação não poderia fazer passar mais que a informação – ou seja, algo de inessencial”³ (p.87).

A “verdadeira história do grande circo Knieps” insinua um para além do primado da informação. Exigindo plausibilidade e verificabilidade, a informação, em todas as suas frentes, tolheria a germinação de significações.

²“A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos” é trecho do livro de contos *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector. O intertítulo “A carne herdada”, que aparece adiante, é trecho do conto “O búfalo”, da mesma autora, do livro *Laços de família* (1983) e se refere ao dado de se ter uma condição. “A dor da gente não sai no jornal” é verso da canção “Notícia de jornal”, de Luis Reis e Haroldo Barbosa, famosa na interpretação de Chico Buarque.

³Aqui Benjamin está se referindo à tradução interlinguística.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em história notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. (BENJAMIN, 1980, p. 61)

Assim, faltaria à informação certa *amplitude de oscilação* presente na narrativa. Benjamin (1980), em *O narrador*, se refere à tradição oral e também aponta o conto literário e o romance como contrapontos. Por outro lado, informação se mantém viva apenas no instante em que é nova, “vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele” (p. 62). Ao contrário, a narrativa não se exaure, traz possibilidades de desdobramentos futuros. E a esquivia em saturar de explicações e fatos talvez se acerque de maneira mais justa da verdadeira história do grande circo Knieps, em relação a qual “muito pouco se tem ocupado a imprensa”.

De toda forma, seja para a narrativa oral, seja para a narrativa literária, vale remeter a Freud, quando este, em *A interpretação dos sonhos*, ressalta o texto genuinamente criativo como “produto de mais um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta” (FREUD, s/d , p.279). Para além da arte, Merleau-Ponty, por sua vez irá defender o “equivoco como essencial à existência humana” e ressaltar que “tudo que vivemos tem sempre vários sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1971, p.180).

No artigo “O Grande Circo Místico: do palco à página”, Deisily de Quadros (2011) ressalta que *A túnica inconsútil* (onde está incluído O Grande Circo Místico) já traz no “título um motivo associado à sublimidade: refere-se à túnica de Cristo” (p.1). A autora assinala que a obra tem “73 poemas de forma livre que trazem imagens e símbolos enriquecidos pelo lirismo das escrituras bíblicas e têm como fios condutores os elementos da vida cotidiana aliados à linguagem místico-metafórica” (*Ibid.*, p.1-2). Acrescenta que percebe uma divisão do poemas em três blocos, o primeiro, que vai “do início do poema até o verso 13, apresenta a intertextualidade com o Gênesis, quando discorre sobre a genealogia da dinastia Knieps” (p.2).

Essa seria a característica religiosa e, ao mesmo tempo, material do primeiro bloco. Religiosa por se tratar de um diálogo com uma passagem da Bíblia, material por referenciar as gerações, o nascimento humano, a continuidade da vida terrena. Do verso 14 ao 27, que compõe o segundo bloco, tem-se a presença de Margarete. É o início da busca pela espiritualidade, o que é representado pela tatuagem de gravuras sagradas gravadas no corpo dela, que expugnavam o carnal. Convivem ainda matéria e alma na contraposição do carnal vivido na realidade e do espiritual idealizado, almejado. No terceiro bloco, do verso 28 ao último, há um crescente no que diz respeito ao elevado, ao místico. Essa busca do absoluto é representada pelas personagens Marie e Helene, mulheres que representam o elemento material – no poema, há ênfase no corpo, no desejo despertado nos homens – e a busca do místico, que chega ao ápice com a levitação das irmãs, ou seja, com o encontro da alma com o sublime. (QUADROS, 2011, p.2).

Percebemos esse espiritual idealizado indicado pela autora em dada porção da representação das duas meninas como estando espreado na maneira como o enunciador da canção Beatriz percebe sua amada em alguns momentos do texto poético-musical. Já na representação das personagens Marie e Helene no poema de Jorge de Lima, notamos uma vertiginosa oscilação entre campos semânticos que remetem ao elemento erótico e ao sagrado. Isso não apenas em contraponto dicotômico, como na dúvida maliciosa quanto às duas (“são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;/é a sua pureza em que ninguém acredita); ou na divisão entre divino e demoníaco (“são suas mágicas que os simples dizem que há o diabo”; [...] atiram a alma para a visão de Deus”); entre a pureza e o cinismo (“Mas o maior milagre são suas virgindades/ em que os banqueiros e os homens de monóculo tem esbarrado [...] Marie e Helene se repartem todas/ se distribuem pelos homens cínicos, mas ninguém vê as almas que elas conversam puras.”) No poema, erótico e sagrado também estão colocados em coexistência visceral (“Marie e Helene se apresentam nuas [...] E quando atiram os membros para a visão dos homens/ atiram a alma para a visão de Deus”).

A pele dela e o desejo dele

Antonio Hohlfeldt (2020) assinala que o poema de Jorge Lima representa a história de um circo “através de cinco gerações de mulheres que, de certo modo, são vítimas e, ao mesmo tempo, agentes da ação de cada uma das partes do poema: Agnes, Lily Braun, e Margarete, culminando com as duas irmãs Marie e Helène” (p.124). O autor ressalta que todas “elas têm suas vontades desautorizadas, seja por seu tio e provável tutor, seja por seu pai, ou por um violador etc”. (*Ibid.*).

O poema de Jorge de Lima desenvolve personagens e situações em termos de enredo, mas na maior parte das situações as canções adicionam contornos desses personagens e eventos nos quais são vistos envolvidos. Isso resulta, no disco, em músicas como “Sobre todas as coisas”. Margarete, sendo uma das mulheres desautorizadas, conforme bem percebido por Hohlfeldt, é a mãe das gêmeas e filha de Lily Braun (“a que tinha um santo tatuado no ventre”). Ela quis entrar para um convento, no que foi impedida por seu pai, Oto, após o que ela tatuou todo seu corpo com orações, o que impedia seu marido de tocá-la.

Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea

a Via-Sacra do Senhor dos Passos.
 E nenhum tigre a ofendeu jamais;
 e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
 quando ela entrava nua pela jaula adentro,
 chorava como um recém-nascido.
 Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar,
 pois as gravuras sagradas afastavam
 a pele dela e o desejo dele.

A súplica do marido é construída de maneira intensa na canção “Sobre todas as coisas” (interpretada por Gilberto Gil, na voz e no violão). A música traz um desdobramento da situação narrativa apenas sugerida no poema e ampliada no plano lírico, com sondagem do sentimento interiorizado, trabalhando sobre as elipses e delineando versos e arquitetura melódica que insinuam no texto da canção esse desesperado desejo interdito, numa estratégia de convencimento da amada, indicando que, como a Terra, a criação pertenceria por generosidade divina, às criaturas, como dimensão de liberdade.

Ou será que o deus
 Que criou nosso desejo é tão cruel
 Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
 E esses vales são de Deus
 Pelo amor de Deus
 Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem
 Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
 Abandonado pelo amor de Deus

Observando parte do verso que fala nos “vales onde jorra o leite e o mel” no contexto da letra da canção, Adélia Bezerra de Menezes ressalta que esse trecho, mais que “a um Eldorado [alude] a uma geografia corporal, num registro inequivocamente erótico”. (MENEZES, 2001, p.25). Podemos dizer que “A bela e a fera” amplia narrativamente o que é posto em dois versos do texto de Jorge de Lima (“Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu/ e era homem fera derrubou Margarete e a violou”), adicionando e ampliando elementos que estão no poema de maneira bastante elíptica. O enunciador na canção, homem-fera, dispara em desejo e brutalidade.

Ouve a declaração, oh bela
 De um sonhador titã
 Um que dá nó em paralela
 E almoça rolimã
 O homem mais forte do planeta
 Tórax de Superman
 Tórax de Superman
 E coração de poeta

Disparando signos de poder e hipermasculinidade ressaltadas na interpretação de Tim Maia, o enunciador insinua uma delicadeza em potência (“e coração de poeta”) em contraste com a brutalidade antes ressaltada. Ele acena para uma dependência necessária (“Não brilharia a estrela, ó bela/ Sem noite por detrás”) e antecipa nos versos seguintes a posse física como sendo uma necessidade dela (“Sua beleza de gazela/ sob o meu corpo é mais”). Na estrofe final, a tensão e imposição prosseguem num crescendo com o uso do imperativo (“Ó bela gera primavera/ aciona o teu condão/ Ó bela faz da besta fera/ Um príncipe cristão”) e deságua numa ameaça de violação, de curra, com repetição de versos que funciona como aviso final (“Recebe o teu poeta, ó bela/ Abre teu coração/ Abre teu coração/ Ou eu arrombo a janela”). Na gravação os instrumentos de corda iconizam uma queda no abismo.

Em “Beatriz” os compositores não tiveram nem mesmo esse desenvolvimento do enredo (que serviu de base para “A bela e a fera”) em que se apoiar. Comentando a gênese da canção, Chico Buarque revelou a dificuldade em escrever a letra a partir do nome Agnes, que decidiu trocar por Beatriz, em homenagem à personagem de Dante, transformando também “a equilibrista em atriz” (BUARQUE, 2020). Falando nas modificações introduzidas a partir das canções, o compositor afirmou que “só tem graça aceitar uma encomenda quando você pode ser infiel ao que foi encomendado, quando você pode tomar certas liberdades” (n.p.).

Quando eu estava fazendo as letras para as músicas de Edu Lobo, no balé *O grande circo místico*, havia um tema para a equilibrista que eu não conseguia solucionar. No poema de Jorge de Lima, a equilibrista se chamava Agnes, que aliás é um belo nome, mas a letra não saía. Então troquei Agnes por Beatriz, transformei a equilibrista em atriz e coloquei-a no sétimo céu, em homenagem à Beatrice Portinari, de Dante. Beatriz carregando minhas obsessões... (BUARQUE, 2020, n.p).

Assim, o gesto dialógico, que termina atravessando toda a canção, se dá sobretudo com a *Divina comédia*, incluindo o nome da personagem e uma referência explícita ao título da obra (“Será que é comédia/ Será que é divina [...]”) No poema de Jorge de Lima, de Agnes não é dito quase nada além de sua origem circense e seu casamento com o filho do “médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps”. As elipses foram preenchidas com a Beatriz de Dante, atualizada, investindo na verdadeira história do Grande Circo Knieps (“da qual pouco tem se ocupado a imprensa”), ou seja, em sua história íntima.

Falando da tradução interlinguística algo semelhante ao que indica para a criação artística, Walter Benjamin assinala que as potencialidades libertadoras da tradução não devem “sua existência ao sentido da informação – o sentido da fidelidade é precisamente a emancipação” desse sentido, migrando “da prisão da obra através da recriação poética”

(BENJAMIN, 2020, p.98). Podemos ainda adaptar para a tradução intersemiótica o pensamento de Benjamin, quando o autor assinala que “a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria à luz de uma lei que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem”. (*Ibid.*, p.98-99).

Assim, para além do registro referencial, a canção “Beatriz”, desenhada no canto de Milton Nascimento, mergulha na interpretação do mistério da pessoa viva, para falar com Antonio Candido (1992), ao assinalar a personagem como a construção de “uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa, mas que é uma interpretação desse mistério” (p.50). E, no caso, a canção se concentra não apenas no mistério de Beatriz, mas sobretudo da percepção e paixão do enunciador, em seus oscilantes olhares lançados sobre seu amor ansiado.

Na canção “Meu namorado”, o amor e a fusão prevista no cosmos instaurado na ligação entre o casal está configurada de maneira realizada (“Minha morada é onde for morar você”), na sonoridade que enlaça o par em aliterações e assonâncias (“fluindo até o fim”) e no rompimento da distância, das fronteiras entre o eu x outro típico da relação apaixonada no seu auge (“vejo meu bem com seus olhos/ E é com meus olhos que meu bem me vê”).

As canções de *O Grande Circo Místico* transitam entre duas outras visadas, seja sobre o amor conjugal ou sobre o par idealização/ sublimação (em seu encantamento, em sua decepção).

A carne herdada

Em *Ciranda da bailarina*, cantada por coro de crianças com uso de sintetizadores que trazem sonoridade de caixinha de música que remete ao universo infantil, uma listagem de estados e situações silenciadas, constrangedoras para o universo adulto, assim colocadas e tecidas por este universo, vem à tona com uma leveza e uma irônica ingenuidade, a partir da focalização (GENETTE, 2017) pelo olhar infantil, que vai desconstruindo esses não-ditos e não-mostrados, esses elementos recalcados do corpo, da vida historicamente situada, do cotidiano ordinário.

Procurando bem
 Todo mundo tem pereba
 Marca de bexiga ou vacina
 E tem piriri, tem lombriga, tem ameoba
 Só a bailarina que não tem
 E não tem cocceira
 Berruga nem frieira
 Nem falta de maneira

Ela não tem

Futucando bem
 Todo mundo tem piolho
 Ou tem cheiro de creolina
 Todo mundo tem um irmão meio zarolho
 Só a bailarina que não tem
 Nem unha encardida
 Nem dente com comida
 Nem casca de ferida
 Ela não tem

Não livra ninguém
 Todo mundo tem remela
 Quando acorda às seis da matina
 Teve escarlatina
 Ou tem febre amarela
 Só a bailarina que não tem

O termo paródia traz em sua raiz o sentido de contracanto, canto paralelo, de um discurso que se aloja em outro e o mina por dentro (BAKHTIN, 2018). Chico Buarque delinea a desconstrução paródica de maneira extraordinária, por exemplo, na canção *Mulheres de Atenas*, quando as várias afirmativas em torno do verso que aconselha (“Mirem-se no exemplo”) fortemente denunciam um estado extremo de jugo social e existencial e explodem desde dentro uma carrada de discursos e situações opressivos em relação à mulher. No caso, um deslocamento histórico da mulher na Grécia clássica para a situação da mulher no Brasil dos anos 70, com a postura conformada vindo em sistema com a naturalização do processo histórico⁴. O “Mirem-se no exemplo” também parece conter o que Bakhtin chama de uma “objetivização da linguagem média” que traz “o ponto de vista e o juízo correntes” de um certo meio social e do qual o texto se afasta. (BAKHTIN, 1990, p.108).

O som evocado no extrato sonoro remete ao objeto caixinha de música com bailarina. Assim, essa perfeição estaria para o inanimado em contraste com as possibilidades de vida dispersas nas pequenas imperfeições da vida comum. Precário diário refletido no conto *Imitação da rosa*, de Clarice Lispector (2009): se uma “pessoa perfeita do planeta Marte descesse e soubesse que as pessoas da Terra se cansavam e envelheciam, teria pena e espanto. Sem entender jamais o que havia de bom em ser gente, em sentir-se cansada, em diariamente falar; só os iniciados compreenderiam essa nuance de vício e esse refinamento de vida” (p.37).

No ambiente de *Ciranda da bailarina*, o insistente verso que afirma a perfeição (“Só a bailarina que não tem”), fatalmente realça a falibilidade do olhar idealizador. Mas isso vem

⁴Rinaldo de Fernandes, interpretando a canção, assinala, quanto às personagens, que elas “são [...] conformadas [alienadas é o termo exato]. E o alienado, sabemos, atribui naturalidade aos fatos sociais [...] *naturaliza* a exploração”. (FERNANDES, 2004. p.374).

assim num olhar compassivo sobre as pequenas e risíveis fragilidades humanas, ao mesmo tempo tão constituintes e reveladas doce e ternamente, na lembrança de que, por exemplo,

Todo mundo tem um primeiro namorado
Só a bailarina que não tem
Sujo atrás da orelha
Bigode de groselha
Calcinha um pouco velha
Ela não tem

O padre também
Pode até ficar vermelho
Se o vento levanta a batina
Reparando bem, todo mundo tem pentelho
Só a bailarina que não tem

A palavra que revela o, digamos, segredo do padre, materializa a presença do baixo corporal e vem na gravação de maneira espertíssima. No momento de dizer o “nome feio”, o coro de meninas e meninos susta a respiração de forma brusca, engolindo a palavra de maneira hilária, solução esteticamente rentável e criada para atender a mais um veto da Censura da ditadura militar.

Debatendo a questão da carnavalização em Chico Buarque, Luciana Calado destaca como sendo uma das marcas representativas da música do autor “essa arte de virar ao avesso as formas de comportamento sério e conservador da ideologia oficial”. (CALADO, 2004, p.277). Todas essas situações e estados constrangedores – disfarçados, esquecidos, escondidos – são trazidos à tona em clave cômica. E de um tipo de comicidade que não encerra, para falar com Mikhail Bakhtin, nenhum viés de cinismo niilista e se filia àquele cômico que se põe a dissipar “a atmosfera de seriedade mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, visando a fazer que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e do seu coração” (BAKHTIN, 1987, p.333). Na canção de Chico Buarque e Edu Lobo, as tais situações sociais silenciadas são lançadas no constructo da canção num gesto amoroso e alegre, firmado na força do riso posto a vencer “o medo e toda seriedade malsã”. (*Ibid.*, p.330).

Marília Bueno e José Hélder Pinheiro Alves veem na canção uma ressignificação da bailarina, relativizada em contraste com a espontaneidade do universo infantil e percebendo-a também como fazendo paralelo com o universo adulto em seus aspectos enrijecidos ou, diríamos aqui, mesmo em sua “seriedade mentirosa”, para recordar o Bakhtin citado há pouco.

Nossa bailarina é privada do que é mais típico da infância, a brincadeira, a espontaneidade, as doenças, as peças pregadas pelas crianças. Sua beleza depende de uma postura pouco natural, de figurino específico, maquiagem, perfeição e uma certa monotonia em contraste com a agitação e a bagunça infantis. Seu espaço é restrito,

formal. Ser bailarina é ser perfeito, mas é também não poder se sujar, se rasgar, se machucar, se misturar, que são temperos da salada da infância [...]/ Indo além da figura imediata da bailarina, podemos remetê-la à vida adulta como um todo. (BUENO; ALVES, 2014, p.33)

Em Ciranda da bailarina, essa oscilação entre imaginar a bailarina em sua perfeição idealizada de palco e objeto da paixão e o precário comum da vida diária desglamourizada, fica bem revelada no verso reiterado a cada estrofe (“Só a bailarina que não tem”). Tal oscilação vai estar muito inscrita na dúvida, na ambivalência do mirar Beatriz na canção dedicada à personagem, na oscilação entre a percepção idealizada e o comezinho dos ritos humildes da vida diária.

Vale lembrar que não estamos aqui no ambiente de fruição do consumo de canção pela internet e plataformas digitais. *O Grande Circo Místico* é de 1982 e foi concebido como LP, como um texto repleto de diálogos internos entre as canções e das canções com o poema de Jorge de Lima, reproduzido de maneira destacada numa espécie de álbum que forma o encarte do disco.

Uma rosa nunca mais

O disco abre com a faixa instrumental *Abertura do circo*, seguida por *Beatriz*. As duas últimas faixas que fecham esse lado A, trazem um olhar irônico e cético sobre o casamento pequeno-burguês. O tema já fora tratado de maneira irônica em *O casamento dos pequeno-burgueses*, da *Ópera do malandro*. A feição de negócio, negaças e falsas promessas de felicidade estão postas em *Opereta do casamento* e no blues *A história de Lily Braun*, esta em interpretação de Gal Costa, no LP *O Grande Circo Místico*.

Lily Braun, lembremos, é “a grande deslocadora” que tinha no ventre um santo tatuado, mãe por sua vez de Margarete, a mãe das gêmeas, violada pelo homem-fera. A canção narra seu encontro e casamento com Oto Knieps, neto de Frederico Knieps (filho), fundador do da dinastia, e de sua esposa Agnes. No poema, só o que se diz é que: “E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora/ Que tinha no ventre um santo tatuado”. Anelise Corseuil (2009) nos lembra que o termo adaptação é passível de definir “qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra” (p.297) e expandir e reatualizar o texto original é uma possibilidade que se apresenta nos processos adaptativos. Aqui, na adaptação do poema para a canção, os elementos de partida são mínimos, e a relação entre o casal, da sedução para os estreitos limites da rotina familiar são desenvolvidos, por adição, na obra poético-musical, em

movimentos de amplificação, atualização, reacentuação, extrapolação, recontextualização, conforme algumas das possibilidades aludidas por Robert Stam (2013).

Como num romance
O homem dos meus sonhos
Me apareceu no dancing
Era mais um
Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom

A exemplo do que ocorre nos versos do poema de Jorge de Lima, há aí uma forte cinematografia na letra, com investimento em imagens que sugerem planos cinematográficos (vale lembrar que o plano é um pedaço de filme entre um corte e outro). No caso da canção, além desse dado vir na construção poético-musical que mimetiza a decupagem das imagens (a divisão da cena em planos), se dá também de maneira temática, como nesse achado poético dos olhos percebidos como um *zoom*, que traduzem o jogo erótico, o movimento do desejo⁵.

Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz

O clima de encontro, que segue o *glamour* do cinema narrativo e seus movimentos de sedução do espectador, prossegue com alusão a filmes (*Anjo azul*) e às técnicas de captação e de cortes que assinalam a configuração do espaço na letra que remete à (doce) ilusão hollywoodiana, inclusive na saturação do uso de outras línguas, sobretudo da língua inglesa.

E voltou
Me ofereceu um drinque
Me chamou de anjo azul
Minha visão
Foi desde então ficando flou

Como no cinema
Me mandava às vezes
Uma rosa e um poema
Foco de luz
Eu, feito uma gema
Me desmilinguindo toda
Ao som do blues

Abusou do scotch

⁵ *Zoom* é um tipo de lente que permite afastamento e aproximação da imagem sem deslocamento da câmera.

Disse que meu corpo
 Era só dele aquela noite
 Eu disse please
 Xale no decote
 Disparei com as faces
 Rubras e febris

Das técnicas de sedução ao esvaziamento da sedução após a conquista realizada, a canção vai cruamente destruindo vários *topos* do romantismo amoroso e descambando para a secura da vida administrada e desencantada, do amorfo na vida limitada à gaiola dourada do lar. O pronome reflexivo Me aparece em vários trechos da longa letra com conotação positiva e de grandes esperanças. Vejamos.

O homem dos meus sonhos
 Me apareceu no dancing
 [...]
 Me ofereceu um drinque
 Me chamou de anjo azul
 [...]
 Me mandava às vezes
 Uma rosa e um poema
 [...]
 Me desmilinguindo toda
 Ao som do blues

Ao final da canção, vindo a par com uma enxurrada de negativas, configuradas na repetição exaustiva do advérbio Nunca, fica inscrita na canção a visão dessa aposta na relação conjugal, configurada na armadilha da rotina instaurada.

Como amar esposa
 Disse ele que agora
 Só me amava como esposa
 Não como star
 Me amassou as rosas
 Me queimou as fotos
 Me beijou no altar

Nunca mais romance
 Nunca mais cinema
 Nunca mais drinque no dancing
 Nunca mais cheese
 Nunca uma espelunca
 Uma rosa nunca
 Nunca mais feliz

No meio desses olhares lançados ao longo de *O Grande Circo Místico* ante os personagens de Jorge de Lima, recriados, ampliados em caracterização, ação e reação, muito há sobre o ser diante do incompreensível da existência (como na canção *O circo místico*), das

impossibilidades e promessas da vida e da arte, do reinventar-se na vida e na criação, nos encontros e nas partidas como dizem os versos de *Na carreira* (“hora de ir embora/ quando o corpo quer ficar”) comovente homenagem ao ambiente do circo, a tantas situações da vida. E, muito fortemente, as canções remetem aos sonhos e aos impasses das relações a dois que instauram as dinastias e fazem a vida prosseguir. A aposta, o fascínio e a dúvida estão na vertigem do olhar que se oferece na canção Beatriz, da paixão que arrasta o enunciador.

Discutindo o tema do desejo e indicando a falta que nos constitui, Maria Rita Kehl lembra que

não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é justamente por isso que ele não para de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso: é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar noutro lugar; se não encontro o absoluto, sigo perseguindo tudo o que se aproxima das minhas representações da perfeição. (KHEL, 1993. p.477).

Na canção *O Circo Místico*, a bruma e a angústia ante a existência vêm trabalhadas na ambiguidade entre real e representação, em meio a versos que oscilam entre indicar dados da vida comum, da música e do circo. Vida e morte, vida e arte, existência e criação se entrelaçam novamente no disco feito para o espetáculo de balé, nesse texto forte (o conjunto de canções do LP) tramado em intenso diálogo.

Não
 Não sei se é um truque banal
 Se um invisível cordão
 Sustenta a vida real

Cordas de uma orquestra
 Sombras de um artista
 Palcos de um planeta
 E as dançarinas no grande final
 [...]
 Qual
 Não sei se é nova ilusão
 Se após o salto mortal
 Existe outra encarnação

A última estrofe de três versos (transcrita abaixo) iconiza, inscreve na linguagem, o estonteamento do enunciador, ao permutar e fundir metades de versos e deslocar dois outros versos aparecidos anteriormente, na primeira estrofe, retirando a partícula se, gerando um sentido de embaralhamento, de indagação sem solução. O que tem efetividade estética confirmada na criação musical de Edu Lobo e na interpretação de Zizi Possi, que incrustam no

texto essa errância. Cito abaixo a primeira e última das sete estrofes, além de dois versos isolados da quarta estrofe.

Não
 Não sei se é um truque banal
 Se um invisível cordão
 Sustenta a vida real
 [...]
 Se após o salto mortal
 Existe outra encarnação
 [...]
 Não sei se é vida real
 Um invisível cordão
 Após o salto mortal

Em *Beatriz* a ambivalência será entre a idealização da mulher amada, vista à distância, desejada ainda quando a perfeição se esfumaça no cotidiano banal ou na vida de artista mercantilizada e à beira da sobrevivência.

Se ela dança no Sétimo Céu

Platonismo e precário da vida, sonho e realidade, alto e baixo vão sendo mostrados na letra e na trama musical, na interpretação de Milton Nascimento, cuja extensão vocal junto com o naipe de cordas insere nas duas primeiras estrofes e nos dois primeiros versos da terceira, essa ambivalência, vertigem de indagações. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2015) apontam a dificuldade de interpretação da canção *Beatriz* em “razão de sua extensão vocal, dos intervalos melódicos e das modulações” (p.335) e ressaltam a efetividade da interpretação de Milton Nascimento, pela sua capacidade “de fazer a passagem da voz normal para o falsete” (*Ibid.*). Os autores ressaltam que a canção nunca entrou nas paradas de sucesso, mas foi acumulando “prestígio ao longo do tempo, impondo-se por sua beleza como um clássico da moderna música brasileira”. (SEVERIANO; MELO, 2015, 335-336). Observando aspectos da estruturação musical da canção, os autores ressaltam que, do

começo ao fim, sua partitura tem um desenvolvimento encantador [...] No formato A-A-B-B, a melodia de A parte de uma célula (“Será que ela é moça”), aproveitada cinco vezes em movimento harmônico ascendente, com pequenas alterações, destacando-se os acidentes na última, sobre as sílabas “ros-to”, do verso “o rosto da atriz”. Segue-se ainda em A uma sucessão de colcheias (“se ela dança no sétimo céu”), culminando em duas notas longas (semínimas pontuadas na palavra “vida). Em B a tonalidade sobe uma quinta aumentada, pois a modulação que vem de mi bemol passa a si natural. Neste ponto a interpretação se torna ainda mais difícil, tanto por se atingir a nota mais grave da composição, na palavra “chão” (da frase “me ensina a não andar com os pés

no chão”) quanto pelos saltos melódicos, acrescidos de outros acidentes primorosamente colocados, como no verso “quantos desastres tem na minha mão”. (SEVERIANO; MELO, 2015, p.335-336).

Se, em *Beatriz*, na primeira estrofe o canto ainda é contido, criando uma aproximação cuidadosa da indagação sobre o ser amado e o sentimento tido e sentido, o registro musical na segunda estrofe caminha para a sensação de exasperação e delírio. Se o primeiro verso na 1ª, 2ª e 4ª estrofes se resume ao verbo olhar (configurado em “Olha”) que sintetiza a procura do estatuto desse amor, as doze reiterações a partir da indagação (“será”) terminam desenhando a aflição apaixonada dessa pergunta espriada que vem num crescendo.

Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz

Na primeira estrofe se mantém elementos que remetem à representação artística da vida, à oscilação entre sono e vigília (pintura, atriz), ao sonho e a outras dimensões possíveis, na esfera da alegria, da perfeição, da contemplação (Sétimo Céu). Ao mesmo tempo parece haver uma tentativa de aproximação entre o rosto/ a casa, /a vida da atriz no sexto verso da 1ª, 2ª e 4ª estrofes, buscando apresentar a partir do aparente e do fotografável, do exteriormente visível, o coração daquilo, do mistério de sua vida, do próprio sentimento por ela; tentativa que migra na última estrofe para o infotografável, o indizível da vida da atriz, numa gradação que vai do celestial à dimensão humilde da vida precária.

Olha
Será que é uma estrela
Será que é mentira
Será que é comédia
Será que é divina
A vida da atriz

Na segunda estrofe, de marcado delírio, a delicadeza inicial da aproximação (“será que é de louça”) e a ambiguidade sonho x realidade se exacerbam nas repetições (“será que é”) que vem num crescendo e embaralham a percepção em expressões como éter/ loucura/ cenário que confundem as fronteiras entre fantasia e realidade.

Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário

A casa da atriz
[...]

Pintura, para o rosto da atriz, cenário para a casa da atriz, e divina, para a vida da atriz, remetem à perfeição na representação artística e na existência idealizada e inscrevem em grau crescente a contemplação, como na *Divina comédia* está posta a errância pelas esferas celestes, guiada pela perfeição de Beatriz. Aqui está posta em grau ascendente a contemplação extática, extasiada da figura da amada.

Adélia Bezerra de Menezes ressalta em Beatriz o “movimento ascensional imprimido à canção – e que se evidencia por uma referência explícita a céu em três das suas estrofes” e que pode ser sintetizado “no centro exato do poema, quando a mulher é nomeada: Sim, me leva para sempre, Beatriz/ Me ensina a não andar com os pés no chão/ Para sempre é sempre por um triz” (MENEZES, 1992, p.17). As relações som-sentido também vem construídas no fato da nota mais grave da canção cair na palavra *chão* e a mais aguda na palavra *céu*. (SEVERIANO; MELO, 2015).

Adélia Bezerra, noutro momento do livro *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, evoca o mito do Andrógino, conforme referido no *Banquete*, de Platão, remetendo ao “ser composto, dividido por Zeus em duas metades, que há de procurar-se, inapelavelmente”. Assinala ainda: “aliás, esse estigma de uma unidade primordial a ser recuperada, atualizada, apenas ilusória e precariamente a cada encontro amoroso (‘para sempre é sempre por um triz’) marca significativamente não apenas a MPB, mas a poesia em geral: histórias de amor e desamor, sempre”. (MENEZES, 1992, p.21).

Na 1ª, 2ª e 5ª estrofes os paralelismos na construção poética inscrevem, a partir da metade das estrofes, especulações sobre Beatriz, que aprofundam a dúvida e a trazem para o cotidiano amesquinhado, assinalando essa oscilação no mirar a amada, do platonismo ao terra a terra, num movimento de dessublimação que mistura o alto e o baixo, o sonho e a vigília, a idealização e a sublimação. Os andares do céu e o prosaísmo cotidiano configuram-se no arranha céu, no dado mágico da representação das paredes de giz ou na solidão desencantada da impessoalidade de um quarto de hotel.

O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu
Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida
[...]
A casa da atriz
Se ela mora num arranha-céu
E se as paredes são feitas de giz

E se ela chora num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida

Se a dimensão do sonho é desestabilizada pelo prosaísmo em detrimento de um papel decorado pela personagem (o fingir o sentimento como dever de profissão, a dimensão do trabalho exibido em suas entranhas) o canto aquieta e acata essa passagem do alto ao baixo (“E se eu pudesse entrar na sua vida”), indica aceitação da dimensão prosaica e precária da vida e da percepção da amada.

Na paixão amorosa espero encontrar este ser que me completa, cujos desejos são meus desejos – este ser que é igual a mim e que chegou para me salvar da condição solitária que é própria da condição humana [...] Mas passado este momento de felicidade plena [...] a realidade se instala mais uma vez entre os dois-que-tentavam-ser-um [...] Dessa decepção revivida na paixão amorosa [...] o outro pode ganhar vida própria, [...] pode nascer o amor. (KHEL, 1993, p.478-479).

A gradação do *Se* ao *E* amplifica a angústia e a dúvida, ameaçando esvaziar a dimensão de idealização, sugerindo um salto mortal para o futuro, o desconhecido, a desilusão. Porém, na última estrofe a ferocidade do público em desejo e exigência mercantil e a inversão do papel do arcanjo posto a recolher os trocados da sobrevivência terrena não impedem a reiteração resignada – e apaixonada do verso “E se eu pudesse entrar na sua vida”.

Se ela um dia despencar do céu
E se os pagantes exigirem bis
E se um arcanjo passar o chapéu
E se eu pudesse entrar na sua vida

Os dois primeiros e o último verso da 1ª, 2ª e 4ª estrofes da canção *Beatriz* guardam um paralelismo na disposição formal e temática, gráfica inclusive (“Olha/ Será que ela é moça”// “Olha/ Será que é de louça”// “Olha/ Será que é uma estrela”// “E se eu pudesse entrar na sua vida”), sendo esse último verso repetido três vezes. Esse paralelismo persegue o objeto amado à base de indagações e frases dubitativas que sentem os sentidos escapando. Ao mesmo tempo desenha campos semânticos que conferem uma acepção de perfeição, ligada às esferas do divino, do inefável, do imaterial e, por outro lado, aponta para aspectos ligados à esfera do humano visto em sua concretude precária, em sua constituição de carência.

Para Maria Rita Kehl (1993), “a sublimação é o mecanismo capaz de produzir os melhores subprodutos das paixões” (p.482). Como assinala a autora, o termo sublimação, como tantos outros conceitos em psicanálise, foi emprestado da física e significa a transformação do estado sólido para o estado gasoso da matéria” (*Ibid.*). Kehl sustenta que essa seria uma “imagem perfeita do que ocorre na sublimação, quando o estado de concretude das paixões –

que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar... – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses mesmos desejos” (*Ibid.*).

A sublimação, lembra a autora, parte da satisfação de uma porção do desejo e de uma renúncia. “A renúncia parte não da negação do desejo, mas do contato com ele e da constatação da impossibilidade de sua realização plena. É a alegria de se estar no mundo e de se pertencer à sociedade humana”,

[...] aliada à liberdade que se obtém renunciando-se ao que não pode obter satisfação (liberdade de não permanecer fixado a objetos impossíveis), que possibilita a melhor sublimação, aquela que não opera para negar ou destruir as paixões, mas para lhes dar alcance ilimitado no terreno da criação simbólica. É só no simbólico [...] que eu [...] posso viver de uma forma compatível com o pacto mínimo de renúncia que a cultura me exige. (KHEL, 1993, p.482).

Dialogando com o pensamento de Benjamin Péret, Khel assinala ainda que o amor sublima “não abre mão da paixão, mas sabe transformar o impossível da paixão em troca simbólica”. Dessa maneira, é quando “o outro fala comigo, é quando dois universos simbólicos se tocam [...] é nesse caso que a paixão pode se tornar aliada do amor” (*Ibid.*, p.484).

Mikhail Bakhtin sugere que “somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo” (BAKHTIN, 2010, p.72). Assim, “somente o amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade”. (*Ibid.*, p.72).

Na letra da canção de Chico Buarque e Edu Lobo, a terceira das 4 estrofes foge à arquitetura das outras três e nela o enunciador se dirige diretamente a Beatriz.

Sim, me leva para sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz

Se expondo à aceitação do sonho (“me ensina a não andar com os pés no chão”), tendo Beatriz como guia (como a Beatriz de Dante no Paraíso), ao mesmo tempo o enunciador aceita a condição temporal, a precariedade do terreno e do humano, no átimo de eternidade em que se ampara (“para sempre é sempre por um triz”), no fragmento de felicidade que se pode perder ou ganhar, na visão dos riscos de viver fixado num futuro impossível.

No conjunto da canção, vai se configurando um campo semântico que remete à noção de aceitação. Aceitação de se ter uma condição. Isso faz sistema com o verso final das outras três estrofes (“e seu eu pudesse entrar na sua vida”) onde o enunciador, mesmo tomado de dúvida, indagações e angústia, não abre mão do desejo. A canção, na letra e no estrato sonoro, não pretende síntese para esse processo de divisão, de clivagem; potencializa essa fragmentação, esse todo cindido.

Esse oscilar entre encantamento e desencantamento, finitude e eternidade, parece ser também uma forma de redescoberta do mundo – pra que buscar o paraíso, viver é bom nas curvas da estrada. Se é perigoso ser feliz, vale ver se é possível apostar na alegria. O que aqui pode se configurar em seguir o passo, sem ter cansaço, pegando o instante enquanto ele ainda pulsa⁶. Reconhecendo que temos uma condição, “somos mortais, somos solitários, somos incompletos” e assumindo a possibilidade de “conquista do território humano. O mais vasto território por onde o desejo pode se mover”. (KHEL, 1993, p.494).

Alguém já lembrou que sem sonhar não se vive. A canção *Beatriz* pode provocar a reflexão sobre em que medida esse sonhar é uma promessa de felicidade vivida na dimensão da vida diária valorizada enquanto processo, construída na consciência, mas também na fruição do precário, um precário enternecido, entretecido, acalentado; bom é viver, apesar da dor. E aqui e ali, parece ser possível deixar “portas abertas para o sentimento perene [...] da doçura de existir”, conforme sugere Caetano Veloso (2017, p.398). O ensaísta alemão Walter Benjamin assinala o rumo dessa sabedoria, quando sugere que “o dia jaz cada manhã como uma camisa limpa sobre nosso leito; o tecido incomparavelmente denso, de limpa profecia, nos assenta como uma luva. A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende da maneira de apreendê-la no momento de despertar”. (BENJAMIN, apud MATOS, 1993, p.68)⁷.

Referências

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (org.). **Estudos comparados: análise de narrativas literária e fílmicas**. João Pessoa, EDUFPB, 2012-a.p.133-146.

⁶“Pra que buscar o paraíso” é verso da canção “Ritual”, de Cazusa e “Viver é bom/ nas curvas da estrada”, versos do mesmo compositor, sendo trecho de letra da canção “Solidão que nada”, em parceria com Nilo Romero e George Israel. “Apostar na alegria” é verso de Caetano Veloso, em “Queixa”. Já o trecho “sem ter cansaço” é sugerido pela canção “Deixar você”, de Gilberto Gil (“reinventar o espaço/ juntos manter o passo/ não ter cansaço/ não crer no fim”). “Apesar da dor” lembra Caetano Veloso em homenagem ao interior de São Paulo e em prece pelo Brasil, em “Nu com a minha música” (“vejo uma trilha clara pro meu Brasil/ apesar da dor”).

⁷ Optamos pela tradução de Olgária Matos, mas situamos aqui a citação na edição brasileira, com tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho (BENJAMIN, 1995): “O dia jaz cada manhã como uma camisa fresca sobre nossa cama; esse tecido incomparavelmente fino, incomparavelmente denso, de limpa profecia, assentano-nos como um molde. A felicidade das próximas 24 horas depende de que nós, ao despertar, saibamos como apanhá-lo”.

- AZERÊDO, Genilda. Apresentação Estudos comparados em literatura e cinema. In: GOUVEIA, Arturo; AZERÊDO, Genilda (org.). **Estudos comparados: análise de narrativas literária e fílmicas**. João Pessoa, EDUFPB, 2012-b. pp.129-131.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BENJAMIN, Walter et.al.. O narrador. In **Textos escolhidos**, editado por Walter Benjamin et al. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os pensadores) 1980. p.57-74.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema: narrativas em conflito**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BUARQUE, Chico. Beatriz: a musa que mudou de nome na composição de Chico Buarque. Disponível em <https://musicaemprosa.wordpress.com/2017/10/01/beatriz-a-musa-que-mudou-de-nome-na-composicao-de-chico-buarque/comment-page-1/> Acesso set. 2020
- BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **O Grande Circo Místico** (1983). Som Livre.
- BUENO, Marília de Almeida e; ALVES, José Hélder Pinheiro. A dança da bailarina: da caixa de música à sala de aula. **Travessias**, Cascavel, v. 8, n. 3, 2014. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/11211> . Acesso em: 12 out. 2021.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Carnavalização no cancionário de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/ Fundação biblioteca Nacional, 2004.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. São Paulo: IV Congresso da ABRALIC – Literatura e diferença, 1994.
- FERNANDES, Rinaldo de (org). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/ Fundação biblioteca Nacional, 2004.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. vol. 1.

- GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- HOHLFELDT, Antonio. Transmídiações do poema “O grande circo místico”. **Letras de home**. Porto Alegre..v.55, n.1, p.120-130, jan.-mar. 2020. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/36503> Acesso em out. 2021.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad.: André Chechinell. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e Comunicação**. trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIMA, Jorge de. A túnica inconsútil. In: **Poesias completas**. Org. Alexei Bueno. Textos críticos Marco Luchesi et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p.349-404. Vol.1.
- MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Editora Moderna, 1993.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. São Paulo: Freitas Bastos, 1971.
- QUADROS, Deisily de. “O Grande Circo Místico”: do palco à página. **Congresso Internacional da ABRALIC**. UFPR – Curitiba, 1 Jul. 2011. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0555-1.pdf> Acesso em out. 2021.
- SEVERIANO, Jairo; MELO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2015.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação. **Revista Ilha do Desterro**. nº 51 – Jul-Dez 2006. Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775> Acesso em: em 21 de outubro de 2013.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

Verter *Les Revenentes*, de G. Perec, em *Que regressem: mexe-mexe de verbetes*

José Roberto Andrade Féres (Zéfere)¹

Escrever sem o E em francês, a letra mais frequente da língua... Georges Perec o fez em 1969, lançando seu primeiro romance lipogramático (sem uma letra), de 320 páginas, chamado *La Disparition*, que traduzimos para o português (também sem o E, a segunda letra de maior frequência na nossa língua, a portuguesa)² com o título *O sumiço*. Em seguida, retomando as palavras da “Introdução” de Umberto Eco (1983) à tradução que fez dos *Exercícios de estilo* de Raymond Queneau, “famoso é o *tour de force* [o feito extraordinário] de Georges Perec, que escreve um livro inteiro [de 138 páginas] eliminando A, I, O e U”³(p. xviii), ou seja, ainda um lipograma, mas monovocálico (com o E como única vogal permitida), *Les Revenentes*, de 1972, que acabamos de traduzir para o português (ou algo parecido com o português... no intitulado *Que regressem*) neste ano de 2022, cinquenta anos após a sua publicação em francês (ou em franglês?!), de que iremos tratar nestas folhas.

Todavia, antes de mais nada, façamos um retorno em direção a Umberto Eco e seu trabalho com as *contraintes* (regras, restrições formais) dos *Exercícios* do co-fundador (juntamente com François Le Lionnais) do grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, ou, para se manterem em português as iniciais que constam no nome, Oficina de Literatura Potencial), grupo do qual Perec fazia parte. Eco explica, ao fim da sua “Introdução”:

Digamos que Queneau inventou um jogo e explicitou suas regras ao longo de uma partida, esplendidamente jogada em 1947 [ano da primeira publicação dos *Exercices de style*]. Fidelidade [na tradução] significava compreender as regras do jogo, respeitá-las, e depois jogar uma nova partida com o mesmo número de movimentos (ECO, 1983, p. xix).⁴

Talvez não possamos afirmar que, para sairmos de *Les Revenentes* e chegarmos a *Que regressem*, tenhamos jogado “uma nova partida com o mesmo número de movimentos”, já que o número de EE que temos à nossa disposição em português é bem menor que em francês,

¹Doutor; Universidade Federal da Paraíba — UFPB; zeferes@hotmail.com.

²Para conhecer um pouco sobre o processo tradutório de *O sumiço* e os motivos para termos suprimido o E, e não o A, ver “Posfácio ou Eu me lembro — também” (ZÉFERE, 2015).

³As traduções das citações em língua estrangeira colocadas em nota de rodapé são nossas, assim como a desta: “*rimane famoso il tour de force di Georges Pérec che scrive un intero libro eliminando A, I, O e U*”.

⁴“*Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha explicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse*”.

podendo chegar a uma diferença de cerca de 4% a mais na sua frequência na língua francesa⁵. Mesmo assim, fundando-nos em autores como Octavio Paz (2009), conscientes de que “[e]m todos os casos [...] a tradução implica uma transformação do original” (p. 15), sobretudo em casos extremos como este, de um texto com uma *contrainte* tão dura, acreditamos poder defender e demonstrar que re- ou trans-criamos (para não nos esquecermos dos irmãos Campos), através do nosso jogo tradutório, algo “análogo, ainda que não idêntico” (PAZ, 2009, p. 23) àquilo que criou Perec. No entanto, à imagem do quebra-cabeça do autor em *A vida modo de usar*, em que “só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido” (PEREC, 2009, p. 11), nosso processo de tradução consiste em quebrar a cabeça para mexer e remexer as peças que conectam o jogo de partida à partida de chegada, ou melhor, o texto de partida ao de chegada, dos quais retiramos um trecho para analisarmos lado a lado neste artigo, o que faz necessário que, primeiramente, resumamos o início do romance, aquilo que precede o instante da narrativa que examinaremos em detalhes.

Clément, o narrador (em segunda pessoa, na tradução), está saindo da Sé de Exeter (ou *Exeter Temple*) para se encontrar com Héléne, que está de passagem em Exeter e quer saber se Bérengère realmente está ali com os padres, pois pretende colocar em prática seu plano de, com a ajuda de Thérèse, infiltrar-se na Sé e roubar os pertences de Bérengère. Só que Héléne não é a única pessoa a se interessar por esses bens. is que se inicia toda a trama:

<p>[...] <i>je me rends chez Héléne...</i> [...] <i>Héléne crèche chez Estelle, près de New Helmstedt Street, entre Regent's Street et le Belvédère.</i> [...] Héléne est chez elle. Je prends le verre de schwepes q'elle me tend et me trempe les lèvres. Je desserre mes vêtements et m'évente. — <i>Qel temps !</i> — <i>Trente-sept degrés !</i> — <i>C'est l'été !</i> <i>Héléne me tend des kleenex. Je me sèche les tempes, lentement.</i> — <i>Prends le temps ! Ne te presse !</i> [...] <i>prestement, elle me jette :</i> — <i>Bérengère est chez l'Evêqe ?</i> — <i>Yes.</i> — <i>Excellent ! Les événements se pressent !</i> — <i>Q'est-ce que t'espères, Héléne ? Des nêfles !</i></p>	<p>Qeres ver Héléne. Em frente! [...] É Estelle qe recebe Héléne nesse <i>flet</i> qe tem cerce de New Helmstedt Street, entre Regent's Street e Belvedere. [...] Vês Héléne, qe sente qe qeres te refecer e te serve <i>schwepes</i>. Bebes, te desvestes levemente e pedes leqe. — <i>Qe qente!</i> — <i>É... de derreter!</i> — <i>Estes meses fervem, né...</i> Héléne te estende trê, sete <i>kleenex</i>, qe, rente em pele, embebes e espremes. — <i>Se seqe bem! Sem premer!</i> Héléne [...], de repente, expede: — <i>Cê esteve em Exeter Temple? Recebem Bérengère?...</i> — <i>Yes.</i> — <i>Excelente! Se bem qe é premente!</i> — <i>Qe é qe cê qer de Bérengère, Héléne?</i></p>
---	---

⁵ Se levávamos certa vantagem em relação a Perec ao optarmos pela supressão do E em *O sumiço*, por o E não ser a vogal mais frequente do português, agora, em *Qe regressem*, ficamos em (grande) desvantagem. Sobre a frequência do E nas duas línguas em questão, ver “Perdem-se EE em Perec e pede-se qe regressem em *Les Revenentes: Qe regressem!*” (FÉRES, 2019).

<p>— Ben merde, les perles et les ferrets de Bérengère me tentent ! Je tempère l'effervescence entêtée d'Hélène. — C'est chercher l'échec ! L'évêché est cerné : cent tentes dressées près des entrées, cent trente fédérés brevetés et experts le défendent, c'est dément ! — Peste de ces empêchements ! Je cherche quelq brèche et je perce, le reste se perpète d'emblée. [...] — Des mecs rebelles, je le regrette, recherchent mêmement, ce me semble, les gemmes de Bérengère ! [...] — Je pense que c'est cet enflé d'Ernest ! — Cet excrément de pègre ? — Certes ! Cette merde et ses sept éphèbes grecs ! [...] — Ferrer Ernest et ses éphèbes, c'est réellement enchevêtré ; le week-end, c'est bref, et le temps presse : quelle recette, quel prétexte te mènent vers le chevet de Bérengère elle-même ? — T'es bête ! Je me sers de Thérèse ! — Thérèse ? Thérèse Merelbeke ? — Elle-même ! Cette chère Thérèse est de mèche. L'évêque et ses prêtres espèrent ferme enclencher quelqes tendres pense-fesses et Thérèse en est ! (PEREC, 1972, p. 15-20).</p>	<p>— Bem, essas pertences e pendentes que Bérengère tem que vender, né! Percebes Hélène efervescente, sedente. — Se cê se meter nesse trem, cê perde, Hélène! Tem QG bem em frente. Sé de Exeter tem quem lhe defende: tem PM, PF... très, dez, cem deles! — Que peste esse QG! Depende que se espere e que, de repente, me embrenhe sem me verem. E fez-se! [...] — Que nem cê quer, Hélène, tem gente rebelde que quer essas berenggendéns de Bérengère! [...] — É Ernest que me vem em mente, esse mequetrefe! — Que peste, esse f.d.p.? — É, esse verme e essas sete teens greggeses que servem ele! [...] — Cê crê que deter Ernest e essas sete teens dele vem de refez? Tem que se mexer, e se né nesse weekend, é never; é premente. Cê tem quem lhe leve té Bérengère? — Yes, bebê! É Thérèse que me serve de referente! — Thérèse? Thérèse Merelbeke? — É! Thérèse me entende e defende desde sempre. E quem rege em Exeter Temple quer mexe-mete, ele e essas prestes dele, e Thérèse é pretendente entre eles!</p>
--	--

Lido o trecho que recortamos de *Les Revenentes e Que regressem*, aproximemos nossa lupa tradutória lá e cá, sempre grifando aquilo que mais nos importa, a começar pelo começo:

[...] je me rends chez Hélène...	Qeres ver Hélène. Em frente!
----------------------------------	------------------------------

O que logo salta aos olhos é esse “Qeres” com um erro ortográfico (voluntário), a síncope (“a supressão de uma letra ou sílaba no meio de uma palavra”⁶), o sumiço do U após o Q, previsto por Perec desde o início do livro, onde as principais regras do seu jogo são introduzidas: “‘Qu’ se torna ‘Q’: *qe, qem, qerer, sequer, leqe, etc. (Decisão do OuLipO⁷ em sessão do dia 07 de março de 1972.)⁸*”. No entanto, é óbvio que essa regra nem sempre será aplicada na tradução no mesmo momento em que Perec a aplica; quebra-se a cabeça de formas

⁶ « Retranchement d'une lettre ou d'une syllabe au milieu d'un mot » (DUPRIEZ, 1984, p. 440).

⁷ O nome do grupo é escrito OuLiPo (com maiúsculas nas iniciais de *Ouvroir, Littérature e Potentielle*), e não “OuLipO”, mas é assim que se escreve no livro. A crítica já lê nesse “erro” uma advertência e previsão para as transgressões que surgirão cada vez mais no livro.

⁸ « ‘Qu’ s’écrit ‘Q’: *qe, qenelle, qerelle, quelq, desqelles, etc. (Décision de l’OuLipO, séance du 7 mars 1972.)* » (PEREC, 1972, p. 7).

diferentes quando se pensa numa ou noutra língua, num ou noutro tempo, numa ou noutra cultura, num ou noutro público, ainda mais num *monovocalismo*, quando “[t]rata-se de produzir um texto servindo-se de uma única vogal”⁹... (OULIPO, 1981, p. 214).

Outra coisa que chama a atenção nesse “Qeres” é a alteração da pessoa do narrador-personagem (ou personagem-narrador), que deixa de ser um *je* (eu) e se torna um *tu*, omitido, já que não se pode utilizar o U e que o português nos permite ocultar o pronome. Como explicamos alhures (FÉRES, 2019), essa foi a opção encontrada para que pudéssemos fazer uso de um maior número de verbos, pois a conjugação do *tu* no indicativo é rica em “-es”, enquanto a do *eu* frequentemente nos estorva com um “-o”, mais uma das vogais proibidas no livro. Mas essa escolha não impede que, implicitamente, pensemos numa primeira pessoa, afinal de contas, esta peça inserida no quebra-cabeça da nossa tradução já estava presente num romance anterior de Perec, *Um homem que dorme*, cujo narrador é um *tu* que, como comentado pelo escritor numa entrevista com Pierre Desgraupes, pode se (con)fundir com um *eu*:

É uma forma que mistura leitor, personagem e autor: eu me dirijo diretamente ao leitor, porque lhe digo “tu”; eu me dirijo diretamente ao personagem porque lhe digo “tu”; mas esse “tu”, ao mesmo tempo, é um “eu”. Quer dizer que eu tento [...] falar de mim [...] no intento de manter uma certa distância (PEREC, 2019, p. 113-114)¹⁰.

No caso do *je* (eu) de *Les Revenentes*, um “personagem” narrador (Clément) tão fictício em suas aventuras policiais e eróticas, que dificilmente identificaríamos sua vida com aquela do “autor” (Perec), quando esse *eu* se transforma em *tu* em *Que regressem*, o distanciamento entre personagem-narrador e autor se evidencia ainda mais, embora traga, por outro lado, uma aproximação entre Clément e quem lê esse *tu* que lhe é atribuído; um convite é feito para que, leitor ou leitora, *tu* entres na pele de Clément (como acontecia em *Um homem que dorme*), tal como nós, tradutores, vestimos diversas peles, encarnando, concomitantemente às vezes, leitores, críticos, autores, narradores e personagens.

Por falar em encarnações, sintáticas agora, inúmeras vezes certas e certos personagens terão de abandonar o papel de sujeito para assumir o de objeto, e vice-versa, dependendo das possibilidades de reestruturação que nossa língua de chegada nos apresenta, como abaixo, já que, com todas as vogais, Hélène não pode “se hospedar” ou “estar” ou “ficar na casa de Estelle”:

⁹ « Il s’agit de produire un texte en ne se servant que d’une seule voyelle » .

¹⁰ « C’est une forme qui mélange le lecteur, le personnage et l’auteur : je m’adresse directement au lecteur, parce que je lui dis ‘tu’ ; je m’adresse directement au personnage parce que je lui dis ‘tu’ ; mais ce ‘tu’ est en même temps un ‘je’. C’est-à-dire que j’essaie de [...] parler de moi [...] en essayant d’avoir un certain recul ».

<i>Hélène crèche chez Estelle, près de New Helmstedt Street, entre Regent's Street et le Belvédère.</i>	É Estelle qe recebe Hélène nesse flet qe tem cerce de New Helmstedt Street, entre Regent's Street e Belvedere.
---	--

A propósito, na frase acima, não somente Hélène é obrigada a se tornar objeto direto (pois o uso do verbo “receber” foi a melhor solução que encontramos) como também se vê hospedada, mais precisamente, num *flet* que devemos emprestar do inglês (*flat*) (com um erro ortográfico, um paragrama¹¹) para Estelle, em vez de Hélène se instalar, confortavelmente, na simples e imprecisa moradia de Estelle (*chez Estelle*). Vale observar que empréstimos, como outros que aparecem nesse mesmo excerto (*street, kleenex, yes*), sobretudo de língua inglesa, língua do local no qual se situa quase toda a história do romance, estão presentes por todos os lados, tanto no texto de partida quanto no de chegada, mas não necessariamente nos mesmos pontos; deslocamentos são quase sempre inevitáveis (e, até, desejáveis) na tradução.

Outra estratégia de que se usa e abusa ao longo de todo o processo tradutório, como se constata ainda nessa tradução de *chez* por “nesse *flet* qe [Estelle] tem”, é uma espécie de amplificação associada a um acréscimo. Entretanto, já que um acréscimo pode ser visto como um “erro de tradução que consiste em *introduzir de maneira não justificada*, no texto de chegada, *elementos de informação supérfluos ou efeitos estilísticos inexistentes no texto de partida*” (LEE-JAHNKE; DELISLE; CORMIER, p. 19, grifos nossos), eis nossa justificativa para os elementos (aparentemente) supérfluos que passam a existir no nosso texto de chegada: são incontáveis os momentos em que, por exemplo, impedidos de empregar qualquer artigo definido (e eles estão presentes no francês: *le, les* — o, os, as) ou até alguns possessivos (para traduzir os *ses* franceses — seus, suas), teremos de acrescentar demonstrativos (como “nesse *flet*”) no português, às vezes acompanhados de amplificações (como “nesse *flet qe [Estelle] tem*”) ou possessivos (como em “**esses sete teens dele**” que traduzem “*ses éphèbes*” — seus efebos), justamente para que o texto de chegada faça sentido e consiga “dizer quase a mesma coisa” do de partida (lembrando aqui um título de Umberto de Eco). Donde a pergunta: segue sendo um “erro”, um “acrécimo” necessário, justificado?¹²

¹¹ Um paragrama, segundo Bernard Dupriez (1984, p. 319-320), é um “erro de ortografia ou de impressão que consiste em substituir uma letra por outra” (« *Faute d'orthographe ou d'impression qui consiste à substituer une lettre à une autre* »). E um dos procedimentos que levam a paragramas bastante frequentes em *Les Revenantes* ocorre desde o seu título, em que, graças à semelhança da pronúncia das nasais AN e EN do francês, escreve-se *revenantes* somente com EE.

¹² A quem quiser, mesmo após ter lido a justificativa, partir do pressuposto de que, sim, isso configura um “erro”, sugerimos uma frase de efeito para a sua futura crítica: esta tradução talvez não devesse se chamar *Que regressem*, mas *Que se erre* (sem contar que erros e errâncias são igualmente importantes aqui, já que pesquisadoras e pesquisadores raramente encontrarão elementos análogos nos mesmos pontos dos textos de partida e de chegada quando os cotejarem)...

Reestruturações mil devem ser operadas no processo de tradução, principalmente ao se tratar de traduzir de uma língua artificial (um francês só com E como vogal) para outra tão artificial quanto (um português só com a vogal E), e não há nada de “errado” no artifício, ou, recontextualizando ou apropriando-nos das palavras de Paulo Henriques Britto (2012), “toda arte é precisamente isso — artifício” (, p. 26),. Para que um texto de partida siga sendo artístico na tradução, é preciso *fazer arte* (em todos os sentidos da expressão ao lidarmos com *contraintes*) também no texto de chegada, fazer arte para (re)fazer arte; precisamos, por exemplo, *(re)pintar o sete* (de outra maneira) para restituir o calor dos “*trente-septs degrés*” (**trinta e sete graus**) abaixo:

<p>— <i>Qel temps !</i> — Trente-sept degrés ! — <i>C’est l’été !</i> <i>Hélène me tend des kleenex. Je me sèche les tempes, lentement.</i></p>	<p>— Qe qente! — É... de derreter! — Estes meses fervem, né... Hélène te estende três, sete kleenex, qe, rente em pele, embebes e espremes.</p>
---	---

Se tradução fosse sinônimo de literalidade, traduziríamos assim as sentenças acima, com todas as vogais proibidas: “Que tempo!”; “Trinta e sete graus!”; “É o verão!”; “Hélène me estende uns *kleenex*. Eu me seco as tēmporas, lentamente”. Mas preferimos a literariedade à literalidade ao traduzir; refletindo com o apoio de Henri Meschonnic (2007), muito mais nos interessa aquilo que o texto literário *faz* do que aquilo que ele *diz*; muito mais nos move a pergunta “como”, que diz respeito ao “modo de significar” do texto do que a pergunta “o quê”, “o que isso significa” (MESCHONNIC, 2007); e é por isso que tentamos fazer tanta arte quanto Perec (ainda que nossas diabruras não tenham o mesmo valor das suas), nem que seja transformando “trinta e sete graus” em um tempo “qente”, “de derreter”, e tomando o 3 e o 7 do 37 como peças avulsas, deslocando-as para a narração que vem em seguida (“três, sete *kleenex*”), para que ao menos os dígitos do número escrito por Perec¹³ reverberem na tradução, ou referindo-nos ao indizível “verão” (“*été*”) como “meses” que “fervem”. Cabe, entretanto, aproveitar a deixa do “verão” para comentarmos mais um aspecto importante dos textos de partida e de chegada.

Nas regras iniciais do livro, lemos que, além de “Qu” se tornar “Q” e de alguns YY serem tolerados, “diversas sortes de distorções [...] serão admitidas de forma mais ou menos

¹³ O três, por exemplo, tem sua importância numa narrativa monovocálica como *Les Revenentes* (ver FÉRES, 2019), em que, assim como Sara Greaves (2000) o afirma a respeito de *La Disparition (O sumiço)*, a grafia do 3 lembra a imagem invertida do E maiúsculo, a vogal em foco aqui também.

progressiva ao longo do texto” (PEREC, 1972, p. 7)¹⁴, regra que seguimos igualmente na tradução, inserindo cada vez mais “distorções” na escrita à medida que avançamos no romance, e, também como Péric, complexificando-as “de forma mais ou menos progressiva”. Sem delongas nos exemplos dessa evolução das transgressões, a certa altura da tradução poderá surgir uma palavra como “mêl” para traduzir um possessivo do francês, “*mes*” (meus), mas com esse acento circunflexo transgressivamente posto no E para que o termo não seja confundido com “mel” (de abelhas, por exemplo), e o próprio “verão” (“*été*”) deverá regressar como “esteel”, item lexical com erros ortográficos voluntários cuja pronúncia, depois que leitoras e leitores tiverem se habituado a EE duplos emprestados do inglês (que se pronunciam como um I, como em *kleenex* ou *teen*), deverá (quicá, oxalá) lembrar “estio”, um “esteel”, um paragrama parassinônimo de “verão”.

A (esse) propósito (sonoro), Peter Ronge (2004), tradutor do livro para o alemão¹⁵, fala do “franglês” (uma palavra-valise empregada para designar uma língua francesa com interferências do inglês) de *Les Revenentes* e das “distorções franglicizantes”¹⁶ de Péric ali presentes; e Maxime Decout (2017, p. 1031) nos adverte que “a linguagem dança à beira do ilegível”, que o escritor “desafia a língua” ao ponto de o leitor também ser desafiado: “é, de fato, necessário pronunciar certos termos para compreendê-los e reencontrar mentalmente sua grafia usual”¹⁷. Não é diferente na nossa tradução, exceto que deixa de se tratar de um “franglês” monovocálico e passa-se a lidar, de certa maneira, com um “portunglês” (português + inglês) de uma só vogal, e, para que se entre no jogo à hora da leitura, é igualmente preciso que alguns trechos sejam lidos em voz alta, para que se tornem mais facilmente reconhecíveis, legíveis, inteligíveis.

Nesse “portunglês” de *Que regressem* (ou melhor, talvez, “portunfranglês”, já que não se deve esquecer que o francês é a língua de partida nossa e do “franglês” de Péric) exclusivamente com E, bem como em *Les Revenentes*, em que, como expõe Bernard Magné (1989), encontramos “*termes sélects*” (termos seletos, ou: verbetes senescentes e referentes), “*termes créés*” (termos criados, ou: verbetes sem precedentes), “*peregreenneesmes*” (peregrinismos, ou: verbetes que se emprestem de quem peregreene e meegre), “*dérègements*” (desregramentos, ou: verbetes que se desregrem) etc., na tradução também lançaremos mão de

¹⁴ « *Divers types de distorsions [...] seront plus ou moins progressivement admis au cours du texte* ».

¹⁵ *Les Revenentes* conta hoje com três traduções: a de Ian Monk, *The Exeter Text: Jewels, Secrets, Sex*, de 1996; a de Peter Ronge, *Dee Weedergenger*, de 2003; e a de Guido van de Wiel, *De wederkerden*, de 2022.

¹⁶ As expressões, em francês, empregadas por Ronge são « *franglais* » e « *distorsions franglisantes* ».

¹⁷ « *le langage danse au bord de l'illisible* » ; « *Il défie la langue* » ; « *il est en effet nécessaire de prononcer certains termes pour les comprendre et retrouver mentalement la graphie usuelle* ».

arcaísmos (e/ou, ao contrário, de gírias), neologismos, empréstimos, erros voluntários, embora, de novo, não necessariamente nos mesmos lugares. Vemos abaixo, por exemplo, o uso de um registro informal da língua, uma abreviação do pronome fundada na oralidade (“cê” em vez de “você”¹⁸), algo *análogo* (mas não *idêntico*, recordando as palavras de Octavio Paz), algo que se pode associar à gramática oral que se desvia da norma culta em Perec (“*t’espères*” no lugar de “*tu espères*”):

— <i>Q’est-ce qe t’espères, Hélène ?</i>	— Qe é qe cê qer de Bérengère, Hélène?
--	--

No texto de chegada, encontramos ainda, para os simples *grecs* (gregos) do texto de partida, *greggeses*, com uma nova ortografia (“portunglesa”) de *greguês* (variante para *grego* que consta no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*), estratégia (usada em outros pontos do texto de partida, por exemplo, em “*lengge*” — *langue*, numa *língua* plurivocálica...) para evitar que um único G, não acompanhado do U antes da vogal seguinte, seja lido como um J, o que poderia causar confusão em casos como o de uma diferenciação necessária entre *rege* (indicativo do verbo *reger*) e *regge* (imperativo e subjuntivo do verbo *regar*).

Puxando o gancho dos GG, há, neste trecho que escolhemos explorar, uma peça ou palavra-chave para o enredo do livro; no entanto, conquanto Perec se mantenha dentro das normas ortográficas correntes, aqui, nós tivemos de transgredir para contemplar a polissemia do termo de que ele faz uso:

— <i>Des mecs rebelles, je le regrette, recherchent mêmement, ce me semble, les gemmes de Bérengère !</i>	— Qe nem cê qer, Hélène, tem gente rebelde qe qer esses berenggendéns de Bérengère!
---	--

Nesse romance que, como aponta Eric Lavallade (2021), podemos associar a “gêneros literários ‘relativamente’ pouco usuais em Perec (o erótico e o policial)” (p. 79)¹⁹, toda a trama gira em torno das “*gemmes*” (gemas, pedras preciosas) de Bérengère, rainha do *strip-tease* (ou,

¹⁸ Observação: optamos por não utilizar nem as abreviaturas da escrita digital atual (como “vc” e “tb” substituindo “você” e “também”) nem o E que vem recentemente conquistando seu espaço como marca de gênero neutro (no lugar do O e do A, respectivamente marcas do masculino e do feminino no português), pois não desejávamos dar um sabor exageradamente anacrônico a esse mundo de letras criado por Perec no início dos anos 1970, além de crermos que procedimentos como esses facilitaríamos demais a nossa tarefa tradutória, podendo ser considerados uma espécie de trapaça e, conseqüentemente, reforçando a imagem negativa e tão disseminada de que tradução seria traição (“*traduttore, traditore*” — tradutor, traidor), que sempre tentamos combater. Mas, regressando às abreviaturas, aquelas que não nos parecem datadas, que não trazem traços fortes de uma época específica (como QG, PM, PF...), são empregadas em *Qe regressem*, assim como se leem outras (jamais as mesmas...) em *Les Revenentes* (como “r.v.” em vez de “*rendez-vous*”, significando encontro marcado ou compromisso).

¹⁹ « *genres littéraires ‘relativement’ peu usités par Perec (érotique et policier)* ».

no caso, do *streepteese*) que traz essas joias para a Sé de Exeter em busca de intermediários para revendê-las, objetos que despertarão o desejo de dois bandos diferentes, um formado por Clément, Hélène, Estelle e Thérèse, e outro composto por Ernest e “sete *teens* qe seggem ele”²⁰. David Bellos (1994), na biografia de Perec de sua autoria, sugere que essas gemas sejam de cunho autobiográfico, remetendo a rumores de que, à época da Ocupação na Segunda Guerra, as pérolas da família do escritor tenham sido perdidas por um atravessador/comerciante durante uma festa (mais ou menos como em *Les Revenentes*) promovida em zona livre francesa. Só que essas “*gemmes*” aparecerão igualmente com o sentido de testículos, aqueles de um personagem que comparece à festa que se dá no livro. Elas podem, portanto, referir-se a joias e, ao mesmo tempo, a colhões, umas apontando para uma marca autobiográfica e outros, para o lado erótico (e transgressor) do romance.

Assim sendo, como existe um A em “gemas” e, de qualquer maneira, esse termo, na língua portuguesa, não abrange a mesma polissemia que na francesa, o que tomará sua vaga em *Que regressem* é “belenggendéns” e “berenggendéns”, ortografias em desacordo com qualquer acordo ortográfico do português, mas que cunhamos (monovocalicamente) a partir de balangandãs e barangandãs, ambas encontradas no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* com as seguintes definições, que, além de incluírem a variante “berenguendém”, remetem (e acrescem) aos sentidos das “*gemmes*” francesas: “ornamento de metal em forma de figa, fruto, animal etc., que, preso a outros, forma uma penca us. pelas baianas em dias de festa; serve tb. como objeto decorativo, lembrança ou, se miniaturizada, joia ou bijuteria; berenguendém”, “penduricalho de qualquer formato”, “testículo”. Então temos aí a polissemia que nos faltava e, de sobra, uma pitada daquilo de que seria impossível escapar, índices culturais específicos nossos, já que devemos tirar proveito de (quase) tudo aquilo que a língua/cultura de chegada pode nos oferecer nesta árdua busca por todos os EE possíveis: um termo baiano aqui ou outro do candomblé ali (como “ejé”, para traduzir o sangue, escrito “*seng*” em Perec, em vez de “*sang*”); e, por todos os lados, transportando um punhado de coisas que não podemos escrever apenas com E, denunciando a mineiridade que corre nas nossas veias, uma palavra-ônibus: “trem”.

Ainda no que concerne ao campo lexical e semântico do texto, mais uma das peças/palavras-chave de *Les Revenentes* é introduzida também no excerto que ora analisamos, um neologismo que, composto por *pense-bête* (lembrete, nota, anotações ou, numa tradução

²⁰ Não custa aproveitar estes “sete *teens* qe seggem ele” para mencionar que nossas transgressões serão, também, sintáticas, como aqui, em que, não podendo usar o pronome oblíquo de objeto direto (o), usamos o pessoal (ele), ou, como noutros pontos, o indireto (lhe).

literal, pensa-besta) e *pince-fesses* (beliscão no bumbum, bordel, baile dançante ou, literalmente, pinça-nádegas), apresenta-se a nós num *pense-fesses* (ainda com literalidade, um pensa-nádegas), que explicaremos melhor a seguir, após a releitura do excerto:

— <i>Thérèse ? Thérèse Merelbeke ?</i> — <i>Elle-même ! Cette chère Thérèse est de mèche. L'évêque et ses prêtres espèrent ferme enclencher qelqes tendres pense-fesses et Thérèse en est !</i>	— Thérèse? Thérèse Merelbeke? — É! Thérèse me entende e defende desde sempre. E quem rege em <i>Exeter Temple</i> quer mexe-mete , ele e esses prestes dele, e Thérèse é pretendente entre eles!
---	--

Esse neológico “*pense-fesses*” traduzido por um outro neologismo, “mexe-mete”, diz respeito ao evento organizado pelos padres (denominados “prestes” na tradução, um termo antigo que vem justamente do francês, *prêtre*), a reunião a que todos comparecerão no final (o clero, Bérengère e os dois bandos que cobiçam suas joias), a confraternização durante a qual as transgressões sintáticas, morfossintáticas e ortográficas se metamorfoseiam ou sintetizam-se em transgressões *pornortográficas*: como se num baile num bordel, beliscão em bumbum — relembando os vários sentidos do “pinça-nádegas” — é o mínimo que irá ocorrer, só que tudo muito bem pensado e repensado, pelo escritor (que, potencializando-se as interpretações do seu neologismo, seria aqui um “pensa-nádegas”), a partir de suas listas de vocabulário e anotações (que pudemos consultar na Association Georges Perec, graças ao generoso auxílio de Jean-Luc Joly e Emmanuel Zwenger) que lhe servissem de lembrete para a redação do romance — recordando agora o que pode significar o “pensa-besta”...

Jacques Roubaud, outro dos membros do OuLiPo (1981, p. 90), diz no *Atlas* coletivo do grupo que o primeiro entre os “dois princípios às vezes respeitados pelos trabalhos oulipianos” é o que estipula que “um texto escrito a partir de uma *contrainte* [uma restrição formal] fala dessa *contrainte*”²¹ (nem que seja implicitamente, digamos assim). Eis por que tivemos de buscar um termo ou, mais especificamente, um neologismo que desse conta tanto da festa sexual quanto da (meta)textual²², da festa *sextual* de Perec, e a melhor solução que achamos foi o “mexe-mete”: a carga sexual está mais que evidente, seja pelo segundo verbo metido nesse “mexe-mete” seja por uma lembrança sertaneja que talvez volte à tona (como a nós, de nacionalidade brasileira) nas vozes de Leandro & Leonardo (uma composição de Manoel

²¹ « *Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens [...] Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte* ».

²² Inspiramo-nos aqui em Claude Burgelin (1990, p. 109), que aproxima os significantes de texto e sexo (substantivos *texte* e *sex*, que tivemos de adjetivizar para torná-los mais próximos em português) ao dizer que “*Les Revenentes*, escrito unicamente com (em princípio...) o e como vogal, conta, na sua festa textual, uma festa sexual” (« *Les Revenentes, écrit avec uniquement (en principe...) le e comme voyelle, dit, dans la fête du texte, la fête du sexe* »).

Alencar e Altair Menezes)...; a metatextual, que aponta para a própria escrita, vem de um jogo denominado mexe-mexe, assim definido no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*: “jogo em que os participantes usam pequenas peças que representam as letras do alfabeto para formar palavras que se dispõem num tabuleiro; a contagem de pontos leva em conta o número de peças utilizadas e a posição das palavras no tabuleiro”, uma das expressões usadas para o designar o *Scrabble*, portanto, um jogo de palavras, um jogo em que o alfabeto é o protagonista e em que peças são mexidas e remexidas para que se re- ou trans-criem palavras, isso no próprio jogo do texto de partida, em que a *contrainte* mexe e remexe a língua francesa.

Rumo às nossas considerações finais, ressaltemos que Georges Perec (2003) dizia que, “no fim das contas, fazer um livro nada mais é do que reorganizar, de certa forma, as vinte e seis letras do alfabeto” (v. I, p. 252)²³, ou, em nossas palavras, jogar mexe-mexe...

Esperamos que o nosso (re)escrever, ou (re)mexe-mexe, ou (re)mexe-mete, faça ainda pensar no mexe e remexe que é traduzir um livro como esse de Perec, escrito com um alfabeto desfalcado (sem A, sem I, sem O, sem U), um quebra-cabeça que, já com peças faltando (e outras em excesso, com seus tantos EE), devemos desmontar por inteiro (como se estivéssemos à altura de Campos) e quebrar a cabeça para conseguir remontá-lo (jamais idêntico), mexendo (no nosso mexe-mexe) para lá e para cá cada uma das peças, descartando algumas e produzindo outras (análogas, se repensarmos em Paz) que possamos (no nosso mexe-mete) meter aqui ou acolá, perdendo numa partida e ganhando noutra *match*, em busca de todo *match* plausível (até mesmo um *fuzzy match*), brincando de cupido (*sexual*) para que, finalmente, dê *match* entre *Les Revenentes* e *Que regressem*, torcendo (e nos contorcendo) para que não acabemos com um W nas mãos e um espaço para um X no quebra-cabeça, como em *A vida modo de usar* — ou sim, que acabemos assim, pois podemos, tal qual Perec em *W (double V)*, ver num X partido ao meio um vê duplo, um VV; e, por fim, tudo se encaixa...

Referências

BELLOS, David. *Georges Perec : une vie dans les mots*. Tradução: Françoise Cartano e o autor. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, 2012, p. 21-27. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47535> Acesso em: 30 set. 2022.

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1990.

²³ « *Après tout, faire un livre n'est jamais que réorganiser les vingt-six lettres de l'alphabet d'une certaine façon* ».

- DECOUT, Maxime. Notice [de *Les Revenentes*]. In: PEREC, Georges. **Oeuvres**. v. I. Paris: Gallimard, 2017. (Bibliothèque de la Pléiade.)
- DUPRIEZ, Bernard. **Gradus**: Les procédés littéraires (Dictionnaire). Paris: Editions 10/18, 1984.
- ECO, Humberto. Introduzione. In: QUENEAU, Raymond. **Esercizi di Stile**. Torino: Giulio Einaudi editore, 1983.
- FÉRES, José Roberto Andrade. Perdem-se EE em Perek e pede-se qe regressem em *Les Revenentes*: *Qe regressem!* In: ALVES, Daniel; BRANCO, Sinara (orgs.). **Discussões contemporâneas sobre os Estudos da Tradução**: Reflexões e desenvolvimentos a partir do IV Encontro Nacional Cultura e Tradução. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 105-119.
- GREAVES, Sara. Une traduction non plausible? *La Disparition* de Georges Perek traduit par John Lee. **Palimpsestes**, Paris, n. 12, 2000, p. 103-116.
- INSTITUTO Antônio Houaiss. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Editora Objetiva Ltda., 2009. 1 CD-ROM.
- LAVALLADE, Eric. En terre étrangère. In: DELEMAZURE, Raoul *et al.* (orgs.). **Cahiers Georges Perek 14**: Perek l'oeuvre-monde. Paris: Les Venterniers et l'Association Georges Perek, 2021. p. 79-91.
- LEE-JAHNKE, Hannelore; DELISLE, Jean; CORMIER (orgs.). **Terminologia da tradução**. Tradução e adaptação: Álvaro Faleiros e Claudia Xatara. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MAGNÉ, Bernard. Les Revenentes: de l'effervescence entre lengge et texte. In: MAGNÉ, Bernard. **Perecollages**: 1981-1988. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989. p. 175-192.
- MESCHONNIC, Henri. **Ethique et poétique du traduire**. Lagrasse: Editions Verdier, 2007.
- OULIPO. **Atlas de littérature potentielle**. Paris: Gallimard, 1981.
- PAZ, Octavio. **Tradução**: literatura e literalidade. Tradução: Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2009.
- PEREC, Georges. **Les Revenentes**. Paris: Julliard, 1972.
- PEREC, Georges. **Entretiens et conférences**. Edição de Dominique Bertelli e Mireille Ribière. Nantes: Joseph K., 2003. 2 v.
- PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PEREC, Georges. **Georges Perek**: entretiens, conférences, textes rares, inédits. Textos reunidos, apresentados e anotados por Mireille Ribière com a participação de Dominique Bertelli. Joseph K., 2019.
- RONGE, Peter. Les Revenentes, autre cas de réécriture perekquienne? **Lendemain**, n. 113, 2004, p. 99-112.
- ZÉFERE. Posfácio ou Eu me lembro — também. In: PEREC, Georges. **O sumiço**. Tradução: Zéfere. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Tradução, tecnologia e convergência: machinima e a legendagem de fãs

Pedro Henrique de Paiva Gaudencio¹
Sinara de Oliveira Branco²

1. A organização dos mercados midiáticos contemporâneos: adaptação, convergência e participação

Os mercados de entretenimento são, historicamente, profundamente influenciados por inovações tecnológicas. O surgimento do rádio, do cinema, da televisão e da internet – fenômenos que acarretaram mudanças significativas nas formas através das quais nos comunicamos uns com os outros e com o mundo também não poderiam deixar de alterar radicalmente nossos panoramas midiáticos. No século XXI, avanços na tecnologia computacional possibilitaram a (ainda crescente) democratização do acesso à internet e a popularização dos jogos digitais, que já se configuram como um mercado de entretenimento maior que o cinema e a televisão. Não somente, o crescente acesso a tecnologias de comunicação e o estado de hiperconectividade fomentado pelas redes sociais foram responsáveis também por moldar o comportamento de produtores e consumidores de mídias de entretenimento. Nosso estudo se debruça, então, sobre uma das principais formas contemporâneas de organização dos mercados de entretenimento – a criação e expansão de franquias midiáticas – com o intuito de melhor compreender como se estabelecem as relações de intertextualidade entre os diferentes produtos de uma mesma franquia sob a ótica dos Estudos da Adaptação, como a participação do público consumidor influencia esse processo, e como tais relações se apresentam na legendagem da websérie *Red vs. Blue* por seus fãs.

¹ Graduado em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE-UFCG). E-mail para contato: pedro.gaudencio@estudante.ufcg.edu.br

² Doutora em Linguística/Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora Adjunta da Universidade Federal de Campina Grande na Unidade Acadêmica de Letras (UAL-UFCG). Pesquisadora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE-UFCG). E-mail para contato: sinarabranco@gmail.com

1.1 Franquias e adaptações

Em primeiro lugar, podemos definir a narrativa em franquias como “a criação de narrativas, personagens e ambientes que podem ser usados para gerar e dar identidade a vastas quantidades de produtos midiáticos e mercadorias interligadas, resultando em uma experiência ficcional multitextual e multimidiática prolongada” (PARODY, 2011, p. 211)³. Práticas de franqueamento têm ganhado força durante as últimas décadas, tornando-se um modelo mercadológico atrativo para grandes produtoras. Comumente surgidas a partir de uma única obra ou mídia – como o cinema, a literatura ou, mais recentemente, os jogos digitais – franquias midiáticas são posteriormente expandidas e adaptadas, dando origem a diversas narrativas situadas no mesmo universo ficcional sob a forma de livros, filmes, séries, jogos, quadrinhos, *websites*, parques de diversão temáticos, e, ainda, produtos decorativos, brinquedos, roupas e acessórios – a exemplo de franquias como *Star Wars* ou o universo compartilhado da Marvel; que parecem se expandir infinitamente através de diferentes mercados.

Práticas de expansão de universos ficcionais como essas podem ser consideradas práticas adaptativas uma vez que, segundo Hutcheon e O’Flynn (2013), a adaptação pode ser entendida de três formas. Em primeiro lugar, pode referir-se a uma entidade formal ou produto – uma transposição anunciada e extensiva de uma obra ou obras específicas em que haja uma mudança de mídia, gênero ou estrutura e contexto. Em segundo lugar, a adaptação pode ser entendida como um processo criativo de (re-)interpretação e (re-)criação pelo qual se dá a apropriação/recuperação de uma obra. Por fim, a adaptação pode referir-se também ao processo de recepção, em que se define como uma forma de engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. A teoria da adaptação como defendida por Hutcheon lida, portanto, não apenas com transcodificações criativas de obras literárias para produtos audiovisuais, mas com um rol de produtos e atividades intersemióticas e intertextuais que inclui a transposição de obras para outras mídias (sejam literárias, audiovisuais, plásticas, multimídia etc.), bem como sequências, prequelas, expansões, refilmagens, remediações e paródias.

Assim, apesar de adaptações se tratarem de obras independentes, somente podem ser entendidas enquanto adaptações a partir das relações intertextuais que estabelecem com textos prévios. Hutcheon evoca, nesse sentido, a figura do palimpsesto, em que o leitor que reconhece a adaptação enquanto tal – graças a sua familiaridade com a(s) obra(s) que a inspiram – é

³Tradução nossa. Na fonte: “*Franchise storytelling may be defined as the creation of narratives, characters and settings that can be used both to generate and give identity to vast quantities of interlinked media products and merchandise, resulting in a prolonged, multitextual, multimedia fictional experience*”.

constantemente levado a negociar semelhanças e diferenças entre essas, experienciando uma simultaneidade textual. A adaptação tratar-se-ia, portanto, de uma experiência de “repetição, porém repetição sem replicação” (*Ibid.*, p. 7)⁴.

Apoiando-se no dialogismo bakhtiniano, Cutchins (2017) argumenta que, em suma, adaptações adaptam textos. A definição bakhtiniana de texto artístico postula que todo texto é desprovido de uma essência ou de um centro que o caracteriza, constituindo-se, ao invés disso, a partir das fronteiras que determinam com os textos que o circundam e das interações resultantes desse contato (BAKHTIN, 1990⁵, *apud* CUTCHINS, 2017). Nossa interpretação e consequente compreensão de qualquer texto seriam guiadas pelas relações que estabelecemos entre o texto que experienciamos no momento e todos os outros textos que experienciamos previamente. Implica-se, portanto, uma interdeterminação – todo texto estaria incessantemente em um processo de (re-)formulação de sentidos a partir das relações dialógicas que estabelece com outros textos e com a interpretação de cada leitor (CUTCHINS, 2017).

O dialogismo bakhtiniano contesta, desse modo, a relação unidirecional historicamente estabelecida entre obra fonte e adaptação. Não apenas nossa familiaridade com a obra fonte seria responsável por alterar as relações que estabelecemos com a adaptação, como também nosso entendimento original da obra fonte seria alterado por suas adaptações. Uma adaptação é, nesse sentido, uma forma de engajamento do leitor na qual, durante o ato de interpretação, dois textos reconhecidos “se procuram” em sua mente (*Ibid.*, p. 2)⁶. Desse modo, o conteúdo de uma adaptação não seria jamais um elemento essencial ao texto, mas “uma interpretação particular do texto que é dialogada ou constantemente negociada ao longo de suas fronteiras” (*Ibid.*, p. 9)⁷. Ou seja, adaptações são definidas, sobretudo, não pelo texto fonte que as inspira, mas pela interpretação dada ao texto por parte do adaptador; uma interpretação que por sua vez é informada e interdeterminada a partir de todos os outros textos com os quais teve contato – incluindo outras adaptações da mesma obra.

Cutchins argumenta que sob a ótica bakhtiniana todo texto poderia, até certo ponto, ser considerado uma adaptação, pois se apoia, necessariamente, na intertextualidade (*Ibid.*). Uma adaptação seria, então, um lugar no espectro intertextual em que há, durante a produção, intencionalidade no estabelecimento de uma relação intertextual com textos específicos, bem

⁴ Tradução nossa. Na fonte: “*repetition, but repetition without replication*”.

⁵ BAKHTIN, Mikhail. **Art and answerability: early philosophical essays**. Tradução de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990.

⁶ Tradução nossa. Na fonte: “*seek each other out*”.

⁷ Tradução nossa. Na fonte: “*a particular understanding of the text that is dialogized, or constantly negotiated along its boundaries*”.

como um consecutivo reconhecimento do leitor quanto a tal relação. Como postula Hutcheon, “quando chamamos uma obra de adaptação, anunciamos abertamente sua relação com outra obra ou obras” (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013, p.6)⁸.

No caso das adaptações em que ocorre a transposição entre duas ou mais mídias somam-se à complexidade intertextual outras considerações de ordem intersemiótica. Em primeiro lugar, Hutcheon afirma que cada mídia, bem como os modos de engajamento com uma obra, – contar, mostrar e interagir – apresentam diferentes especificidades que podem facilitar ou dificultar a narração de certos aspectos de uma história (*Ibid.*). Mídias no modo contar como, por exemplo, um romance, apresentam maior facilidade na narração da interioridade de uma personagem, graças à sua capacidade de suspender por completo a ação e a possibilidade do narrador de remover-se do espaço diegético que o circunda. Não significa, contudo, que mídias no modo mostrar e interagir sejam incapazes de representar a subjetividade. No caso do cinema (modo mostrar), por exemplo, certamente não há a possibilidade de interrupção total da ação nem a remoção completa do espaço diegético graças à ubiquidade da imagem. Ainda assim, o diretor pode recorrer a instâncias de *voice-over*, closes faciais, tomadas em primeira pessoa e até mesmo à trilha sonora como forma de significação da interioridade de uma personagem (GAUDREULT; JOST, 2009).

Consequentemente, cada modo de engajamento demanda do leitor (espectador, jogador) diferentes tipos de conceitualizações e processos de decodificação (HUTCHEON; O’FLYNN, 2013). Para que seja reconhecida enquanto adaptação, o leitor deve estar não apenas familiarizado com o texto fonte que inspira a adaptação, como também deve ser dotado de suficiente letramento midiático para que possa lidar com as convenções associadas a cada mídia (*Ibid.*).

A tais complexidades somam-se ainda considerações a respeito do contexto socio-histórico-cultural, que ilumina o tratamento dado às obras durante o processo adaptativo – sobretudo no caso de adaptações transculturais (HUTCHEON, 2013); e, por fim, a inescapável materialidade dos modos de engajamento e das mídias (a fisicalidade do papel ou da tela, o espaço físico do teatro etc.), que influenciam o contexto de criação e recepção. Desse modo, adaptações revelam-se objetos artísticos complexos, cujas definições e papel na contemporaneidade demandam reflexão teórica.

⁸Tradução nossa. Na fonte: “*When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works*”.

1.2 O papel das adaptações na cultura da convergência

O contínuo crescimento de práticas de adaptação como as descritas previamente pode ser esclarecido pelo que Jenkins chama de cultura da convergência:

[p]or convergência, refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. (JENKINS, 2009, p. 29).

Desenvolvimentos tecnológicos das últimas décadas como a democratização do acesso à internet, a livre circulação de *softwares* gratuitos voltados para a produção artística e a expansão de comunidades de conhecimento *online* deram origem à convergência midiática e cultural, culminando num fluxo de conteúdo que incentiva a cooperação e o comportamento migratório do público e borra as fronteiras entre produção e consumo (JENKINS, 2006). Como resultado, observamos hoje panoramas midiáticos repletos de adaptações, remediações e produções intermídia (PARODY, 2011). Comunidades de fãs tornaram-se assim o principal alvo dos mercados produtores de entretenimento, dando origem ao que Jenkins (2006) chama de economia afetiva. Referindo-se à tendência de valorização do engajamento emocional prolongado dos consumidores como geradora de consumo e principal forma de estabelecimento de uma marca, a noção de capital afetivo esclarece muitas das práticas adaptativas contemporâneas.

A importância da fidelidade dos consumidores pode ser ilustrada através do que economistas chamam de regra 80/20, em que 80% do consumo é feito por apenas 20% da base de consumidores (*Ibid.*). A título de ilustração, pesquisas recentes mostram que os 10% dos consumidores que mais gastam em jogos para celular chegam a totalizar 90% do total arrecadado (STANTON, 2016), e que os 5% que mais gastam chegam a gastar em média até três vezes mais que os 25% no topo dos gastos (HRENINCIUC, 2020). Tal comportamento leva cada vez mais produtores de entretenimento a diversificarem seu leque de opções de engajamento com propriedades intelectuais específicas, adotando posições de cooperação com os fãs sob a forma de espaços para discussões e criações em comunidades *online* e o reconhecimento de tal participação (JENKINS, 2006).

O franqueamento possibilita aos produtores, portanto, a utilização de práticas adaptativas para que movam conteúdo ao longo do espectro midiático, levando consigo a base de fãs enquanto a franquia se desloca entre plataformas (PARODY, 2011). Uma das implicações de tais práticas é a intensificação da complexidade intertextual estabelecida entre os diferentes produtos associados a uma franquia, pois a possibilidade contínua de expansão para outros

produtos e mídias significa uma maior abertura narrativa e a consequente desestabilização da continuidade e canonicidade dos textos adaptados (PARODY, 2011). Desse modo, a recepção de tais franquias difere do processo de negociação intertextual relacionado à adaptação tradicional. Dado o número de produtos e os diferentes pontos de entrada ao universo ficcional estabelecidos pela franquia, não podemos nos referir de forma binária ao reconhecimento de uma adaptação por parte do leitor. Parody (2011) propõe, ao invés disso, um espectro de familiaridade intertextual, em que cada leitor negocia os diferentes conhecimentos que possui a respeito de um universo ficcional acumulados através da interação com diferentes produtos da franquia.

A construção de um universo ficcional (ou heterocosmos) é parte integrante do processo de franqueamento e se relaciona de maneira direta à construção de uma identidade estética e consequente estabelecimento de uma marca (HUTCHEON; O'FLYNN, 2013). A criação de mundos complexos facilita não apenas a expansão multidirecional da franquia por parte dos produtores, como garante também a possibilidade de engajamento dos fãs durante tal expansão, seja através da interação social que circunda os produtos oficiais ou através da produção independente de obras artísticas situadas nesses universos (JENKINS, 2006; PARODY, 2011). Reforça-se dessa forma a noção de que não apenas histórias podem ser adaptadas, mas sim diferentes características midiáticas que incluem personagens, relações entre personagens, motivações, eventos, símbolos, temas (ELLESTRÖM, 2017) e até mesmo sensações, argumenta Flanagan (2017).

Dentre tais práticas adaptativas a utilização de jogos eletrônicos como fonte ou alvo de adaptações vem ganhando força durante os últimos anos. As adaptações para o cinema das franquias *Pokémon* e *Sonic: the hedgehog*, sob as formas de *Detetive Pikachu* (2019) e *Sonic: o filme* (2020), foram responsáveis por duas consecutivas quebras de recorde de bilheteria para filmes adaptados a partir de videogames, arrecadando respectivamente 54,3 milhões e 57 milhões de dólares durante seus primeiros fins de semana em cartaz nos EUA (AVILA, 2020). Outros exemplos bem-sucedidos incluem as séries animadas da *Netflix*, *Castlevania* (2017-2021) e *Arcane* (2021) – que adaptam a franquia de jogos *Castlevania* e o universo ficcional de *League of Legends*, respectivamente.

Diante de tal popularidade, Hutcheon teoriza que, assim como narrar histórias é uma atividade eminentemente humana e prazerosa, talvez o deleite trazido pela tensão entre o conforto da repetição e a novidade da diferença gerada por adaptações também o seja (HUTCHEON; O'FLYNN, 2013). Agregam-se a tal prazer, ainda, a possibilidade de dar continuidade a uma narrativa histórica e culturalmente relevante, o caráter inerentemente

subversivo e desestabilizador de primazia das adaptações, as possibilidades educacionais, que podem facilitar o acesso ao cânone artístico e o prazer intelectual de compreender as relações intertextuais complexas intrínsecas ao processo adaptativo (*Ibid*). Ryan (2017), por sua vez, argumenta que nosso desejo por adaptações e expansões de um universo fictício pode ser esclarecido pelo esforço cognitivo despendido durante a elaboração mental de tal universo. Quanto mais complexo o heterocosmos, maior o esforço. Desse modo, fãs dedicados procurariam um melhor retorno frente ao investimento cognitivo, que se dá sob as diversas formas de adaptação discutidas até aqui. O franqueamento proporciona, então, locais de exploração tanto para práticas adaptativas e intermediáticas consolidadas quanto emergentes (PARODY, 2011; HUTCHEON; O'FLYNN, 2013), praticadas tanto por produtores e detentores de propriedades intelectuais quanto por fãs engajados com suas criações. No centro de tais questionamentos encontramos o machinima.

1.3 Machinima

Uma palavra-valise cunhada a partir dos termos *machine* (máquina) e *cinema*, machinima é um termo utilizado para descrever filmes produzidos através da utilização de motores gráficos de jogos eletrônicos. Surgidos nas últimas três décadas inicialmente sob a forma de um código executável a ser utilizado dentro do jogo que os originou, com a intenção de demonstrar façanhas e habilidades; machinimas tornaram-se, posteriormente, produtos audiovisuais com intuito narrativo, feitos a partir de jogos eletrônicos e distribuídos sob o formato de vídeo (NITSCHKE, 2011). Salen (2002⁹, p. 99, *apud* NITSCHKE, 2011, p. 77) propõe que machinimas podem ser entendidos como “parte teatro, parte filme, parte videogame”.

A teatralidade da prática reside em seu método de produção, no qual jogadores materializados no ambiente virtual através de seus avatares desempenham o papel de atores num ambiente virtual transformado em palco. Alteram, desse modo, a própria natureza do jogo, que adquire um objetivo exterior à sua lógica interna – o de contar uma história (NITSCHKE, 2011). Técnicas de pós-produção, entretanto, são informadas sobretudo por convenções audiovisuais derivadas do cinema ou da televisão. A utilização de planos e cortes tipicamente cinematográficos, bem como a adição de efeitos visuais e de trilha sonora, aproximam o machinima dos demais produtos audiovisuais (NITSCHKE, 2011; KRAPP, 2011). Não somente,

⁹SALEN, Katie. Telefragging monster movies. In: KING, Lucien (Ed.). **Game on: the history and culture of videogames**. Londres: Laurence King, 2002, p. 98-112.

machinimas comumente adotam convenções de gêneros textuais audiovisuais bem estabelecidos, assemelhando-se em forma a produtos tais quais *sitcoms* (como no caso de *Red vs. Blue*), clipes musicais, *talk shows* etc. (PIGOTT, 2011; KRAPP, 2011).

Há, portanto, um caráter intermediático e intertextual intrínseco ao machinima enquanto prática e produto, que se revela, sobretudo, na relação construída entre o machinima e o jogo que o origina. Nitsche (2011) propõe que machinimas podem ser divididos em duas categorias: *outside-in* e *inside-out*¹⁰. A primeira delas refere-se à utilização de um motor de jogo para contar, sob a forma de produto audiovisual, uma história independente do universo ficcional que ancora a performance. Nesse modo de produção, o jogo torna-se meramente uma ferramenta. No caso de produções *inside-out*, o jogo figura não apenas como meio, mas como tema da obra, pois são incorporados elementos mecânicos do jogo à narrativa, comumente associados a comentários sobre o ato de jogar e sobre a comunidade criada ao redor de tais jogos.

Em ambos os casos, entretanto, uma relação intertextual basilar com o jogo fonte do machinima permanece. Por tratarem-se de sistemas multimodais complexos, os temas de um jogo não são transmitidos apenas pelas ações do jogador, mas se encontram distribuídos através de toda a experiência audiovisual que propiciam, tendo sua identidade construída por meio de avatares, texturas, ambientes e da trilha sonora (PINCHBECK; GRAS, 2011; BARDZELL, 2011). Assim, machinimas, ao transportarem integralmente tais aspectos visuais e aurais, levam o espectador familiarizado com o jogo utilizado durante a produção a relacioná-lo com a obra que experiencia, dando origem a uma sensação de simultaneidade textual típica das adaptações, como previamente discutido. No caso de machinimas *inside-out*, a presença de elementos narrativos retirados do jogo implica modificações e expansões do universo diegético da obra fonte, em um processo adaptativo similar ao que ocorre durante a expansão de franquias midiáticas. A presença recorrente de reflexões e comentários – principalmente paródicos – a respeito da natureza do jogo e da comunidade que os cerca posicionam o machinima ainda mais no campo das adaptações.

Comumente criados por fãs e endereçados à própria comunidade de onde surgem, machinimas representam também uma instância de convergência midiática e cultural. Surgidos do desejo de estender a atividade do jogo para além da sessão de jogo em si (SALEN, 2011), machinimas são frutos de comunidades de inteligência coletiva e borram as fronteiras entre a produção e o consumo de entretenimento. São, além disso, de natureza eminentemente

¹⁰ Em tradução livre, “de-fora-para-dentro” e “de-dentro-para-fora”, respectivamente.

intermediática, mesclando convenções e práticas que pertencem simultaneamente ao teatro, ao cinema e aos jogos eletrônicos.

Assim, machinimas representam uma nova possibilidade midiática que atende aos desejos de expansão e prolongamento de engajamento textual e aos anseios produtivos que surgem das comunidades criadas ao redor de jogos digitais (PINCHBECK; GRAS, 2011), tratando-se, portanto, de mais um fenômeno recente de interesse aos estudos da adaptação. Não somente, as características intertextuais e intermediáticas do machinima representam também especificidades que devem ser necessariamente consideradas durante quaisquer atos tradutórios que os circundem.

2. Tradução Audiovisual e comunidades de fãs: *fansubbing*

A tradução audiovisual (TAV) é o campo da tradução que se ocupa com as atividades tradutórias que envolvem mídias audiovisuais, nas quais interagem imagens e sons – como no caso da televisão e do cinema. Dentre as práticas mais comuns de TAV, encontramos a legendagem, que pode ser descrita como

uma prática tradutória que consiste na apresentação de um texto escrito, geralmente na parte inferior da tela, que almeja recontar o diálogo original dos falantes, bem como elementos discursivos que apareçam na imagem (letras, inserções, grafite, letreiros, cartazes, dentre outros), e a informação contida na trilha sonora (músicas, narrações).¹¹ (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2014, p. 8)

Desse modo, um produto audiovisual legendado será sempre composto por três partes que interagem entre si – a imagem, o som e a legenda. Tratando-se de uma adição ao produto já finalizado, a legenda deve se adequar ao texto audiovisual da maneira menos intrusiva possível, acompanhando a ação na tela e mantendo-se em simultaneidade com os diálogos e sons aos quais se refere, enquanto retêm relevância semântica e informa o espectador sob pena de, em caso de falha, dificultar a compreensão ou gerar casos de ininteligibilidade.

Existem, portanto, restrições impostas à prática de legendagem que surgem do próprio meio audiovisual. A sincronidade necessária entre os diálogos que se ouvem e a legenda que se lê implica que, devido à velocidade com que compreendemos o texto escrito ser menor que a velocidade que compreendemos o texto ouvido, reduções e omissões devem ser feitas durante o processo tradutório de criação de legendas (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2014). A fisicalidade

¹¹ Tradução nossa. Na fonte: “a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavors to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off).”

da tela em que se exibem os programas audiovisuais legendados significa que para além da restrição temporal existe também uma restrição espacial imposta à criação de legendas, pois essas devem se acomodar dentro do espaço da tela, serem suficientemente visíveis para que possam ser lidas sem dificuldades e ainda assim se manterem pouco intrusivas para que não atrapalhem ou impeçam a visualização da ação na tela. Desse modo, considerações a respeito do tipo, tamanho e cor da fonte utilizada são necessárias, e se convencionam, no meio profissional, um máximo de duas linhas de legenda, contando com um número máximo de caracteres que varia de 33 a 41 por linha de texto (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2014).

Para que as reduções textuais sejam eficientemente empregadas e não causem perdas ao espectador, convencionam-se alterações sintáticas na estrutura dos diálogos traduzidos almejando a simplificação no nível semântico ou uma simples redução no número de palavras e caracteres utilizados. Tais alterações sintáticas incluem, mas não se limitam a: paráfrases, mudanças de tempo verbal, trocas entre a voz passiva e ativa, mudanças de classes gramaticais, contrações, uso de pronomes, dentre outras (para uma listagem e explicação compreensiva de tais mudanças, ver Díaz Cintas; Remael (2014)). Além de tais alterações, a redução textual é possível também através da deleção de itens presentes no diálogo que apresentem baixa relevância semântica.

Enquanto a legendagem como prática de TAV existe já desde a primeira metade do século XX, considerações teóricas mais refinadas como as descritas acima vieram se consolidar somente durante a segunda metade do século, sobretudo com a virada cultural nos Estudos da Tradução entre as décadas de 70 e 90. Não coincidentemente, tais décadas marcam também o aceleração de desenvolvimentos na tecnologia computacional como o aparecimento e consequente popularização dos computadores pessoais, telefones móveis e a abertura da internet para o público geral. Como esperado, tais transformações – tanto no âmbito acadêmico quanto na vida pessoal dos produtores e consumidores de mídias – impactaram profundamente os Estudos da Tradução e a TAV, marcados também pela crescente convergência cultural. Como indícios de tais transformações, encontramos a prática de *fansubbing*.

Derivado dos vocábulos *fan* e *subtitling* – fãs e legendagem, respectivamente – *fansubbing* é um dos termos aplicáveis à prática de tradução audiovisual amadora realizada por fãs avidamente engajados com um produto audiovisual, na qual um sujeito ou grupo de pessoas produz e disponibiliza gratuitamente, através do compartilhamento *online*, legendas para séries, desenhos ou filmes. Originada nos anos 80, a produção amadora de legendas começa nos Estados Unidos entre grupos de fãs de animações japonesas que almejavam circular livremente produtos ainda não disponíveis em solo americano (DWYER, 2019). Em um processo que se

assemelha à evolução da legendagem profissional de filmes, as traduções oferecidas inicialmente consistiam em livretos distribuídos com traduções linha-a-linha dos diálogos, sinopses da história ou, ainda, mediante a interpretação ao vivo da história por parte de um tradutor que se dirigia aos espectadores (*Ibid.*). Avanços tecnológicos surgidos a partir dos anos 90 em diante facilitaram o processo de produção de legendas através de *softwares* dedicados e o compartilhamento das legendas produzidas através da internet e de comunidades *online*, garantindo que a legendagem amadora se tornasse, atualmente, um fenômeno global. Comunidades de inteligência coletiva e equipes de *fansubbers* são responsáveis, hoje em dia, pela produção de legendas voltadas para diversos tipos de mídias e públicos, que se estendem desde a originária tradução de animações japonesas até a tradução de filmes e séries televisivas norte-americanas e europeias, novelas chinesas e sul-coreanas, séries de vídeos disponíveis em *sites* de compartilhamento como o *Youtube* e a localização amadora de jogos eletrônicos.

O processo de legendagem amadora se assemelha em muitos termos ao processo de legendagem profissional, comumente contando com equipes de sujeitos que se organizam em diferentes funções: a aquisição do produto audiovisual a ser legendado, a tradução do texto propriamente dita, a sincronização e a edição, culminando no *upload* e distribuição da legenda produzida (BOLD, 2011). Entretanto, as escolhas tradutórias operadas por *fansubbers* são amplamente variadas e comumente divergem das normas prescritas pela TAV profissional. Casos como a utilização de diferentes fontes e cores para a legenda ao longo de um único produto audiovisual são comuns, bem como o posicionamento da legenda em diversos locais da tela, a manutenção de vocábulos não-traduzidos, o uso de glossários e notas dos tradutores (PÉREZ-GONZÁLEZ, 2006; DÍAZ CINTAS; SÁNCHEZ, 2006).

Desse modo, o processo de TAV amador, materializado na prática de *fansubbing*, constitui-se como um processo caracterizado pela interconectividade e pela agenciamento dos consumidores, características típicas da cultura de convergência descrita por Jenkins (2006). Não somente, os usos inventivos das funcionalidades tecnológicas oferecidas pelos softwares de produção de legendas vão de encontro às normas estabelecidas pelo cenário profissional de legendagem, podendo, em sua subversão, servir como fonte de crítica, renovação e aprimoramento de tal processo (NORNES, 1999).

Voltamo-nos, agora, para a websérie machinima *Red vs. Blue* e sua legendagem para o português brasileiro realizada por fãs no canal de *YouTube* da sua produtora, *Rooster Teeth Animation* (<https://www.youtube.com/c/roosterteethanimation>), com o intuito de ilustrar como as tendências descritas até aqui se materializam em um objeto intertextual e intermediário que exemplifica a crescente valorização da participação do público consumidor na construção de

universos ficcionais, franquias e identidades de marca; destacando, através de uma breve análise de trechos da série, o modo como a noção de convergência cultural e midiática pode iluminar práticas tradutórias emergentes como o *fansubbing*.

3. *Red vs. Blue*

Red vs. Blue teve seu primeiro episódio publicado em 1º de abril de 2003, quase dois anos após o lançamento de *Halo: Combat Evolved*, em novembro de 2001; jogo que serviu não apenas de inspiração para a criação da série, mas como motor e plataforma onde foi inicialmente executada. Aproveitando-se da explosão de popularidade dos jogos eletrônicos durante o início dos anos 2000, movimentada, sobretudo, pela facilitação do acesso à internet e pelo lançamento da sexta geração de consoles de jogos eletrônicos, – que incluíram o *Xbox* e o *Playstation 2*, o console mais vendido da história até hoje – os criadores de *Red vs. Blue* almejavam a criação de conteúdo paródico de comédia situado no universo *Halo* com a duração de apenas seis episódios curtos (BURNS, 2013). Diante da resposta positiva do público, entretanto, a produção foi continuada. Agora, 19 anos, 18 temporadas e mais de 300 episódios depois, *Red vs. Blue* continua em produção e se tornou uma das mais longas webséries da história, a produção machinima mais bem-sucedida e um marco na cultura dos jogos *online*.

Tratando-se de um machinima *inside-out* repleto de fortes relações intertextuais, breves considerações a respeito da franquia *Halo* se fazem necessárias. Ancorada em tropos militares, de ficção científica e exploração espacial já consagrados, a história de *Halo: Combat Evolved* coloca o jogador no papel de *Master Chief*, um supersoldado terráqueo incumbido de proteger a Terra de um império alienígena que ameaça destruir a humanidade. Durante o conflito, entretanto, uma ameaça maior se revela: os soldados inimigos acabam por libertar uma espécie parasítica aprisionada há milhares de anos que ameaça extinguir a vida no universo, cabendo ao protagonista derrotá-la. Dificilmente podemos dizer tratar-se de um roteiro inédito e revolucionário, como qualquer consumidor de ficção científica pode atestar ao traçar paralelos entre *Halo* e outras histórias de exploração espacial bem estabelecidas como *Star Wars*, *Battlestar Galactica* e *Dune* – a jornada de *Master Chief*, o protagonista lacônico e taciturno da franquia, pode ser considerada um exemplo quase perfeito do monomito de Joseph Campbell (2004). De toda forma, *Halo: Combat Evolved* foi universalmente bem aclamado – contando com uma nota agregada de 97 no site *Metacritic* – e recebeu diversos elogios quanto à intensidade da narrativa e a construção de um universo complexo, povoado de forma

verossimilhante e repleto de narrativas internas que detalham a história de povos virtuais através de suas tecnologias, suas arquiteturas e suas organizações sociopolíticas.

O grande sucesso de *Halo*, entretanto, veio de seus aspectos técnicos. Sendo um jogo de tiro em primeira pessoa, esperam-se a presença constante de ação frenética e a necessidade de precisão nos controles por parte do jogador, ambos os aspectos elogiados no jogo. A dificuldade ajustável até níveis que requerem grande maestria e a presença de modos de jogo multijogadores para até 16 pessoas foram também louvadas e tornaram-se responsáveis pelo surgimento de uma cena competitiva, que se solidificou posteriormente com o estabelecimento de competições e o lançamento do jogo para computador, que conta com um sistema de partidas online.

Halo: Combat Evolved é, portanto, um dos grandes exemplos da convergência cultural durante a virada do novo milênio. Situado em um momento histórico de rápida expansão no acesso à tecnologia e aos jogos eletrônicos, angariando rapidamente uma legião de fãs que dispunha de modos e espaços de socialização internos à mídia que consumiam e contando com um universo ficcional rico a ser explorado, tudo pareceu confluir em direção ao sucesso e à posterior expansão da franquia. Atualmente, são 15 títulos de jogos eletrônicos publicados, dezenas de romances e histórias em quadrinhos, séries animadas e uma série televisiva lançada em 2022. E, em algum lugar dessa galáxia midiática, encontramos *Red vs. Blue*.

Red vs. Blue ocupa uma posição interessante em relação às outras mídias da franquia citadas acima por se tratar de uma produção feita exclusivamente por fãs. Enquanto tais produções comumente são relegadas à obscuridade da *fanfiction* distribuída apenas entre poucos membros de uma comunidade online, sem quaisquer fins lucrativos, a repercussão positiva do conteúdo parece ter atraído a atenção da Microsoft, detentora dos direitos referentes à propriedade intelectual de *Halo*, e algum tipo de acordo foi estabelecido. Enquanto detalhes de tal acordo nunca vieram a público, a existência de DVDs da série e sua presença no catálogo da *Netflix* durante um período de tempo, bem como a venda de produtos contendo imagens licenciadas da franquia na loja de produtos da *Rooster Teeth* implicam a existência de um contrato de licença para uso de propriedade intelectual e de imagem. Trata-se, portanto, de um exemplo perfeito da relevância do capital afetivo e da tendência à cooperação entre produtores e consumidores prevista pela convergência cultural (JENKINS, 2006). Não somente, *Red vs. Blue* e a franquia *Halo* dispõem de inúmeros exemplos de cooperação mútua – dubladores e personagens de *Red vs. Blue* foram frequentemente empregados na produção de anúncios e propagandas para jogos da franquia e participações especiais em convenções oficiais, bem como diversas referências e alusões à série encontram-se espalhadas pelos jogos na forma de

desafios e conquistas, *easter eggs* e até mesmo um modo de jogo inspirado em uma piada acerca de um personagem da série.

Do ponto de vista do cânone narrativo, entretanto, *Red vs. Blue* não figura como parte integrante do universo de *Halo*, mas sim como um fio ou nodo narrativo que representa uma interpretação do universo por parte de um autor, uma prática recorrente de adaptação de franquias (PARODY, 2011). Acompanhamos, na série, dois exércitos combatentes identificados somente por suas cores: vermelho e azul. De maneira similar a um *sitcom*, *Red vs. Blue* acompanha o que seria a vida cotidiana dos integrantes de ambas as facções, que, ao contrário do que se esperaria de um exército, raramente envolve combate, estratégia ou proezas militares.

Apresentamos, a seguir, uma breve descrição e análise de dois curtos trechos da série, objetivando demonstrar como se articulam as teorias discutidas até aqui em *Red vs. Blue* e em sua legendagem pelos seus fãs.

3.1 *Head Noob in Charge*: sobre bandeiras, objetivos e paródias.

No quarto episódio da série, um novo recruta chamado Caboose é enviado ao exército azul. Revelando-se ainda mais incompetente e desconexo da realidade militar do que seus companheiros de equipe – Church e Tucker – Caboose se torna responsável por guardar a bandeira azul, resultando em um diálogo transcrito no Quadro 1, abaixo.

Quadro 1 – Episódio 4 – *Head Noob in Charge*

Diálogo	Legenda
<i>Church: This is the most important job of the whole base!</i>	Esse é o trabalho mais importante da base!
<i>Church: You're gonna be right there with the flag!</i>	Você vai estar la [sic] juntinho da bandeira
<i>Caboose: What's so important about the flag?</i>	O que é tão importante sobre a bandeira?
<i>Church: Aw, come on! Don't they teach you guys anything in training?</i>	Ah, pelo amor de Deus! Eles não te ensinam nada no treinamento?
<i>Caboose: They didn't tell us anything about the flag.</i>	Não nos falaram nada sobre uma bandeira
<i>Caboose: Why is it so important?</i>	Por que que ela é tão importante?
<i>Church: Because it's the flag, man! You know...</i>	Porque é a bandeira, cara! Você sabe...
<i>Church: It's the flag!</i>	é a bandeira!
<i>Church: Tucker, you tell him why the flag is so important.</i>	Tucker, você conta pra ele por que a bandeira é tão importante
<i>Tucker: Well...</i>	Bom
<i>Tucker: It's...</i>	é
<i>Tucker: It's complicated.</i>	É complicado
<i>Tucker: It's blue... We're blue...</i>	Ela é azul... Nós somos azuis
<i>Tucker: It's just important, okay? Trust us.</i>	É só importante, tá bom? Confie em nós

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7UFQkH25vw>.

A presença da bandeira e o modo como ela é tratada por ambos os exércitos é, na verdade, uma relação intertextual paródica estabelecida entre a série *Red vs Blue* e os jogos da franquia

Halo. Um dos modos de jogo multijogador mais populares e presente em todos os jogos da franquia é o modo de captura de bandeiras (*Capture the Flag*), no qual dois times competem por pontos marcados ao infiltrar a base inimiga, capturar a bandeira colorida do outro time e retorná-la à sua própria base. Nesse modo de jogo as bandeiras são, portanto, o principal objetivo de ambos os times e os objetos mais importantes da partida. Enquanto outros modos de jogo presentes nos jogos da franquia encontram correspondentes diretos na estratégia militar, como aniquilar os soldados inimigos (*Slayer*) ou manter o controle de áreas estratégicas (*King of the Hill*), o modo de jogo de captura de bandeiras apresenta objetivos muito mais desconexos da ambientação militar e de ficção científica apresentada pelo jogo. É sobre tal desconexão que se funda a situação cômica da cena – a importância da bandeira é, do ponto de vista do jogador, enorme; do ponto de vista das personagens de *Red vs Blue*, contudo, a bandeira se apresenta como um objeto quase místico, cuja importância transcendental não pode ser explicada pelas personagens do machinima. Sobrepõem-se, desse modo, duas lógicas – uma lógica diégetica e interna ao machinima; outra lógica extradiegética, pertencente ao universo do jogo e do jogador. Da sobreposição das duas lógicas, surge o humor paródico.

Hutcheon, que considera a paródia um tipo mais específico de adaptação (HUTCHEON; O'FLYNN, 2013), define-a também como “repetição com distanciamento crítico, que acentua diferenças em vez de similaridades”¹² (HUTCHEON, 1980, p. 6). Nesse sentido, a presença da ironia e a possibilidade de inversão irônica representam as principais ferramentas retóricas da paródia e, no caso de textos paródicos humorísticos, sua principal fonte de humor. Consideremos, então, o papel da ironia na paródia.

Em primeiro lugar, a ironia na paródia desempenha dois papéis, um semântico e outro pragmático. Do ponto de vista semântico, representa uma inversão – uma diferença de significado trazida pela superimposição de dois contextos semânticos (HUTCHEON, 1980). Em segundo lugar, a ironia representa, do ponto de vista pragmático, uma avaliação (comumente negativa): velam-se críticas sob elogios ou vice-versa (*Ibid.*). Hutcheon defende, então, que a paródia se associa facilmente à ironia, pois enquanto essa representa uma inversão semântica e pragmática em um nível microcômico interno ao texto, a paródia desempenha papéis semelhantes em um nível macrocômico textual, quando se posiciona enquanto repetição crítica do texto parodiado.

Decorre, de tais considerações, a existência do que Hutcheon (1980) chama de alcance pragmático da paródia. O uso da ironia possibilita, graças ao distanciamento crítico requerido,

¹² Tradução nossa. Na fonte: “*repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity*”.

que a paródia desempenhe uma série de papéis pragmáticos distintos, que vão desde a ridicularização satírica visando repercussão social até ao elogio estético irônico de formas e autores. Há, portanto, a existência de uma tensão inata ao texto paródico – na mesma medida em que a paródia (assim como outras formas de adaptação) desestabiliza o texto fonte ao questionar sua primazia e ao dirigi-lo críticas irônicas, é responsável também por reforçá-lo ao adotar sua forma, estilo ou convenções.

Assim, a paródia representa uma forma intertextual adaptativa complexa cujo surgimento está intimamente ligado ao amadurecimento de mídias e gêneros textuais, pois demanda competência midiática e interpretativa do leitor, servindo também ao parodista como uma forma de lidar com o peso das obras que o antecedem (*Ibid*). Como prevê a cultura da convergência (JENKINS, 2006), o contínuo e crescente letramento midiático possibilitou e continua a facilitar o surgimento de novas formas textuais em diferentes mídias e o posterior surgimento de suas paródias. Nesse sentido, o mercado de jogos eletrônicos indica o contínuo amadurecimento de seus produtores e consumidores através do surgimento de mídias híbridas como o machinima, que ironiza convenções cinematográficas e de jogos online; bem como através da crescente autorreferencialidade paródica presente em jogos metanarrativos, a exemplo de *The Stanley Parable* (2011) e *Pony Island* (2016).

3.2 *A Shadow of His Former Self*: notas do tradutor audiovisual?

Em um trecho do episódio 10, *A Shadow of His Former Self*, Church relata aos seus companheiros, através de uma cena em *flashback*, como um soldado inimigo foi responsável por dizimar uma base inteira – começando pelo soldado Mickey. Transcrevemos, no Quadro 2, o diálogo e as legendas referentes a esse trecho.

Quadro 2 – Episódio 10 – *A Shadow of His Former Self*

Diálogo	Legenda
<i>Church: Private Mickey was the first to go.</i>	Soldado Mickey foi o primeiro
<i>Church: He was halfway across the base when all of a sudden he started screaming bloody murder.</i>	Ele estava quase chegando à base quando, do nada, ele começou a gritar por socorro
<i>Private Mickey: Bloody murder! Bloody murder!</i>	Socorro! Socorro! (*)
-	(*) A piada feita em 3:49 utiliza de uma expressão em inglês sem equivalente em português, e infelizmente não pode ser traduzida

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=xdEqIbX50DE&list=PL2vBnPCQT4WL1hmcoq8EOTO-kx6kZPTsi&index=10>.

Durante a cena em flashback há uma instância de humor verbal gerada pelo uso não convencional da expressão idiomática “*screaming bloody murder*”. A expressão normalmente é utilizada para significar um protesto ou reclamação veemente e barulhento, e Church parece utilizar a expressão nesse sentido para indicar os protestos de um de seus companheiros ao ser atacado. Entretanto, a ação que Church descreve é também representada visualmente ao longo da cena, e a série mostra ao espectador o ataque durante o qual o soldado atacado grita “*Bloody murder! Bloody murder!*”. Há, portanto, uma oposição construída entre os usos convencional e literal da expressão, que dá origem ao humor. Tratando-se de uma instância de humor verbal ancorada em uma expressão idiomática – e, portanto, um item culturalmente carregado – dificuldades tradutórias são esperadas, com uma de quatro estratégias sendo geralmente empregada (CHIARO, 2017): o tradutor pode optar por não alterar o humor verbal, oferecendo uma tradução literal do texto; por substituir a instância de humor verbal por uma instância nova e diferente; por substituir o humor verbal por uma expressão idiomática; ou, ainda, optar pela deleção da comicidade, podendo ou não compensá-la com a adição de humor verbal em outro local do texto. O legendador de *Red vs. Blue* parece optar inicialmente pela última estratégia, apagando a comicidade da cena e substituindo o uso da expressão *screaming bloody murder* por falas em que o soldado meramente grita por socorro. Contudo, a omissão do humor parece inquietar o legendador, que opta pela inserção de uma nota do tradutor. Assinalando a fala do soldado com um asterisco ao final da legenda, uma outra linha de legenda é adicionada aos 5 minutos e 6 segundos do vídeo, durante o final do episódio.

Duas considerações surgem do uso da nota pelo legendador. Em primeiro lugar, o uso de notas de rodapé ou do tradutor – práticas bem estabelecidas e informadas pela tradução literária e acadêmica – é bastante incomum no campo das traduções audiovisuais, sendo amplamente rejeitado no meio profissional. Considerando-se a natureza dos meios audiovisuais, o uso de notas é de fato problemático, pois exige do tradutor que ele seja não apenas capaz de condensar mais informações extradiegéticas em seu texto como também adequá-las à legenda de modo a não obscurecer a ação na tela, não romper o ritmo da tradução do texto diegético e, mesmo assim, manter-se legível na tela por tempo suficiente. O uso de glossários e notas, contudo, é costumeiro na legendagem audiovisual amadora, quando legendadores recorrem à prática, sobretudo como forma de explicitar o significado de itens culturalmente marcados no idioma fonte (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2014; DÍAZ CINTAS; SÁNCHEZ, 2006; PÉREZ-GONZÁLEZ, 2006).

Em segundo lugar, o uso da nota pelo tradutor de *Red vs Blue* é interessante também pela inconveniência do motivo de seu uso. Diante de uma dificuldade tradutória o

legendador inquieta-se com a solução que encontra e recorre à nota – excepcionalmente, entretanto, o faz menos para se delongar em explicações a respeito da expressão traduzida e mais para relatar o fato de que experienciou uma dificuldade naquele momento. Assim, o uso de notas é disruptivo das convenções midiáticas associadas à TAV não somente por interromper o ritmo esperado no mercado profissional de legendas, mas também por direcionar a atenção do espectador para a própria atividade de legendagem, lembrando-o tratar-se de uma obra estrangeira traduzida, conseqüentemente destruindo a invisibilidade do tradutor almejada em diversos círculos profissionais (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2014).

Por fim, a nota nos revela ainda um conceito ideológico apoiado pelo tradutor amador de *Red vs. Blue* – a fidelidade. Ao afirmar que não há um equivalente em português para a expressão *screaming bloody murder* e que, portanto, a expressão não pode ser traduzida, o autor da legenda associa a ideia de tradução à noção clássica de tradução formal, sob a qual estruturas sintáticas são mantidas e cada componente verbal do texto fonte encontra um correspondente direto no texto traduzido. Contudo, o autor da legenda falha em perceber que, ao optar por “Socorro! Socorro!” como tradução para *bloody murder*, ele oferece sim uma possível tradução da cena para o espectador; tradução essa que – como em todo processo tradutório – oferece ao espectador perdas e ganhos em diferentes aspectos de sua interação com a obra traduzida.

Conclusão

Esperamos que o estudo aqui apresentado reitere a relevância dos conceitos de participação e convergência cultural (JENKINS, 2006) enquanto forças responsáveis por moldar os mercados de entretenimento contemporâneos. *Red vs. Blue* representa um ponto focal de tais tendências, ilustrando as alterações surgidas no consumo e compartilhamento de entretenimento graças aos avanços tecnológicos das últimas décadas, o surgimento de novas mídias a partir da experimentação com mídias já estabelecidas e a valorização da produção de consumidores por parte dos produtores. Novos produtos e práticas como a criação de universos ficcionais através da escrita colaborativa, a criação de *wikis* através da tradução intersemiótica de jogos e a crescente popularização de plataformas de *streaming* para jogos eletrônicos continuam a expandir as tendências aqui apontadas e a borrar as fronteiras entre os modos contar, mostrar e interagir, bem como as fronteiras entre diferentes mídias e entre produtores e consumidores. Desse modo, cabe aos Estudos da Adaptação e da Tradução revisitar conceitos já estabelecidos com o intuito de iluminar os reflexos desses desenvolvimentos nas práticas tradutórias contemporâneas, fomentando soluções para os novos desafios encontrados.

Referências

- AVILA, Gabriel. Sonic: o filme se torna a maior estreia de um filme de videogames. **Omelete**, 2020. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/sonic-o-filme-maior-bilheteria-estreia-filme-videogames>>. Acesso em: 1 ago. 2020.
- BARDZELL, Jeffrey. Machinimatic realism: capturing and presenting the “Real World” of Video Games. In: LOWOOD, H.; NITSCHKE, M. **The Machinima Reader**. Cambridge: The MIT Press, 2011. p 195-217.
- BOLD, Bianca. The Power of fan communities: an overview of fansubbing in Brazil. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 11, 2011.
- BURNS, Burnie. Game Time – Burnie and Gav Play Halo 4 Ricochet [1 de setembro, 2013]. **Youtube**. Entrevista concedida a LetsPlay. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rBSsBhlALwA#t=1077s>>. Acesso em: 5 ago. 2020.
- CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- CHIARO, Delia. Humor and translation. In: ATTARDO, Salvatore. **The Routledge Handbook of Language and Humor**. Abingdon: Routledge, 2017, p. 414-429.
- CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality, and adaptation. In: LEITCH, Thomas (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 71-87.
- DÍAZ CINTAS, J.; REMAEL, A. **Audiovisual Translation: subtitling**. 2ª ed. Abingdon: Routledge, 2014.
- DÍAZ CINTAS, J.; SÁNCHEZ, P. M. Fansubs: audiovisual translation in an amateur environment. **The Journal of Specialised Translation**, v.6, p. 37-52, 2006.
- DWYER, Tessa. Audiovisual translation and fandom. In: PÉREZ-GONZÁLES, Luis (Ed.). **Routledge Handbook of Audiosivual Translation**. Abingdon: Routledge, 2019, p. 436-452.
- ELLESTRÖM, Lars. Adaptation and intermediality. In: LEITCH, Thomas (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 509-528.
- FLANAGAN, Kevin. Videogame adaptation. In: LEITCH, Thomas (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 441-458.
- GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- HRENINCIUC, Ioana. Mobile gaming ‘whales’ spending more than ever, according to GameAnalytics. **PocketGamer.biz**, 2020. Disponível em: <<https://www.pocketgamer.biz/comment-and-opinion/72369/mobile-gaming-whales-spending-more-than-ever-according-to-gameanalytics/>>. Acesso em 1 ago. 2020.
- HUTCHEON, Linda; O’FLYNN, S. **A theory of adaptation**. 2ª ed. Abingdon: Routledge, 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

KRAPP, Peter. Of Games and gestures: machinima and the suspension of animation. In: LOWOOD, H.; NITSCHKE, M. **The machinima reader**. Cambridge: The MIT Press, 2011. p. 159-174.

NITSCHKE, Michael. Reivindicando seu espaço: machinima. Tradução de Gabriel Ribeiro Soares. **Machinima – CINUSP**, São Paulo, v. 2, p. 76-89, 2011.

NORNES, Abé Mark. For an abusive subtitling. **Film Quarterly**, v. 52, n. 3, p. 17-34, 1999.

PARODY, Clare. Franchising/Adaptation. **Adaptation**, Oxford, v. 4, n. 2, p. 210-218, 2011.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. Fansubbing anime: insights into the ‘Butterfly Effect’ of globalisation on audiovisual translation. **Perspectives: studies in Translatology**, v. 14, n. 4, p. 260-277, 2006.

PIGOTT, Michael. How do you solve a problem like machinima? In: LOWOOD, H.; NITSCHKE, M. **The machinima reader**. Cambridge: The MIT Press, 2011. p 177-193.

PINCHBECK, Dan; GRAS, Ricard. Machinima: From art object to cultural practice. In: LOWOOD, H.; NITSCHKE, M. **The machinima reader**. Cambridge: The MIT Press, 2011. p. 143-158.

RYAN, Marie-Laure. Transmedia Storytelling as narrative practice. In: LEITCH, Thomas (Ed.). **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 527-543

SALEN, Katie. Arrested Development: Why machinima can’t (or shouldn’t) grow up. In: LOWOOD, H.; NITSCHKE, M. **The machinima reader**. Cambridge: The MIT Press, 2011. p. 37-50.

STANTON, Taylor. Hardly pocket change: mobile gamers spend an average of \$87 on in-app purchases. **The Brief Blog**, 2016. Disponível em: <http://www.rakutenintelligence.com/blog/2016/hardly-pocket-change-mobile-gamers-spend-an-average-of-87-dollars-on-in-app-purchases>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

A tradução de elementos culturais do Nordeste do Brasil em *Crépuscules*, de José Lins do Rego¹

Jenete Monteiro Fernandes²
Marta Pragana Dantas³

A tradução, contrariamente ao que crê o senso comum, não é uma simples operação mecânica de substituição de palavras. Britto (2012) afirma que “[t]raduzir – principalmente traduzir um texto de valor literário – nada tem de mecânico: é um trabalho criativo” (p. 18). O mesmo autor acrescenta que “[à]s vezes uma palavra existente em um idioma simplesmente não encontra correspondência em outro, muito embora a realidade a que ambos se referem seja a mesma” (p. 15). Segundo Hurtado Albir (2001), a tradução é “[u]m processo interpretativo e comunicativo que consiste na reformulação de um texto com os meios de uma outra língua que tem lugar num contexto social e para um fim específico”⁴ (p. 41, tradução nossa). A tradução pode, assim, ser compreendida como um fenômeno linguístico e cultural complexo de interação entre duas línguas. De acordo com Bassnett (2002), “[n]enhuma língua pode existir se não estiver inserida no contexto de uma cultura e nenhuma cultura pode existir se não tiver em seu centro a estrutura de uma língua natural” (p. 23)⁵.

Dessa forma, a tradução de elementos característicos de uma cultura para outra cultura representa, frequentemente, um grande desafio para o tradutor. Ainda segundo Bassnett, “[e]m tradução, a ênfase vai estar sempre no leitor ou ouvinte, e o tradutor deve fazer com que o texto na língua de chegada corresponda a sua versão da língua de partida” (*Ibid.*, p. 31)⁶. Nesse sentido, existem muitas razões que influenciam as escolhas de estratégias a serem utilizadas

¹ Tradução e atualização de de *La traduction d'éléments culturels du Nord-est du Brésil dans Crépuscules*, de José Lins do Rego (no prelo), resultante de pesquisa realizada no âmbito do Curso de Especialização em Língua Francesa e suas Literaturas, realizado na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, sob a orientação da professora Doutora Marta Pragana Dantas.

² Especialista em língua francesa e suas literaturas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e discente do Bacharelado em Tradução da mesma instituição. Email: jenetemf@hotmail.com.

³ Doutora em Literatura francesa pela Universidade Paris III - *SorbonneNouvelle*; professora titular do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Email: marta.pragana.dantas@academico.ufpb.br.

⁴ “*Un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada*”. São nossas todas as traduções de citações em espanhol, francês e inglês feitas neste artigo.

⁵ “*No language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language*”.

⁶ “*The emphasis always in translation is on the reader or listener, and the translator must tackle the SL text in such a way that the TL version will correspond to the SL version*”.

pelo tradutor, e o resultado de seu trabalho dependerá dessas escolhas, pois a obra poderá ou não ser bem aceita pelos leitores da língua alvo. O tradutor deve, então, posicionar-se e elaborar um projeto de tradução que esteja de acordo com a finalidade pretendida. Nas palavras de Schleiermacher (1999), “[o]u bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro” (p. 49)⁷, mantendo as características originais da obra, acentuando, assim, sua condição de obra estrangeira, “[o]u bem deixa o leitor o mais tranquilo possível e faz com que o escritor vá a seu encontro” (*Ibid.*, p. 49), adaptando a obra aos costumes do novo meio e suprimindo as características que são desconhecidas dos leitores.

Este artigo discute a tradução, para o francês, de elementos culturais relacionados à Região Nordeste do Brasil presentes na obra *Fogo morto* (1943), do escritor paraibano José Lins do Rego. *Crépuscules*, título da obra em francês, foi publicado em 2017 pela editora parisiense Anacaona, em tradução realizada por Paula Anacaona. A discussão se organiza em torno de três objetivos: compreender como alguns elementos associados à cultura do Nordeste brasileiro são apresentados aos leitores franceses; verificar como esses elementos foram tratados no processo de tradução, e discutir as implicações das escolhas tradutórias.

Utilizamos como referencial teórico a categorização das estratégias de tradução dos elementos culturais específicos (ECEs), proposta por Javier Franco Aixelá (1996), professor e pesquisador da Universidade de Alicante (Espanha), reelaboradas pela pesquisadora brasileira Carla Melibeu Bentes em sua dissertação de mestrado (2005), bem como os conceitos de domesticação e estrangeirização elaborados pelo teórico da tradução Lawrence Venuti (1995).

Sobre o autor e a obra

José Lins do Rego é um dos autores regionalistas mais prestigiados da literatura brasileira. Escritor e jornalista, nasceu em 3 de junho de 1901 no estado da Paraíba, região Nordeste do Brasil, e morreu no Rio de Janeiro em 12 de setembro de 1957. Suas obras criticam a sociedade rural e patriarcal do Nordeste da primeira metade do século XX, descrevendo o declínio da indústria açucareira, a violência e o misticismo existente na região. Publicou vários romances, sendo que o primeiro, *Menino de engenho*⁸ (1932), foi traduzido para o francês em 1953 pela tradutora Jeanne Worms-Reims, com o título *L'enfant de la plantation*⁹, (editora Deux

⁷ “ Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre ”.

⁸ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁹ REGO, José Lins do. **L'enfant de la plantation**. Paris: Anacaona, 2013.

Rives). Em 2013, uma nova tradução foi realizada pela tradutora Paula Anacaona e publicada com o mesmo título (editora Anacaona).

Fogo morto (1943) é considerado a obra prima do escritor. O romance mostra o declínio das plantações de cana-de-açúcar do Nordeste e traça um largo perfil dos personagens ligados a essa decadência e que gravitam em torno da atividade econômica açucareira.

A escolha de *Crépuscules* (2017) como *corpus* de análise deve-se ao fato de a obra reunir elementos característicos dos dois ciclos identificados pela crítica literária na produção do autor: o ciclo da cana-de-açúcar e o ciclo do cangaço. O romance se apresenta, assim, como uma espécie de síntese de todos os temas que atravessam a obra do romancista, contendo uma rica coleção de elementos culturais característicos da região nordestina¹⁰.

A tradução de elementos culturais

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS, 2009), o termo “cultura” designa um “[c]onjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos, costumes, etc. que distinguem um grupo social” (p. 583). E de acordo com o *Dictionary of Sociology* (SCOTT, 2014) “[n]as ciências sociais, cultura é tudo que na sociedade humana é transmitido socialmente ao invés de biologicamente, enquanto o uso do senso comum tende a apontar apenas para as artes. Cultura é, então, um termo geral para os aspectos simbólicos e de aprendizagem da sociedade humana [...]”¹¹ (p. 146). Aixelá (1996), por sua vez, entende que:

[c]ada comunidade linguística ou comunidade linguística nacional tem à sua disposição uma série de hábitos, julgamentos de valores, sistemas de classificação, entre outros, que são às vezes muito diferentes e às vezes similares. Assim, as culturas criam um fator de variabilidade que o tradutor deverá levar em conta.¹² (AIXELÁ, 1996, p. 53).

Os elementos culturais são, então, os hábitos, os valores, as crenças, as comidas, o vestuário, etc. que caracterizam uma comunidade linguística. A tradução desses elementos geralmente causa problemas para o tradutor em virtude das especificidades inerentes a cada sistema linguístico. Nesse sentido, Oustinoff (2011) afirma que, como a torre de Babel, uma

¹⁰ Por vezes esses elementos possuem uma abrangência maior, estando presentes em outras regiões do país. No entanto, isso não elimina o fato de terem-se tornado característicos da cultura do Nordeste, como se verá adiante.

¹¹ “In social science, culture is all that in human society which is socially rather than biologically transmitted, whereas the commonsense usage tends to point only to the arts. Culture is thus a general term for the symbolic and learned aspects of human society [...]”.

¹² “Each linguistic or national-linguistic community has at its disposal a series of habits, value judgments, classification systems, etc. which sometimes are clearly different and sometimes overlap. This way, cultures create a variability factor the translator will have to take into account”.

língua “não é feita exclusivamente de palavras: cada uma encerra uma ‘visão’ de mundo própria” (p. 18). É por isso que os tradutores se veem, muitas vezes, diante de lacunas entre culturas que devem ser preenchidas por escolhas tradutórias que definirão o resultado final de seus trabalhos.

Diversos autores tratam de modalidades, procedimentos técnicos ou estratégias que ajudam a resolver os problemas encontrados no curso do processo de tradução, principalmente quando se trata de tradução literária. Podemos citar os procedimentos técnicos de Vinay e Dalbernet (1977); os fatores de análise de Hurtado Albir (2001); os elementos de análise do texto fonte de Christiane Nord (2016); as estratégias de tradução de Aixelá (1996); os conceitos de domesticação e estrangeirização desenvolvidos por Lawrence Venuti (1995), entre outros.

De acordo com Venuti (1995) “[o] objetivo da tradução é trazer de volta um Outro cultural como o reconhecível, o familiar, e até o mesmo; e esse objetivo implica sempre no risco de uma domesticação global do texto estrangeiro [...]” (p. 18)¹³. A domesticação corresponde à eliminação dos elementos estrangeiros que podem constituir obstáculos à inteligibilidade do texto na cultura alvo; enquanto a estrangeirização expõe as diferenças linguísticas e culturais, preservando o termo original na obra traduzida.

No que se refere à Aixelá, autor que, como Venuti, constitui a base teórica deste estudo, ele atribui uma grande importância aos elementos culturais no processo de tradução, e fornece instrumentos que auxiliam na análise das escolhas tradutórias desses elementos. Sua categorização foi reformulada por Bentes (2005) em seu estudo sobre o tradutor Clifford Landers, permitindo uma classificação mais adequada dos elementos culturais identificados em sua pesquisa. O aporte de ambos alicerçou a nossa análise sobre as soluções dadas aos problemas ligados à tradução de elementos culturais específicos da região Nordeste presentes no romance de José Lins do Rego.

As estratégias de tradução de acordo com Aixelá

Aixelá elaborou uma categorização de estratégias utilizadas no processo de tradução que considera o contexto cultural das línguas de partida e de chegada. Esses componentes culturais do sistema linguístico ou elementos culturais específicos (ECEs) são definidos por ele como:

¹³ “*The aim of translation is to bring back a cultural other as the recognizable, the familiar, even the same; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text [...]*”.

Aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu *status* intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo.¹⁴ (AIXELÁ, 1996, p. 58).

Segundo o autor, os ECEs

[...] são geralmente expressos em um texto por objetos e sistemas de classificação e de medidas cuja utilização é restrita à cultura de origem, ou pela transcrição de opiniões e descrição de hábitos igualmente estranhos à cultura receptora.¹⁵ (*Ibid.*, p. 56).

Aixelá (1996) distingue duas categorias fundamentais de ECEs: os nomes próprios e as expressões comuns (essas compreendem os objetos, instituições, hábitos e opiniões, ligados a cada cultura e que não podem ser inseridos na categoria de nomes próprios).

As estratégias de tradução dos ECEs se dividem em dois grupos principais: as de natureza conservativa e as de natureza substitutivas, conforme a situação do elemento de referência, que pode ser preservado ou substituído no texto de chegada.

Para Aixelá, “[o]s procedimentos tradutório podem ser combinados e o tradutor pode utilizar estratégias diferentes para elementos culturais idênticos presentes no mesmo texto de partida.” (*Ibid.*, p. 60). Ele acrescenta ainda que as exceções devem ser consideradas segundo sua importância e número de ocorrências no texto de chegada (*Ibid.*).

Proposição de reformulação do modelo de Aixelá por Bentes (2005)

Bentes (2005) propõe uma reformulação da categorização de estratégias de tradução de Aixelá, adicionando algumas categorias e excluindo ou reavaliando outras. A autora associa igualmente as estratégias de Aixelá aos conceitos de domesticação e estrangeirização elaborados por Venuti (1995). O conceito de domesticação está diretamente ligado às estratégias que conduzem à substituição dos elementos estrangeiros por elementos característicos da língua receptora, enquanto o conceito de estrangeirização está ligado às estratégias que conservam os elementos da língua estrangeira na tradução.

14 “*Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text*”.

15 “[...] *are usually expressed in a text by means of objects and of systems of classification and measurement whose use is restricted to the source culture, or by means of the transcription of opinions and the description of habits equally alien to the receiving culture*”.

O Quadro 1, a seguir, mostra as modalidades das estratégias de Aixelá depois da reformulação realizada por Bentes, juntamente com as tendências propostas por Venuti (1995).

Quadro 1 – A categorização das estratégias de Aixelá (1996) após a reformulação realizada por Bentes (2005), com as tendências propostas por Venuti (1995).

ESTRATÉGIAS DE NATUREZA CONSERVATIVA – TENDÊNCIA À ESTRANGEIRIZAÇÃO	
Repetição	A referência original é mantida da forma que aparece no texto fonte. É amplamente utilizada para antropônimos e topônimos (AIXELÁ, 1996, p. 61).
Adaptação ortográfica	Compreende principalmente os processos de transcrição e transliteração utilizados quando a referência original é expressa em um alfabeto diferente do que é utilizado pelos leitores da língua alvo, como por exemplo uma palavra em língua russa para o inglês (AIXELÁ, 1996, p. 61).
Glosa extratextual	O tradutor considera necessária uma explicação do sentido do ECE. Não querendo misturar essa explicação com o texto, ele utiliza nota de rodapé, glossário, comentário entre parênteses, etc. para distinguir o texto explicativo (AIXELÁ, 1996, p. 62).
ESTRATÉGIAS DE NATUREZA SUBSTITUTIVAS – TENDÊNCIA À DOMESTICAÇÃO	
Sinonímia	O tradutor utiliza um sinônimo, ou uma referência similar para evitar a repetição do ECE (AIXELÁ, 1996, p. 63).
Tradução explicativa	O tradutor, diante de um termo estrangeiro pouco conhecido pelo leitor da língua receptora, o omite e o reformula com suas próprias palavras (BENTES, 2005, p. 64).
Tradução linguística	Contempla os casos em que a língua fonte possui “equivalentes” no léxico da língua alvo (BENTES, 2005, p. 63).
Tradução integral de nome próprio	Para a tradução integral de antropônimos e topônimos (BENTES, 2005, p. 63).
Naturalização	O tradutor substitui o ECE da cultura da língua fonte por um ECE pertencente à cultura da língua alvo (AIXELÁ, 1996, p. 63).
Eliminação	O tradutor exclui o ECE em razão de um conflito ideológico, por julgá-lo não pertinente ou por este ser difícil de ser compreendido pelo leitor da língua alvo (AIXELÁ, 1996, p. 64).
Criação autônoma	O tradutor insere no texto alvo, referências culturais que não existem no texto fonte (AIXELÁ, 1996, p. 64).
ESTRATÉGIAS DE TENDÊNCIA HÍBRIDA	
Glosa intratextual	O tradutor considera necessária uma explicação do sentido do ECE e essa explicação é inserida dentro do texto (AIXELÁ, 1996, p. 62).
Tradução parcial de nome próprio	Para a tradução parcial de antropônimos e topônimos (BENTES, 2005, p.63).

Fonte: adaptado de Bentes (2005).

Bentes (2005) explica que a diferença entre glosa intratextual e tradução explicativa é que esta última é utilizada com o termo estrangeiro ausente, enquanto na glosa intratextual, o

termo estrangeiro está sempre presente. Ainda para a autora, a glosa intratextual e a tradução parcial de nome próprio são consideradas estratégias de tendência híbrida (*Ibid.*), já que, na glosa intratextual, o termo estrangeiro estará presente na explicação, e a tradução parcial de nome próprio preserva apenas uma parte do termo estrangeiro.

Como Aixelá, Bentes (2005) reconhece que sua proposição de reformulação não é isenta de defeitos e lacunas, mas ela se apresentou adequada para a realização de seus estudos.

Passaremos agora à discussão sobre o tratamento dado a alguns ECEs presentes no romance de José Lins do Rego, à luz das categorias que acabamos de apresentar.

A tradução de elementos culturais específicos do Nordeste

Para realizar a análise dos dados, primeiramente preparamos uma planilha com os elementos culturais representativos da cultura nordestina presentes no texto fonte. Nosso objetivo era verificar, à luz das estratégias elaboradas pelos autores que constituem a fundamentação teórica de nosso estudo, quais foram as soluções encontradas pela tradutora para a tradução desses elementos. Para nosso estudo, selecionamos alguns elementos nas categorias compostas por nomes próprios e expressões correntes citadas por Aixelá (1996). Na categoria de expressões correntes, selecionamos, para análise, alguns termos entre aqueles que, em nossa opinião, poderiam causar mais dificuldades em suas traduções para a língua de chegada. A categoria de nomes próprios é formada por antropônimos e topônimos, mas, neste trabalho, utilizaremos unicamente a categoria dos topônimos pelo fato de os antropônimos presentes na obra poderem ser encontrados em outras regiões do Brasil, significando que eles não constituem ECEs da região nordestina. Para as expressões correntes, selecionamos elementos que fazem parte da alimentação e de aspectos diversos da cultura do Nordeste brasileiro. Ressalva-se que alguns desses elementos podem ocorrer em outras partes do Brasil; entretanto, foram escolhidos por constituírem ECEs arraigados na cultura nordestina.

Os topônimos

O Quadro 2, a seguir, mostra alguns exemplos de topônimos presentes em *Fogo morto*, sua tradução para a língua francesa, a estratégia de tradução utilizada e a tendência associada a essa estratégia, segundo Venuti (1995).

Quadro 2 – Estratégias de tradução de topônimos em *Fogo morto* e *Crépuscule*

TOPÔNIMOS		ESTRATÉGIA	TENDÊNCIA
<i>FOGO MORTO</i>	<i>CRÉPUSCULE</i>		
... seguiu para <u>Santa Rita</u> (p. 118)	... continue son chemin vers <u>Santa Rita</u> (p. 108).	REPETIÇÃO	ESTRANGEIRIZAÇÃO
... na <u>feira do Pilar</u> ... (p. 33)	... au <u>marché de Pilar</u> ... (p. 14)	TRADUÇÃO PARCIAL	HÍBRIDA
O <u>engenho Maçangana</u> ... (p. 281).	La <u>plantation Maçangana</u> ... (p. 292).	TRADUÇÃO PARCIAL	HÍBRIDA
Uma vez ele ia pela <u>mata do Rolo</u> ... (p. 81)	Um jour qu'il était dans la <u>forêt du Rolo</u> ... (p. 68)	TRADUÇÃO PARCIAL	HÍBRIDA
Tenho umas encomendas de <u>Gurinhém</u> (p. 33).	J'ai quelques commandes de <u>Gurinhem</u> (p. 14).	ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	ESTRANGEIRIZAÇÃO
Falavam que em <u>Maranguape</u> ... (p. 177).	... ou peut-être seulement à <u>Maranguapé</u> (p. 172).	ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	ESTRANGEIRIZAÇÃO
... gente muito boa da Várzea do <u>Paraíba</u> (p. 50)	... de noble ascendance de la Várzea du <u>Paraíba</u> ¹ (p. 34) ¹ État du Nordeste du Brésil. C'est également le nom d'un des fleuves qui le traverse et le nom de la capitale (qui porte aujourd'hui le nom de João Pessoa).	ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA E GLOSA EXTRATEXTUAL	ESTRANGEIRIZAÇÃO
Dantas Barreto está em <u>Pernambuco</u> (p. 53).	Dantas Barreto dirige le <u>Pernambouc</u> (p. 36).	ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	ESTRANGEIRIZAÇÃO

Fonte: elaborado pelas autoras.

Uma vez que a estratégia de repetição transfere o elemento cultural da língua de partida para a língua de chegada sem nenhuma modificação, ela se configura como uma forma de estrangeirização. É o caso do primeiro exemplo do Quadro 2, “Santa Rita”, cidade brasileira localizada no Estado da Paraíba. Já a tradução parcial de nome próprio é classificada como de tendência híbrida, uma vez que conserva parte do elemento e traduz outra, como mostrado nos três exemplos seguintes do mesmo Quadro: “feira do Pilar” (traduzido como “*marché de Pilar*”), “engenho Maçangana” (“*plantation Maçangana*”) e “mata do Rolo” (“*forêt du Rolo*”).

Em certos casos, o tratamento reservado aos topônimos consistiu unicamente na troca de acentuação, ou pequenas alterações na ortografia, como adaptação ao sistema fonológico da

língua. Esses casos configuram a estratégia de adaptação ortográfica, de natureza conservativa, como ilustram os quatro últimos exemplos mostrados no Quadro 2.

A Tabela 1, a seguir, apresenta as estratégias utilizadas para a tradução dos topônimos, segundo sua natureza, e o número total de ocorrências identificadas no romance.

Tabela 1 – Estratégias empregadas na tradução dos topônimos em *Crépuscule*

ESTRATÉGIAS			
CONSERVAÇÃO		SUBSTITUIÇÃO	
REPETIÇÃO	29	TRADUÇÃO PARCIAL	5
ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	9	TRADUÇÃO INTEGRAL	0
TOTAL	38	TOTAL	5
TOTAL DE TOPÔNIMOS = 43			

Fonte: elaborado pelas autoras.

A análise da Tabela 1 nos permite afirmar que, do total de 43 topônimos identificados neste estudo, 88,4% foram traduzidos utilizando-se estratégias de conservação, e 11,6%, estratégias de substituição.

Os alimentos

Ainda que no romance tenhamos identificado uma quantidade razoável de alimentos, apenas os exemplos aqui apresentados puderam ser classificados como ECEs da região Nordeste.

Quadro 3 – ECEs alimentares e as estratégias de tradução

ECEs ALIMENTARES		ESTRATÉGIAS	TENDÊNCIAS
<i>FOGO MORTO</i>	<i>CRÉPUSCULE</i>		
... pedir um prato de <i>pirão</i> (p. 136).	... demander une assiette de <i>pirão</i> (p. 127).	REPETIÇÃO	ESTRANGEIRIZAÇÃO
... voltou para as tachadas de <i>angu</i> (p. 181).	... retourna à ses bassines <i>d'angu</i> (p. 177).	REPETIÇÃO	ESTRANGEIRIZAÇÃO
Generosa fez uma <i>Canjica</i> de primeira (p. 272).	Générosa a préparé une <i>Canjica</i> à s'en lécher les doigts (p. 282).	REPETIÇÃO	ESTRANGEIRIZAÇÃO

Fonte: elaborado pelas autoras.

O Quadro 3 mostra ECEs alimentares presentes em *Fogo morto*, suas respectivas traduções, a estratégia usada para traduzi-los e a tendência (VENUTI, 1995) associada a essa estratégia.

O *pirão* é uma pasta espessa feita de farinha de mandioca e de caldo de legumes, de carne ou de peixe. O *angu* é uma pasta espessa feita de farinha de milho, água e sal. A *canjica*¹⁶ é uma papa de consistência cremosa feita à base de milho verde triturado, à qual se juntam açúcar e leite de coco ou de vaca, e se polvilha com canela.

Para a tradução desses ECEs, a tradutora utilizou a estratégia de repetição, de natureza conservativa, o que indica uma tendência à estrangeirização, entretanto ela não inseriu nota explicativa sobre o significado dos termos, o que certamente dificultará a compreensão desses elementos pelos leitores francófonos.

Outras categorias de ECEs

Para a categoria de elementos diversos, apesar de não termos realizado uma pesquisa exaustiva, selecionamos alguns casos entre os ECEs mais representativos da cultura nordestina identificados no romance. Os elementos e as estratégias de tradução são apresentados no Quadro 4.

Quadro 4 – Estratégias de tradução de elementos diversos

ECEs		ESTRATÉGIA	TENDÊNCIA
<i>FOGO MORTO</i>	<i>CRÉPUSCULE</i>		
1. O telegrama com o <i>bicho</i> só chegou agora. (p. 91).	Le télégramme annonçant l' <u>animal gagnant à la loterie</u> vient seulement d'arriver (p. 79).	TRADUÇÃO EXPLICATIVA	DOMESTICAÇÃO
2. <i>Cabras safados</i> (p.53) ... dum <i>cabra safado</i> (p. 113).	Les <i>vauriens</i> (p. 36) ... d'un <i>coquin</i> (p. 103).	SINONÍMIA	DOMESTICAÇÃO
3. Eu não posso ver é pobre com <i>chaleirismo</i> , como este Vitorino, <i>cabra</i> muito <i>sem-</i>	–	ELIMINAÇÃO (essa parte do texto não aparece no	DOMESTICAÇÃO

¹⁶ O *pirão*, o *angu* e a *canjica* são alimentos que existem em outras partes do Brasil, entretanto, com receitas ou nomes diferentes.

<i>vergonha</i> , atrás dos grandes, como <i>cachorro sem dono</i> (p. 43)		texto alvo).	
4. O meu pai teve terra no Cariri, tinha trinta homens de rifle. <i>Ali é na bala</i> , meu compadre. É do que gosto (p. 53).	–	ELIMINAÇÃO (essa parte do texto não aparece no texto alvo).	DOMESTICAÇÃO
5. –	La <i>Paraíba</i> ne sera pas en reste (p. 36). (essa parte do texto não aparece no texto fonte).	CRIAÇÃO AUTÔNOMA	DOMESTICAÇÃO
6. ... ele procedia como um <i>camumbembe</i> estúpido (p. 218)	... il se comportait en <i>paysan stupide</i> (p. 220).	TRADUÇÃO LINGUÍSTICA	DOMESTICAÇÃO
7. <i>Seu Lula</i> gosta de dar em negro <i>sinhá</i> (p. 201).	<i>Seu Lula</i> aime se défouler sur les Nègres, <i>maitresse</i> (p. 200).	REPETIÇÃO E TRADUÇÃO LINGUÍSTICA	HÍBRIDA
8. Isto aqui não é <i>quilombo</i> (p. 183).	Ce n'est pas un <i>quilombo</i> ¹ (p. 179). Camp d'esclaves marrons.	REPETIÇÃO E GLOSA EXTRATEXTUAL	ESTRANGEIRIZAÇÃO
9. <i>Senzala</i> (p. 185).	rue Case-Nègres ¹ (p. 181). Avant l'abolition de l'esclavage, nom donné aux habitations des esclaves dans les grands domaines ou plantations, parfois composés d'une seule grande bâtisse dans laquelle s'entassait la négraille, parfois composée de cases familiales réparties le long d'une « rue ».	NATURALIZAÇÃO E GLOSA EXTRATEXTUAL	DOMESTICAÇÃO

Fonte: elaborado pelas autoras.

O termo “bicho”, no primeiro exemplo, faz referência a um jogo ilegal, mas muito popular no Nordeste e no Brasil em geral, onde os números são representados por animais. O termo foi substituído por uma tradução explicativa inserida no texto que não esclarece o leitor sobre as implicações sociais advindas desse jogo de azar no Brasil. Uma vez que o termo não existe na França, a inserção de uma glosa extratextual ofereceria ao leitor francófono uma oportunidade de conhecer esse elemento cultural típico do Brasil. No exemplo 2, a expressão “cabra safado”, presente em várias passagens do romance, designa um homem desprezível, sem vergonha e desonesto. Foi utilizada a estratégia de sinonímia para a tradução da expressão, recorrendo-se às vezes ao termo *vauriens* (pessoa sem escrúpulo nem moral) e às vezes ao termo *coquin* (pessoa desonesta). Nos trechos apresentados nos exemplos 3 e 4, o termo “chaleirismo”

significa ato de adular, bajular alguém; o termo “cabra” corresponde a um homem corajoso; o termo “sem-vergonha” é utilizado para designar uma pessoa sem moral; a expressão “cachorro sem dono” designa uma pessoa abandonada, sem ninguém que a proteja; a expressão “é na bala” significa resolver qualquer coisa através da violência armada. Esses dois trechos foram suprimidos na tradução e, com essa eliminação, deixou-se de divulgar aos leitores da língua receptora elementos relevantes da cultura nordestina e brasileira em geral.

O exemplo 5 mostra um caso de criação autônoma, em que a frase do texto traduzido (“*La Paraíba ne sera pas em reste*”), que remete ao estado do Nordeste brasileiro, não consta do texto original. No exemplo 6, o termo “camumbembe” significa um indivíduo pobre, vagabundo ou mendigo. Ele foi traduzido utilizando-se a estratégia de tradução linguística, entretanto, a opção de tradução de “camumbembe” por *paysan*, não corresponde ao significado do termo na língua fonte¹⁷. No exemplo 7, o pronome “Seu”, abreviação de “senhor”, foi repetido na tradução, “[p]ara dar uma cor local, lembrar onde nós estamos”¹⁸, como explica a tradutora em entrevista concedida ao blog *La République des livres* (ANACAONA, 2013). Entretanto, o mesmo tratamento não foi dado ao termo “sinhá” (senhora), na mesma frase, que foi objeto de uma tradução linguística.

O exemplo 8 apresenta um caso de repetição. A palavra “quilombo” é definida no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, como uma “Povoação fortificada de negros fugidos do cativeiro” (HOUAISS, 2009, p.1594). No romance traduzido, o termo vem acompanhado de uma nota de rodapé explicando seu significado nos seguintes termos: “acampamento de escravos fugitivos”¹⁹. A escolha tradutória não expressa a força cultural que o termo possui no contexto da língua portuguesa no Brasil, onde ele está associado à ideia de luta e de resistência dos escravos para conservar sua liberdade. Por fim, em relação ao termo “senzala”, no exemplo 9, foi utilizada a estratégia de naturalização. Como o termo não possui um “equivalente” na língua francesa europeia, a tradutora se voltou para o contexto francês das antigas colônias caribenhas, escolhendo a expressão “*rue Case-Nègre*”, empregada para designar uma rua constituída por um alinhamento de casas reservadas aos negros. O termo vem acompanhado de uma nota de rodapé explicativa: “casas familiares repartidas ao longo de uma rua”²⁰. Percebe-se que, ao naturalizar esse item cultural, a estratégia empregada na tradução produz um efeito de distanciamento da cultura da língua de partida, onde a palavra “senzala”, diferentemente da

¹⁷ O termo *paysan* pode ser traduzido como camponês, lavrador ou caipira.

¹⁸ “[p]our donner une couleur locale, rappeler où nous étions”.

¹⁹ “*camp d’esclaves marrons*”

²⁰ “*cases familiales réparties le long d’une rue*”.

explicação dada, possui conotações menos harmônicas do que “casas familiares”, correspondendo, antes, a um conjunto de galpões que serviam de alojamento para os escravos.

Após a análise dos dados recolhidos, pudemos constatar que, no que se refere à categoria dos topônimos e à categoria alimentar, houve o predomínio da utilização de estratégias de natureza conservativa (repetição e adaptação ortográfica), o que caracteriza uma tendência à estrangeirização do texto. Por outro lado, na categoria de elementos diversos, observando os exemplos que compõem o Quadro 4, pudemos identificar vários exemplos de termos que foram traduzidos por meio de estratégias domesticadoras, ou por meio de procedimentos híbridos de tradução, que associam os traços de ambas as culturas.

Para o pesquisador Reginaldo Francisco (2014) “[e]stratégias estrangeirizantes e domesticadoras não se excluem mutuamente, sendo ambas identificáveis num texto traduzido e podendo ser combinadas, de forma a produzir um texto que não esconda sua estrangeiridade e ao mesmo tempo seja de leitura fácil e agradável” (p. 5). Venuti (1998) afirma que “[u]m projeto de tradução pode desviar-se das normas nacionais para assinalar a estrangeirice do texto estrangeiro e criar um público leitor mais aberto às diferenças linguísticas e culturais [...]” (p. 87)²¹.

Pudemos constatar que, entre as soluções dadas aos desafios postos pela tradução dos elementos culturais diversos presentes em *Fogo morto*, a utilização de estratégias de tendência domesticadora predominou. Isso ficou visível, sobretudo, na opção pela eliminação de passagens que continham elementos culturais relevantes e, também, na substituição de ECEs da língua fonte por termos da língua alvo. Assim, no texto de chegada, alguns aspectos da cultura brasileira constituintes da obra, notadamente a cultura nordestina, foram relativizados, contribuindo, nesse quesito, para o distanciamento do leitor em relação à referida cultura.

Considerações finais

Neste trabalho, pudemos verificar o tratamento dado à ECEs (topônimos, alimentos e outros) característicos da região Nordeste, no processo de tradução do romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego. O objetivo foi identificar de que forma esses elementos culturais foram apresentados aos leitores de língua francesa. Mais precisamente, o estudo permitiu compreender se os elementos da língua/cultura nordestina brasileira foram (ou não) substituídos por

²¹ “A translation project can deviate from domestic norms to signal the foreignness of the foreign text and create a readership that is more open to linguistic and cultural differences [...]”.

elementos próprios da língua/cultura francesa, num processo de apagamento (ou não) da cultura de partida.

Em virtude da complexidade de cada situação de tradução, Aixelá (1996) prevê a utilização de diferentes estratégias para resolver os problemas enfrentados pelo tradutor, e mesmo a combinação de estratégias para a tradução de um mesmo elemento, como pudemos verificar em vários exemplos apresentados. Foi possível observar que, em alguns casos, a escolha tradutória realizada não favoreceu a difusão de elementos pertencentes à cultura nordestina, a exemplo dos ECEs pertencentes à categoria alimentar, que não foram beneficiados com notas explicativas. Em outras situações, constatamos a substituição de ECEs pela tradução linguística, por meio da qual optou-se por termos ligados a uma realidade familiar ao leitor francófono, como no caso da tradução de “senzala” por “*rue Case-Nègre*”. Essa estratégia promove o apagamento de um elemento relevante da história/cultura brasileira, ao ser substituído por uma referência cultural de outra realidade, bastante diferente da cultura de partida.

O que transparece, ao nosso ver, é que a domesticação de alguns elementos da cultura nordestina prejudicou a divulgação desses termos perante o leitor da língua receptora, o que parece contradizer a declaração feita pela tradutora ao blog *La République des livres*, segundo a qual ela “milita pela inclusão de certos termos brasileiros ao patrimônio linguístico mundial”²² (ANACAONA, 2013, p. 3). Esse movimento etnocêntrico, no entanto, não predominou na tradução, convivendo com escolhas tradutórias que preservaram a cultura de partida.

Dessa forma, podemos afirmar que a tradução de *Fogo morto* – texto originário de um país que ocupa uma posição periférica no espaço literário internacional – na França – país que ocupa uma posição central nesse espaço – representa uma contribuição relevante para a divulgação da literatura e da cultura brasileiras no cenário mundial.

Considerando os limites deste trabalho, não nos foi possível realizar um estudo mais abrangente que incorporasse outros aspectos do processo de tradução do romance de José Lins do Rego. Deixamos, assim, aberto o caminho para futuras pesquisas que venham a empreender uma análise mais ampla e mais detalhada sobre o assunto, inclusive com a incorporação de outras perspectivas teórico-metodológicas dentro dos Estudos da Tradução.

Referências

²² “[m]ilite pour l’inclusion de certains termes brésiliens au patrimoine linguistique mondial”.

ANACAONA, Paula. Comment transcrire le régionalisme de José Lins do Rego. **Blog La République des livres**. Paris, le 10 mai 2013. Disponível em <https://larepubliquedeslivres.com/comment-transcrire-le-regionalisme-de-jose-lins-do-rego/>. Último acesso: 21 out 2021.

AIXELÁ, Javier Franco. Culture-Specific Items in Translation. ALVAREZ, Róman; VIDAL, Carmen-África. **Translation, Power Subversion**. Clevedon, Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters, 1996, p. 52-78.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. 3 ed.. New York: Routledge, 2002.

BENTES, Carla Melibeu. **Clifford Landers, tradutor do Brasil**. 2005, 162 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

FRANCISCO, Reginaldo. Estrangeirização e domesticação: indo além de mais uma dicotomia. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, 2014, n.16. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2014n16p91/31977>. Último acesso: 22 oct 2021.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: história, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola, 2011.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 73ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

REGO, José Lins do. **Crépuscule**. Traduzido por Paula Anacaona. Paris: Éditions Anacaona, 2017.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Des différentes méthodes du traduire**. Paris: Editions du Seuil, 1999, p. 31-93. Disponível em https://www.pierre-legrand.com/ewExternalFiles/schleiermacher_1813.pdf. Último acesso: 04 fev. 2022.

SCOTT, John. **Dictionary of Sociology**. 4ª ed.. Oxford: Oxford University Press, 2014.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. New York: Routledge, 1995.

VINAY, J. P. ; DARBELNET, J. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Didier, 1977.

Um perfil das traduções de literatura brasileira na França no século XXI: editoras, autores, gêneros

Adriana Cláudia de Sousa Costa¹

Introdução

O presente capítulo decorre de uma comunicação apresentada no *V Encontro Nacional de Cultura e Tradução – (Re)Traduções. Políticas, (de-)construções e dilemas*, inserida no Eixo 06 – *Da Idade Média à Contemporaneidade: (re-)traduções*. Os dados aqui apresentados fazem parte de um levantamento geral das traduções de literatura brasileira em circulação na França nas duas primeiras décadas do século XXI, e foram coletados no âmbito da pesquisa de campo para o Doutorado PPGL/UFPB, com bolsa Sanduíche da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES² de um ano (01/10/2019 a 30/09/2020) na *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – UVSQ*, França.

As informações que compõem o levantamento resultam de três recortes: um temporal, um linguístico e um geográfico. O primeiro, temporal, diz respeito ao período em que as obras foram traduzidas e publicadas, conforme mencionamos anteriormente; o segundo, linguístico, refere-se à língua em que foram publicadas, isto é, a língua portuguesa; e o último, delimita o espaço geográfico de origem dos textos traduzidos, neste caso, o Brasil.

Ao longo do século XIX, ocorreu um movimento crescente do fluxo de traduções tanto literárias quanto não literárias entre o Brasil e a França, tornando-se bem mais intenso a partir de meados do século XX, e evoluindo, em especial, nas suas duas últimas décadas. Ao longo desse período, observamos o surgimento de alguns fatores que contribuiriam para um aumento significativo do fluxo de traduções entre os dois países, a exemplo da implantação de algumas políticas de incentivo à tradução e da participação ativa das editoras em feiras internacionais do livro (CUNHA, 1997). Nesse ínterim, houve um crescimento considerável do número de

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Tradução – Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba – UFPB – João Pessoa – PB – Brasil. E-mail: adrianacldd@gmail.com. Orientada pela professora Marta Pragana Dantas do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba – UFPB – João Pessoa – PB – Brasil.

² Edital CAPES/PRINT - Edital nº 41/2017, processo nº 88887.364372/2019-00.

editoras interessadas na tradução de obras de literatura brasileira. Além disso, no início do século XXI, o crescimento quantitativo de editoras nesse nicho foi acompanhado por uma diversificação de gêneros literários e autores traduzidos.

De fato, os dados que coletamos, demonstram que as duas primeiras décadas do século XXI atestam uma aceleração no crescimento do volume de traduções. No fim dos anos 1990, o número de editoras que publicavam traduções de literatura brasileira não passava de 49 (TORRES, 2000). Impulsionado por fatores como políticas de incentivo à tradução, tanto no Brasil quanto na França, e por eventos culturais que colocaram a literatura brasileira em evidência em diversos países na última década do século XX, o interesse pela nossa literatura fez crescer esse número para 120 em 2019.³

Neste artigo objetivamos, ainda que de forma sucinta, traçar um perfil da literatura brasileira traduzida na França no século XXI a partir de três aspectos: as editoras, os gêneros literários e os autores. Desse modo, com base nos dados do levantamento para analisar: (i) os perfis das editoras no tocante ao seu porte e à diversidade de títulos traduzidos; (ii) distinguir os autores brasileiros mais traduzidos na França, apontando a proporção entre autores contemporâneos e da tradição literária; e iii) discernir os gêneros literários predominantemente traduzidos.

As editoras

A análise dos dados coletados na *Electre Data Services*, uma importante base de dados bibliográficos produzida para editores e profissionais do livro francês⁴, nos permitiu constatar que 54% das traduções publicadas pelas 120 editoras francesas nos anos 2000 a 2019 está concentrada em 11% delas, ou seja, mais da metade das traduções foram realizadas por 13 editoras, enquanto as 107 restante compartilham os 46% restantes. No Quadro 1, a seguir, observamos que, ao isolarmos as editoras que publicaram acima de dez títulos das demais, formando dois blocos, o volume de traduções entre eles praticamente se equipara. Sendo assim, de modo a objetivar nossa análise, elegemos como corpus o conjunto das 13 editoras que, tendo publicado mais de dez traduções no período destacado, sobressaem-se como as que mais inseriram traduções da literatura brasileira no espaço editorial e literário francês.

³De acordo com os dados do levantamento geral das traduções de literatura brasileira em circulação na França nas duas primeiras décadas do século XXI realizado no âmbito da pesquisa de campo para o Doutorado PPGL/UFPB, conforme relatamos no início do presente texto.

⁴O acesso à *Electre* não teria sido possível sem a mediação, junto ao *Cercle de la librairie française*, do Professor Jean-Yves Mollier, coorientador de nossa tese, a quem somos profundamente gratas.

Tabela 1 – Editoras e títulos traduzidos de literatura (incluindo reedições) entre 2000 e 2019.

	Nº de editoras	Nº de títulos traduzidos (incluindo reedições)
Editoras que publicaram de 1 a 9 títulos	107	245
Editoras que publicaram acima de 10 títulos	13	282
Total	120	528

Fonte: Realizado pela autora com base nos dados da plataforma *Electre*, 2020.

Analisando sob o ponto de vista da diversidade de títulos traduzidos no período, as editoras *Anacaona* e *Folies d'Encre* (em verde no Quadro 1, a seguir) destacam-se como as que mais traduziram, tendo publicado apenas títulos novos, sem reedições. Por outro lado, a *J'ai Lu* e a *Le livre de poche* (em laranja no Quadro 1) não editaram novos títulos brasileiros e, junto à *Anne Carrière* e a *Stock*, inseriram no espaço literário francês pouca ou nenhuma novidade no tocante às traduções do Brasil. De fato, as publicações da *J'ai Lu* e da *Le Livre de Poche*, limitam-se às reedições de lançamentos anteriores ao ano 2000. As edições *Stock* e *Anne Carrière*, por sua vez, lançaram um e três títulos novos, reeditando os demais. Sendo assim, as editoras *Métailié*, *Actes Sud*, *Gallimard*, *Chandeigne*, *Flammarion*, *Des Femmes – Antoinette Fouque* e *L'Harmattan*, junto à *Anacaona* e à *Folies d'Encre*, compõem o quadro das que mais importaram títulos de literatura brasileira.

Quadro 1 – Editoras francesas que mais publicaram literatura brasileira traduzida entre 2000-2019

Editora	Nº de títulos	Nº de reedições	Total (incluindo reedições)
1. <i>Métailié</i>	29	17	46
2. <i>J'ai Lu</i>	0	34	34
3. <i>Anacaona</i>	33	0	33
4. <i>Actes Sud</i>	22	7	29
5. <i>Gallimard</i>	21	8	29
6. <i>Flammarion</i>	13	7	20
7. <i>Chandeigne</i>	19	0	19
8. <i>Le livre de poche</i>	0	15	15
9. <i>Des Femmes</i>	10	6	16
10. <i>Folies d'encre</i>	12	0	12
11. <i>L'harmattan</i>	10	1	11
12. <i>Anne Carrière</i>	3	7	10
13. <i>Stock</i>	1	9	10

Fonte: Realizado pela autora com base nos dados da plataforma *Electre*.

A maioria das editoras identificadas em nosso levantamento são pequenas e microestruturas editoriais, em grande parte relacionadas ao que Bourdieu (1999, p. 3) se refere como “pequenas empresas que, estando na fase de acumulação inicial de capital, estão

praticamente despojadas de todas as espécies de capital”⁵. Trata-se de microempresas sem funcionários, que concentram em seu/sua fundador/a as diversas funções necessárias à edição; e em que a produção, bem como a distribuição dos livros chega a ser artesanal. Por pequenas editoras entendemos aquelas estruturas que já atravessaram a fase inicial de acumulação e por isso não se pode considerá-las desprovidas de capital, nem simbólico nem financeiro, a exemplo da *Actes Sud* e da *Chandeigne*.

No que diz respeito ao porte das editoras citadas neste artigo, predominam as de pequeno e médio porte, reafirmando o que Dantas explica sobre as desigualdades literárias:

A literatura brasileira é majoritariamente publicada por editoras de pequeno e médio porte, caracterizadas pela especialização e seu trabalho na prospecção de novos autores. Essas editoras se veem investidas de uma espécie de missão, a de descobrir e publicar autores desconhecidos. Dentre essas casas, podemos citar: *Anacaona*, exclusivamente dedicada à literatura brasileira; *Chandeigne*, especialista em literatura de língua portuguesa; *Folies d'Encre*, focado em histórias sobre cruzar fronteiras; *Asphalte*, que publica ficção urbana e cosmopolita, *Métailié*, dedicada sobretudo à literatura de língua portuguesa e espanhola, ou ainda a *Maison Des Femmes-Antoinette Fouque*, centrada nos escritos de mulheres ⁶.

Com efeito, quase todas as editoras evocadas no Quadro 1 são especializadas em um nicho de literatura, o que se reflete nas traduções que publicam. À exceção dos grandes editores *Gallimard* e *Flammarion*, pertencentes ao grupo francês *Madrigall*, cujos catálogos abrangem diversos segmentos, e nos quais as obras estrangeiras são publicadas em coleções específicas privilegiando a literatura de línguas periféricas (DANTAS, 2022, no prelo).

Os autores

Em nosso levantamento constatamos livros de 210 autorias diferentes, sendo 202 individuais e 8 coletivas (coletâneas e antologias). Desses, 182 autores traduziram de 1 a 3 títulos, e 12 não traduziram nenhum título novo. Significa que apenas 15 autores tiveram 4 ou mais títulos traduzidos no período que analisamos. De fato, trata-se de um universo bem heterogêneo composto por autores já falecidos e ainda vivos; alguns reconhecidos pelo campo literário, outros em vias de consagração, e, ainda, os iniciantes. Neste artigo, contudo, nossa análise visa distingui-los a partir de dois aspectos: aqueles que mais foram traduzidos, tanto em

⁵ No original: *[l]es petites entreprises récentes qui, étant dans la phase d'accumulation initiale du capital, sont à peu près démunies de toutes les espèces de capital.*

⁶ No original: *La littérature brésilienne est majoritairement publiée par des éditeurs de petite et moyenne tailles, caractérisés par la spécialisation et leur travail de prospection de nouveaux auteurs.*

números gerais quanto de novos títulos; e a diferenciação entre autores contemporâneos e da tradição literária brasileira.

Quadro 2 - Autores brasileiros mais traduzidos na França entre 2000 e 2019.

Autor/a (Sobrenome, Nome)	Nº títulos novos	Nº reedições	TOTAL
1. Coelho, Paulo (1947-)	14	57	71
2. Carvalho, Bernardo (1960-)	8	1	9
3. Melo, Patrícia (1962-)	7	3	10
4. Garcia-Roza, Luiz Alfredo (1936-)	6	5	11
5. Machado, Ana Maria (1941-)	6	0	6
6. Scliar, Moacyr (1937-2011)	6	4	10
7. Hatoum, Milton (1952-)	5	1	6
8. Augusto, Edyr (1954-)	5	0	5
9. Veríssimo, Luis Fernando (1936-)	5	0	5
10. Silva, Flavia Lins e (1971-)	5	0	5
11. Assis, Machado de (1839-1908)	4	17	21
12. Lispector, Clarice (1920-1977)	4	7	11
13. Ruffato, Luiz (1961-)	4	1	5
14. Evaristo, Conceição (1946-)	4	0	4
15. Galera, Daniel (1979-)	4	0	4

Fonte: Realizado pela autora com base nos dados da plataforma *Electre*, 2020.

No Quadro 2, estão listados os 15 autores brasileiros mais traduzidos na França entre 2000 e 2019. Dentre eles, três dos cinco mais traduzidos da língua portuguesa no mundo. Paulo Coelho destaca-se, quantitativamente, bem à frente e de todos os demais, tanto em números gerais quanto de títulos novos e de reedições. Em seguida, em se tratando de números gerais, Machado de Assis em segundo lugar com 21 títulos; Luiz Alfredo Garcia-Roza e Clarice Lispector em terceiro, com 11 títulos, seguidos por Patrícia Melo e Moacyr Scliar, com 10 títulos cada, e por Bernardo de Carvalho, com 9 títulos.

Todavia, se nos concentrarmos nos quantitativos de novos títulos, após Paulo Coelho, Bernardo de Carvalho é o mais traduzido, com 8 títulos, seguido por Patrícia Melo (7), Luiz Alfredo Garcia-Roza, Ana Maria Machado e Clarice Lispector (6); e Milton Hatoum, Flávia Lins, Edyr Augusto e Luís Fernando Veríssimo (5). Em termos de reedições, seis autores não reeditaram: Ana Maria Machado, Edyr Augusto, Flávia Lins, Luís Fernando Veríssimo, Conceição Evaristo e Daniel Galera. Outros três, como Bernardo de Carvalho, Milton Hatoum e Luiz Ruffato, reeditaram um título. Machado de Assis é, após Paulo Coelho, o autor mais reeditado, com 21 publicações, seguido por Clarice Lispector, 7 reedições. Clarice Lispector, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Patrícia Melo tiveram entre três e cinco reedições.

Não surpreende apontar que Paulo Coelho, o autor de língua portuguesa mais traduzido no mundo⁷, é o que conta mais títulos traduzidos em circulação dentro do nosso recorte temporal. Ao todo, são 14 títulos traduzidos entre 2000 e 2019, mais 57 reedições de títulos diversos, totalizando 71 publicações. As traduções de seus livros foram mediadas por três editoras: *Anne Carrière*, desde o primeiro título *L'Alchimiste*, em 1994, mantendo-o na casa durante 23 anos para deixar de editá-lo em 2005, quando migra para a *Flammarion*. Esta última é quem publica as traduções do referido autor desde então e, no que diz respeito às reedições em versão de bolso, é a *J'ai Lu*, uma de suas subsidiárias, quem o faz.

No tocante aos autores já falecidos, observamos que há apenas dois entre os 15 listados: Clarice Lispector e Machado de Assis. Estes dois são igualmente os únicos da lista que pertencem à tradição literária brasileira. Os demais 13 autores são autores ainda vivos, de diversas idades e gerações, produtores de diferentes gêneros de literatura, predominando assim, nesta lista, os da literatura contemporânea. Uma das razões para isso pode residir nas estratégias para a promoção da literatura brasileira no exterior adotadas por instituições como a Fundação Biblioteca Nacional (FBN), tendo em vista que, até hoje, o *Programa de Intercâmbio de Autores Brasileiros no Exterior* constituiu uma das mais prolíficas estratégias de difusão da literatura brasileira no exterior (POUSADA, 2021, p.68).

Os gêneros

Segundo Gisèle Sapiro (2007), no total das traduções mundiais, a literatura, além de ser o gênero predominante, é também o que conta com uma maior diversidade de línguas de origem. Nesse sentido, as informações disponibilizadas pela Biblioteca nacional da França (BnF), em documentos referentes aos anos de 2013 a 2019 atestam que, dentre os gêneros mais traduzidos para o francês, na França, a literatura se sobressai com uma média de 62% dos livros traduzidos na França, oriundos de diversas línguas.

Quadro 3 – Traduções na França

ANO/ MÉDIA	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	Média no

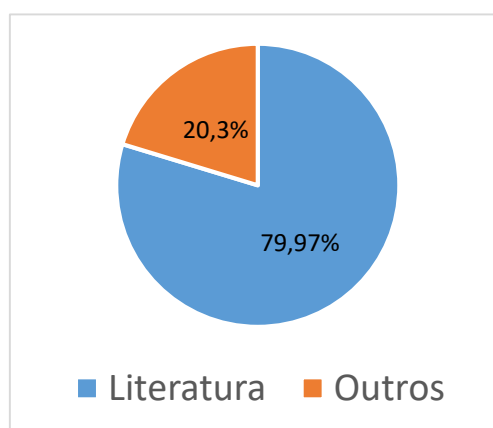
⁷Segundo dados do *Index Translationum* de 2016.

								período
Total de traduções de literatura	8.463	9.120	8.378	10.207	8.819	10.052	9.580	9.231
Total geral de traduções	13.461	13.298	14.133	13.465	14.104	15.706	17.111	12.453
Percentual de literatura em relação ao total de traduções	60%	59%	63%	64%	62%	64%	63%	62%

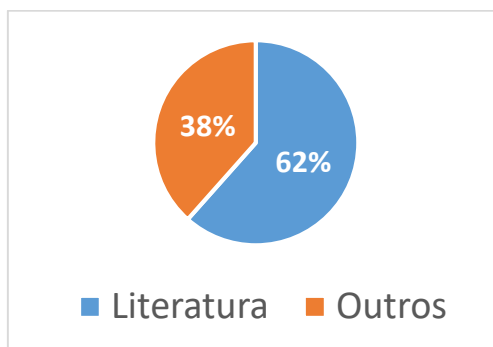
Fonte: Indicadores de livros impressos do depósito legal – relatórios de 2013 a 2018.

Neste universo, as traduções de romances são bem mais numerosas (44,8% em média no período) que as dos outros gêneros listados, a exemplo dos quadrinhos, em segundo lugar (25,8%), e da literatura infanto-juvenil (22,5%), em terceiro. Esses três gêneros juntos totalizando 93,1% das traduções de literatura para o período. Conforme demonstramos nos Gráficos 1 e 2 a seguir, no que concerne as traduções provenientes do português, a literatura sobressai preponderante com 79,7% das obras e, dentre os gêneros literários, o romance destaca-se com mais da metade dos títulos (52,8%). Em relação às traduções do Brasil, especificamente, os percentuais diferem, sendo 62% das traduções de literatura e 38% de outros gêneros, atestando uma maior diversidade de gêneros traduzidos com relação ao conjunto das traduções da língua portuguesa.

Gráfico 1 – Traduções provenientes do português



Fonte: elaborado pela autora com base nos dados da plataforma Electre (2021).

Gráfico 2 - Traduções provenientes do Brasil

Fonte: elaborado pela autora com base nos dados da plataforma Electre (2021).

No tocante aos gêneros literários, as traduções da literatura brasileira acompanham a tendência mundial, com predominância do romance, que atinge cerca de 50% das traduções, sendo o gênero predominante no período em questão (SAPIRO, 2007). Aliás, de acordo com Torres (2004), o volume de traduções de romances brasileiros na França vem seguindo uma curva ascendente desde a década de 1970, ao longo da qual foram traduzidos 17 títulos. Ainda segundo a autora, os anos 1980, esse número quase quadruplicou ao atingir 63 romances brasileiros traduzidos, e cresceu ainda mais nos anos 1990, quando chegou a 71. De acordo com Karla Spézia (2015), entre 2000-2013, esse número se eleva a 104.

Os dados de nosso levantamento demonstram que a segunda década do século XXI, mais precisamente os anos entre 2013 e 2019, foram os mais prolíficos para a tradução não apenas de romances (117 títulos), mas de obras de literatura brasileira como um todo (180 títulos incluindo todos os gêneros traduzidos). Contudo, nas traduções de literatura brasileira, a despeito do que ocorre com as traduções mundiais para o francês, observamos que, após o romance, os gêneros mais traduzidos são o conto e a poesia. Entre 2000 e 2019, foram traduzidos 45 títulos de poesia, incluindo seis antologias. As traduções de contos somam 36 títulos traduzidos por 15 editoras francesas ao longo do período em questão.

À guisa de conclusão

Neste artigo, apresentamos dados estatísticos referente às traduções de literatura brasileira publicada por editoras francesas nos primeiros 20 anos do século XXI no intuito de depreender o perfil dessas traduções em relação a três aspectos essenciais: editoras, autores e gêneros. As análises das informações permitiram mostrar que cerca de metade das traduções da literatura brasileira concentram-se em 13 editoras de portes variados. Contudo, a maioria delas

são empresas de micro, pequeno e médio porte que se veem investidas da missão de descobridoras de novos autores (BOURDIEU, 1999; DANTAS, no prelo). São estas as responsáveis pela importação da maior diversidade de títulos, autores e gêneros literários.

No que se refere aos autores, observamos que, na lista dos 15 mais traduzidos, prevalecem os contemporâneos, a tradição literária sendo representada por Machado de Assis e Clarice Lispector. A maioria dos autores evocados são ainda vivos e em atividade. Paulo Coelho é, de longe, o mais traduzido e reeditado, reafirmando sua posição de primeiro autor na lista dos mais traduzidos da língua portuguesa mundialmente. De acordo com Rosane Pousada (2021), tanto a multiplicação dos apoios concedidos pela FBN às editoras estrangeiras para cobrir os custos de tradução quanto a cessão de bolsas de tradução aos autores, ocorrida ao longo dos anos 2010, pode estar na origem da prevalência de autores contemporâneos em detrimento dos demais.

Em relação aos gêneros literários, as traduções da literatura brasileira para o francês refletem o que ocorre no contexto mundial, prevalecendo o romance em detrimento dos demais gêneros, com cerca de metade do que é traduzido.

Retornando ao ponto de partida deste artigo, que é o de apreender um perfil das traduções de literatura brasileira na França no século XXI, podemos inferir que, no que concernem às editoras, aos autores e aos gêneros literários mais proeminentes, a literatura brasileira é inserida no espaço literário francês, em grande parte, por editoras de médio e pequeno porte e por autores contemporâneos de romances. Obviamente essa é uma visão que ainda não reflete todo o contexto da literatura brasileira traduzida na França, especialmente por se tratar de uma amostra das análises dos dados de uma pesquisa de doutorado em andamento. Ainda assim, oferece-nos pistas para o entendimento da situação atual da circulação das traduções do Brasil na França.

Referências

BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 126, n. 1, p. 3 – 28, 1999.

CUNHA T. D. C. da., A literatura brasileira traduzida na França: o caso de Macunaíma, **Cadernos de Tradução** (UFSC), Florianópolis, v. II: p. 287-330, 1997. Acesso em: mar. 2020.

DANTAS, Marta Pragana. **Traduction et inégalités littéraires: la littérature brésilienne em France**. No prelo.

ELECTRE. Paris: **Cercle de la Librairie Française**, 2020. Disponível em: <https://accueil.electre.com/> Acesso em: dez. 2019 a jul. 2020.

FRANÇA. Bibliothèque nationale de France. **Observatoire du dépôt légal – données 2018**. Paris, 2019. Disponível em: <https://www.bnf.fr/fr/observatoire-du-depot-legal>. Acesso em: 12 jun. 2020.

POUSADA, Roseanne Pauzeiro. MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **Tradução e internacionalização da literatura brasileira: o papel da Fundação Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 2021. 268 pp. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SAPIRO, Gisèle. Traduction et globalisation des échanges : le cas du français. In: MOLLIER, Jean-Yves (Org.). **Où va le livre**. Paris, La Dispute, 2007.

SPÉZIA, Karla. **A literatura brasileira traduzida na França de 2000 a 2013: uma perspectiva descritiva e sociológica**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. Le marché du livre en France: Emergence de la littérature brésilienne. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 6, p. 19-31, 2000. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5678>>. Acesso em: fev. de 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>

Formação de tradutoras e tradutores: reflexões sobre insegurança e o desenvolvimento da autonomia discente

*Daniel Antonio de Sousa Alves¹
Priscilla Thuany C. F da Costa²
Thayse Silva da Rocha Dias³*

Considerações Iniciais

Neste trabalho, discutimos processos de esforço produtivo em um contexto de formação de tradutoras e tradutores, buscando promover uma reflexão sobre como indivíduos adultos desenvolvem suas competências tradutórias. Para subsidiar a discussão aqui proposta, foram consideradas as perspectivas de duas tradutoras em formação acerca de uma tarefa de tradução, construída e realizada ao longo do segundo semestre letivo de 2019, no contexto de uma disciplina de prática de tradução de textos literários, com discentes dos cursos de Bacharelado em Tradução e de Letras-Inglês da Universidade Federal da Paraíba.

A tarefa consistiu na tradução do português para o inglês do livro de contos *A cor humana*, da escritora paraibana Isabor Quintiere⁴. Esse exercício de tradução foi desenvolvido a partir de uma abordagem sócio construtivista — seguindo as discussões de Kiraly (2000) e de Alves, Bezerra e Costa (2018) —, e teve como objetivo principal a realização de uma tradução em condições que se aproximassem de um contexto autêntico de atuação profissional, buscando promover a autonomia de tradutores e tradutoras em formação no desenvolvimento de uma maior responsabilidade requerida pelas implicações desse tipo de trabalho — sem, contudo, desconsiderar os fatores pedagógicos que caracterizam um exercício de tradução voltado para sujeitos em estágio de formação profissional.

Reconhecemos, de antemão, que muitas das discussões teóricas sobre as quais este artigo se baseia foram inicialmente pensadas para contextos de ensino de crianças e adolescentes e

¹Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor Associado da Universidade Federal da Paraíba — UFPB; daniel@cchla.ufpb.br.

²Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba — UFPB; priscillapatd@hotmail.com.

³Graduada em Letras-Inglês pela UFPB e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING), na mesma instituição; tayase@gmail.com.

⁴O texto traduzido foi publicado no site da Coordenação do curso de Tradução da UFPB e está disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ctrad/contents/documentos/TheColorofHumanity.pdf> - último acesso em 10 de setembro de 2020

que as devidas considerações e relativizações precisarão ser feitas, uma vez que a formação de tradutores e tradutoras tende a lidar com um público adulto, cujas necessidades e demandas são fundamentalmente diferentes daquelas de crianças. Todavia, um dos pontos basilares deste trabalho é a ideia de que o trabalho de formação e desenvolvimento da autonomia não se encerra com o fim da infância.

Descrição da tarefa e diretrizes de trabalho

Como apontado na introdução deste texto, esta discussão toma como ponto de partida a realização, em um contexto de formação de tradutores e tradutoras, de uma tarefa de tradução cuja construção e cuja realização se deram no contexto de uma disciplina de prática de tradução de textos literários, envolvendo discentes dos cursos de Bacharelado em Tradução e de Letras-Inglês da Universidade Federal da Paraíba. Visando ao objetivo deste artigo, de tentar compreender processos de desenvolvimento da autonomia de Tradutores e Tradutoras em formação, esta seção apresenta a configuração da tarefa de tradução e alguns dos princípios em torno dos quais ela foi construída.

A tarefa de tradução foi desenvolvida a partir de uma abordagem socioconstrutivista, e teve como objetivo principal a realização de uma tradução em condições que emulam um contexto de atuação profissional. No que se refere a esse trabalho, isso significa que a construção da tarefa buscou envolver discentes em suas diferentes etapas, desde a seleção do texto a ser traduzido até a definição de prazos, divisão de tarefas e estabelecimento de papéis sociais (no contexto da sala de aula), buscando atribuir, aos discentes, papel central no processo decisório. Buscava-se, com isso, construir um ambiente propício ao debate e à promoção da autonomia, que levasse estudantes a se reconhecerem como futuros profissionais da tradução.

Segundo Gaballo (2009), estudantes conscientes da metodologia adotada “produzem melhores resultados em termos de aprendizagem (metacognição) e construção de conhecimento” (p. 49). Assim, no sentido de envolver discentes no processo decisório e explicitar os objetivos pedagógicos das atividades, o artigo de Alves, Bezerra e Costa (2018) e o capítulo de Kiraly (2000), “Authentic experience and learning in a translation exercise class”, foram discutidos em classe, estabelecendo um meta-conhecimento explícito sobre o ponto de partida para o desenvolvimento da tarefa de tradução. Nesse momento introdutório da disciplina, também foi discutido o papel do professor ao longo do desenvolvimento da tarefa. Em consonância com a

abordagem de ensino adotada e os propósitos de emular um contexto de atuação profissional, conforme descrito anteriormente, ficou estabelecido que caberia aos discentes o processo de tomada de decisões em torno da construção da tarefa e, ao docente, as funções de supervisão, de problematização de decisões e de mediação de debates.

Uma consideração importante em relação à construção, em sala de aula, de um ambiente que emula um contexto de atuação profissional e aos papéis sociais de docente e discentes é o reconhecimento de que ambientes de formação são fundamentalmente diferentes de ambientes profissionais. Não se trata de qualquer implicação pejorativa ou de desmerecimento da capacidade discente, mas de um reconhecimento de que há fatores a serem respeitados quanto aos estágios de desenvolvimento de cada indivíduo. Bernardini (2004), por exemplo, ao abordar essa questão, adverte quanto à necessidade de reconhecer que aprendizes (ainda) não são profissionais e que o contexto de sala de aula é o momento propício para que “aprendizes desenvolvam as competências e habilidades de que precisarão em suas vidas profissionais” (p.23-4), por meio de atividades adequadas situacional e pedagogicamente. Davies (2005), também, destaca que é necessário reconhecer que o papel de atividades pedagógicas, por definição, é estimular o desenvolvimento de estudantes para que possam realizar atividades cada vez mais complexas. Davies (2005), no entanto, aponta que há espaços, em sala de aula, em que é possível trabalhar exigências similares às de um contexto profissional e cita exemplos de atividades que estimulam o uso de ferramentas e fluxos de trabalho que são efetivamente usadas em contextos profissionais.

No caso aqui discutido, ao construir, ou emular, um contexto próximo ao de um ambiente de atuação profissional, buscou-se estimular o engajamento de tradutores e tradutoras em formação na construção de suas autonomias. Isso implica uma maior responsabilidade, por parte dos discentes, em conduzir e cuidar da evolução de seus próprios trabalhos, com vistas à entrega de um produto final dentro de um prazo pré-definido, mas considerando-se fatores pedagógicos — o que implica respeito à ementa de curso, aos diferentes estágios de formação profissional dos sujeitos envolvidos e às suas eventuais dúvidas e dificuldades (condizentes com esse espaço social de formação). Estes aspectos serão mais bem explorados na sessão dedicada à experiência discente.

A proposta da atividade de tradução partiu de uma abordagem socioconstrutivista, que visa promover a interação entre os sujeitos e os objetos de estudo e estimular aprendizes a modificar “forma[s] de pensar e agir, interferindo no modo de elaboração e apropriação do conhecimento” (LIRA, 2016, p. 44), de tal forma que a construção de conhecimento se dá a

partir da realização de ações coletivas, envolvendo docente, discentes e demais atores interessados. Nesse sentido, uma das primeiras definições para a construção da tarefa foi a decisão coletiva do texto literário a ser traduzido.

O grupo decidiu, inicialmente, buscar textos em domínio público, de forma a poder, em um momento posterior à conclusão da tarefa, publicar o texto sem complicações relativas a direitos autorais. A partir da identificação de um interesse compartilhado pelo gênero da literatura fantástica, foram discutidas algumas possibilidades de contos, incluindo realizar a tradução, do inglês para o português, de “The crystal egg”, do escritor britânico H. G. Wells e de “The yellow wallpaper”, da escritora estadunidense Charlotte Perkins Gilman. Contudo, a decisão final foi pela tradução do português para o inglês do livro de contos *A cor humana*, da escritora e professora paraibana Isabor Quintiere.

A cor humana é o livro de estreia de Isabor, uma coleção de contos publicada em 2018 pela Editora Escaleras, cuja linha editorial foca na Literatura Brasileira Contemporânea, especialmente produzida por mulheres escritoras. Com orelha escrita por Maria Valéria Rezende e prefácio assinado pela Prof^a. Dr^a. Liane Schneider, o livro traz excêntricas e carismáticas personagens em dez contos curtos, de até oito páginas, inspirados pelo realismo fantástico latino-americano. No conto que abre o livro, “Adília e o apocalipse”, somos apresentados à história de um amor platônico entre o apocalipse e a dona de um sorriso banguela. Em “Memento mori”, testemunhamos a dilaceração de uma alma em busca de escapar de uma existência infinita. “JurisCleide e o Esmagado” nos transporta para o universo encantador de uma árvore centenária residente do bairro das Acácias. “Homem-ilha” é um retrato da humanidade que resiste em um homem atravessado pela perda, visto pelos olhos de uma menina assombrada por sua própria solidão. Em “Madres”⁵, temos uma criatura bestial em um *crescendo* de violência e destruição, porém vista pela perspectiva do amor e carinho materno. Nesses e nos demais contos que compõe a antologia, temos o fantástico e o absurdo como fio que une as diversas humanidades que Isabor busca registrar com suas palavras.

A escolha pelo livro deveu-se ao fator de identificação do grupo com a escritora, uma vez que Isabor Quintiere também foi estudante da Universidade Federal da Paraíba, tendo se

⁵ Com esse último conto, a autora recebeu o prêmio Odisseia de Literatura Fantástica na categoria Narrativa Curta de Horror, tendo sido reconhecida também na imprensa não especializada, como mostram as notícias a seguir

- <https://jornaldaparaiba.com.br/cultura/2019/08/27/escritora-paraibana-ganha-premio-de-literatura-fantastica-por-conto-madres>
- <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2019/08/27/escritora-paraibana-ganha-premio-nacional-de-literatura-fantastica.ghtml>

graduado em Letras-Inglês e sendo, no momento da realização da tarefa, aluna de pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Letras — PPGL. Além disso, também foi levado em consideração o fato de se tratar de um livro de uma escritora local, o que ofereceu a oportunidade de valorizar e exaltar a literatura paraibana e, em um contexto ideal, expandir o público leitor da obra da autora através da tradução. O tamanho e a quantidade dos contos também se mostraram adequados para o tempo disponível para execução da tradução e o número de integrantes da equipe.

Por se tratar de uma publicação recente, o grupo chegou a considerar possíveis desdobramentos ou complicações relacionadas aos direitos autorais da obra. Contudo, isso não se concretizou enquanto um impedimento⁶. O fato de se tratar de uma tradução realizada em um contexto de formação, sem fins comerciais, também influenciou a escolha da obra, uma vez que não houve a necessidade de avaliar a viabilidade comercial da tradução, ou seja, se sua tradução seria lucrativa.

Como forma de introduzir o processo de tradução e respeitando as previsões da ementa de curso, foram realizadas leituras, análises e apresentações em grupo sobre elementos básicos de textos literários — enredo, narrador, personagem e ambientação. A fundamentação teórica sobre esses elementos, que se baseou principalmente no livro *The Norton introduction to Literature*, de Kelly J. Mays (2016), serviu como suporte para a análise de como esses elementos foram explorados no livro, o que auxiliou na compreensão dos contos e incentivou um olhar mais crítico para o texto a ser traduzido.

Como exemplo das contribuições teórico-críticas dessa atividade, podemos citar a relação entre o conteúdo sobre narração e ponto de vista na ficção e a forma como o texto de Isabor explora as possibilidades do narrador onisciente no conto “Vitória”. Segundo Mays (2016), “um narrador onisciente ou ilimitado tem acesso aos pensamentos, percepções, e experiências de mais de uma personagem (frequentemente de várias), embora foque em algumas personagens importantes”⁷ (p. 175). Em “Vitória”, temos um narrador que se apresenta a quem lê de maneira explícita:

a história que contarei agora é a de uma mulher chamada Vitória. Antes de trazer ao seu conhecimento quem foi, quem é e quem será Vitória, porém, sinto-me no dever

⁶Tanto a editora Escaleras quanto a autora Isabor Quintiere gentilmente concordaram com a produção da tradução e a publicação do texto em língua inglesa. Aproveitamos para agradecer ambas pelo apoio, pela recepção calorosa e pelas palavras de carinho em relação ao trabalho final.

⁷Tradução nossa para “An omniscient or unlimited narrator has access to the thoughts, perceptions, and experiences of more than one character (often of several), though such narrators usually focus selectively on a few important characters”

de apresentar-me: sou um narrador onipresente e onisciente, e fora isso não sou ninguém (QUINTIERE, 2018, p. 51).

Por meio dessa exposição, temos acesso ao poder que esse narrador exerce sobre a personagem na medida em que ele começa a ser despido desse poder:

Me surpreendo, leitor. A onisciência me falha. Perdi Vitória de vista; não a alcanço. Não a resumo. Para onde foi? Onde está? Estou cegando e emudecendo. Não sei mais o que será dela (QUINTIERE, 2018, p. 58).

No mesmo conto, a autora também leva ao extremo as possibilidades do *unreliable narrator*, ou narrador não confiável, que ocorre

quando [nós leitores] resistimos ao ponto de vista do narrador e julgamos suas falhas e impressões equivocadas [...]. Isso não significa que devemos rejeitar tudo que esse tipo de narrador diz, mas você deve estar sempre alerta para a ocorrência de ironias (MAYS, 2016, p. 175)⁸.

Em “Vitória”, o narrador tenta convencer quem lê de suas boas intenções a respeito do destino da personagem, mas vê-se destituído de sua influência na medida em que Vitória passa a ser responsável por escrever sua própria história: “Entenda, não é verdade. Estou relatando seu passado, seu presente. Seu destino. Eu o conheço. Ela não o conhece” (QUINTIERE, 2018, p. 57).

Outro exemplo é o estudo da personagem na ficção, que auxiliou o grupo na investigação do uso da personificação em *A cor humana*, presente em contos como “Juriscléide e o Esmagado” e “Adília e o apocalipse”. A personificação “envolve o tratamento de uma abstração, tal como a morte, a justiça ou a beleza, como se fosse uma pessoa”⁹ (MAYS, 2016, p. 839). O conto “Adília e o Apocalipse” oferece esse tratamento ao fim do mundo, atribuindo-lhe características humanas como a timidez e a ansiedade:

[o] fim do mundo, por sua vez, não esqueceu Adília: apesar de tímido e recatado, descobriu-se esperando ansioso pela próxima vez em que ela abriria a gaveta onde ele se escondia (QUINTIERE, 2018, p. 15).

A partir das análises iniciais do texto fonte, realizadas no contexto da apresentação de seminários, o grupo passou a definir as diretrizes para a realização da tarefa. Para tanto, tomou-se em consideração a discussão de Berman (1995) sobre a liberdade de adotar, durante o processo tradutório, as mais diferentes abordagens de trabalho em relação ao texto, desde que a proposta seja discutida abertamente, mas também a ideia de que toda tradução significativa é baseada em um projeto de tradução que articula as posições de quem traduz e as restrições

⁸ Tradução nossa para “When we resist a narrator’s point of view and judge his or her flaws or misperceptions, we call that narrator unreliable. This does not mean that you should dismiss everything such a narrator says, but you should be on the alert for ironies.”

⁹ Tradução nossa para “involves treating an abstraction, such as death or justice or beauty, as if it were a person.”

colocadas pelo texto fonte e pelo contexto de produção da tradução. Com isso, uma das primeiras diretrizes de trabalho foi a definição do público alvo esperado para a tradução a ser produzida.

Levando em consideração os contextos de produção e distribuição do texto traduzido, o grupo decidiu produzir uma tradução voltada para um público formado por falantes de língua inglesa no contexto paraibano e brasileiro, com foco no público acadêmico, tendo em vista uma publicação inicial no acervo do *site* da Coordenação do curso de Tradução da UFPB. Com isso, esperava-se que a maior parte do público leitor compartilhasse das referências culturais e regionais contidas no texto, nos permitindo focar mais nos aspectos linguísticos e estilísticos da obra¹⁰.

Com relação ao projeto tradutório, o grupo debateu desde o início das discussões presenciais a respeito das implicações de realizar uma tradução estrangeirizante ou domesticadora de *A cor humana*. Optou-se por uma tradução estrangeirizante, uma vez que a escolha do material havia sido motivada em grande parte pelo fato de se tratar de uma produção literária local, o que justifica a decisão por manter as marcas locais-regionais no texto. No contexto desse trabalho, entende-se por domesticação “uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores da cultura receptora” (VENUTI, 2008, p. 15), e estrangeirização enquanto uma “pressão etnodesviante sobre tais valores [da cultura receptora] para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro” (VENUTI, 2008, p. 15). No conto “Madres”, por exemplo, a autora ambienta momentos da história com a utilização de marcadores do clima como ‘inverno’ e ‘manhã quente de maio’. Nesse caso, os tradutores e as tradutoras optaram por traduzir ‘manhã quente de maio’ por outra estação do ano, ‘outono’, que é a estação associada ao mês em questão na Paraíba. Isso não só unificou o texto tematicamente, como deixou uma marca mais evidente de sua origem. Outro exemplo é a manutenção dos nomes próprios em “JurisCleide e o Esmagado”, desde o nome da personagem principal até o bairro onde ela vive, ambos mantidos na tradução conforme o texto fonte.

Ainda sobre as diretrizes de trabalho, e levando em consideração a configuração do calendário acadêmico, o grupo decidiu trabalhar na tradução dos contos individualmente durante o período de férias, trazendo na volta às aulas questões e escolhas a serem discutidas,

¹⁰ Nesse sentido, é importante mencionar que durante todo o processo de tradução, o grupo incluía nesse público alvo pretendido também a própria autora do livro, a escritora Isabor Quintiere, que também é tradutora e que desde o momento em que concedeu a autorização para a tradução, demonstrou interesse e entusiasmo em ler o resultado. Essa expectativa teve implicações na segurança das tradutoras e dos tradutores em formação, como será descrito mais adiante.

a partir das quais se daria o processo de revisão por pares. Para tal fim, o grupo dividiu os contos de forma que cada estudante ficasse responsável pela tradução de um deles, com exceção de “Madres” e “Vitória”, cujas traduções foram atribuídas a duas pessoas por serem os textos mais extensos do livro. Mediante essa divisão, cada estudante pôde trabalhar individualmente durante o período de recesso. Essa decisão acabou se mostrando viável, principalmente por se tratar de contos curtos e que, após todas as discussões realizadas, apresentavam baixo nível de dificuldade em termos de compreensão.

Uma das implicações desse método de trabalho foi a discussão sobre estilos (abrangendo de estilo do texto fonte e estilo do texto alvo, bem como estilo de escrita de cada tradutora/tradutor). Considerando que, a partir das percepções do grupo, os contos que compõem o livro fonte possuíam estilos próprios, uma eventual não uniformidade entre os contos traduzidos que viriam a compor o livro alvo não foi visto como um fator impeditivo. Reiterando a discussão sobre Berman (1995) acerca dos projetos nos quais os textos traduzidos seriam embasados, o grupo foi motivado a desenvolver textos introdutórios para cada tradução, onde cada tradutora e cada tradutor teve espaço para descrever as dificuldades encontradas, seu processo de trabalho e discorrer brevemente sobre suas escolhas tradutórias.

Paralelamente às decisões relacionadas ao texto escrito, muito se discutiu a respeito dos textos visuais contidos no texto fonte, no qual a maioria dos contos é introduzida por uma imagem em preto e branco do que parecem ser peles humanas em *close up*. O grupo decidiu por espelhar esse detalhe do texto fonte, extrapolando um pouco sua aplicação original e introduzindo cada tradução com uma fotografia de autoria da tradutora ou do tradutor do texto, onde as imagens foram criadas e incluídas na tradução como forma de representar a história a partir da perspectiva de quem a traduziu. Como efeito, simultaneamente o grupo se envolveu em uma tradução intersemiótica, ao recriar a interpretação do texto fonte por meio de imagens.

Por fim, ainda abordando as diretrizes iniciais de trabalho, o grupo discutiu durante todo o período de tradução sobre a revisão do texto (por pares e em grupo) a partir das questões e escolhas trazidas para discussão presencial. Esse processo estabeleceu-se enquanto um processo de colaboração, buscando a criação de

um espaço compartilhado onde pensamentos divergentes e perspectivas diferentes coalescem em uma relação de interdependência que promove a construção do conhecimento e estimula a competência tradutória individual e coletiva (GABALLO, 2009, p. 49).

Como consequência, o texto traduzido foi gradativamente criado a partir da negociação entre integrantes do grupo, em constante diálogo, promovendo a análise das escolhas tradutórias

a partir de novos pontos de vista. É importante acrescentar que, além da revisão interna, o grupo optou por buscar uma revisão externa a fim de aproximar a tarefa a situações reais de tradução, nas quais a realização de uma revisão por uma terceira parte é uma etapa tradicional do processo tradutório. Essa decisão se concretizou nas contribuições e sugestões oferecidas pela Prof^a. Dr^a. Liane Schneider, responsável pelo prefácio do livro de Isabor, que gentilmente aceitou o convite do docente supervisor da tarefa para realizar a revisão. A escolha da tradução do título do livro, que ocorreu ao final do processo de revisão da tradução, é mais um exemplo de decisão que foi tomada coletivamente, mediante votação.

Autonomia e insegurança

Nesse contexto de descentralização decisória — em que professor não se coloca como responsável por decisões, tampouco como controlador dos processos desenvolvidos no contexto da disciplina e atribui, aos discentes, maior poder decisório —, uma questão a ser observada é a possível geração, não intencional, porém inevitável, de *stress* ou insegurança aos sujeitos. Ao serem colocados em posição análoga à de profissionais (ainda que todas as considerações sejam feitas e limitações sejam respeitadas), discentes deixam de ter a possibilidade de adotar um papel passivo em sala de aula e passam a ter um papel mais explícita e ativamente responsável no controle do processo de aprendizagem e na condução do andamento da disciplina (e da tarefa de tradução em si).

Essa mudança de paradigma exige, portanto, maior proatividade dos sujeitos, que precisam manter uma postura crítica constante, observar e analisar os seus entornos, identificar necessidades a serem atendidas e possíveis problemas a serem resolvidos e construir instrumentos para correção de rumos (quando tal correção é necessária) e avaliação de eventuais novos rumos tomados. A descrição da experiência da tarefa de tradução abordada neste trabalho, a partir do relato de duas participantes indicam como noções de autonomia e insegurança podem afetar o trabalho de tradutoras e tradutores em formação.

Relato de experiência¹¹

Enquanto estudantes do curso de licenciatura em Letras – Língua Inglesa, curso esse fundamentalmente voltado para ensino da língua e da literatura inglesa, a aproximação com os Estudos da Tradução modificou fundamentalmente nossa relação com aspectos linguísticos e literários, visto que, em uma perspectiva transdisciplinar, a experiência tradutória é responsável pelo enriquecimento de nossa compreensão sobre a linguagem e os processos de (re)construção de sentidos.

A grade curricular então vigente na graduação em Letras – Língua Inglesa oferecia apenas uma disciplina obrigatória sobre tradução, sendo ela a disciplina Introdução aos Estudos de Tradução, experiência que marcou o início de nossa aproximação pela área e uma crescente busca por mais experiência e aprendizado. Trata-se de uma disciplina que garantiu mudanças na nossa percepção sobre o processo tradutório, que constantemente se reconfigurava a partir das leituras e das discussões em sala, desconstruindo uma visão restrita ou invisibilizadora de quem traduz. Esse interesse embrionário pelos Estudos da Tradução nos motivou a cursar disciplinas optativas na área, entre elas Tradução Poética, Cultura e Tradução, História da Tradução. Nosso interesse compartilhado pela tradução culminou em nossa participação no projeto de extensão Tradução e Empoderamento da Mulher, onde as experiências tradutórias modificaram de forma significativa nossa formação, uma vez que percebemos também a importância da tradução para o ensino de língua estrangeira e a riqueza que pode ser explorada em abordagens que incorporam a tradução como um recurso pedagógico que enriquece o processo de ensino-aprendizagem.

Assim, a partir de uma série de experiências que nos aproximaram da tradução enquanto campo disciplinar e de atuação, compreendemos que a análise e a prática de tradução promovem uma ótica de leitura e interpretação literária/textual que é única e que se renova na medida em que mergulhamos nas camadas do texto, esquadrinhando suas dimensões e transitando entre níveis linguísticos, semânticos, pragmáticos e socioculturais.

Em razão dessas novas perspectivas, decidimos cursar a disciplina de Prática de Tradução de Textos Literários, onde tivemos a oportunidade de compreender aspectos do contexto de formação que ampliaram nossa visão sobre a área. Além disso, a natureza do projeto, a relação

¹¹ Por ter sido escrita a partir das reflexões críticas de Thayse Silva da Rocha Dias e de Priscilla Thuany C. F. da Costa, esta seção se apresenta na primeira pessoa do plural e se reconhece como um relato discente sobre a experiência.

com o docente-supervisor e a interação com os demais integrantes propiciaram uma experiência em que as negociações, as trocas e a aproximação com o contexto real da prática de quem traduz se constituíram enquanto constantes fontes de motivação. Nesta perspectiva, estruturamos o relato desta experiência a partir de dois subtópicos: 1) o projeto: colaboração e interação; 2) a tradução: insegurança, motivação e esforço produtivo.

O projeto: colaboração e interação

O projeto proposto por Kiraly (2000) e adaptado para o contexto da tarefa de tradução colaborativa descrita neste trabalho nos levou a lidar com a imprevisibilidade de não saber, inicialmente, como seria a concretização do projeto, provocando certo estranhamento e desconforto. Neste sentido, não havia voz com poder e autoridade sobre decisões necessárias para estruturação do projeto, portanto teríamos de construí-las em conjunto, discutindo cada aspecto das escolhas que antecedem a tradução do texto em si: como o gênero literário, o texto-fonte, o objetivo da tradução, a organização dos grupos, a distribuição das demandas e a elaboração do cronograma. Neste sentido, tanto a descentralização do poder do professor quanto o caráter construtivista e colaborativo da disciplina propiciaram o desenvolvimento de um projeto tradutório intimamente vinculado com a nossa realidade local, compreendendo que “o mundo social e nós mesmos somos constituídos no discurso” (LOPES, 2008, p. 16), de forma que a sócio-história enquanto sujeitos do sul do mundo esteve presente durante todo o projeto, desde a escolha do texto-fonte até as discussões e decisões tradutórias ao longo dos encontros.

Mediante essa descentralização do poder decisório, o professor não adotou uma postura de controlador do processo de ensino-aprendizagem e da relação aluno-conteúdo e assumiu um lugar de consultor no gerenciamento do projeto. Consideramos que este aspecto do projeto colaborativo pode contribuir para a motivação dos estudantes, justamente por deslocar a posição de agência para o grupo, de forma que a interação se torna uma instância fundamental para a realização do projeto. Dito isto, durante a experiência da disciplina, nenhuma decisão sobre o processo foi tomada individualmente e a negociação com o grupo se tornou um elemento estritamente necessário para a construção e concretização do projeto.

Em vista da multiplicidade de identidades que constituíram o grupo, nossas subjetividades, nossas histórias e nossas vivências se encontraram na linguagem e enriqueceram essa experiência coletiva da disciplina. Pouco a pouco, fomos construindo uma identidade

coletiva na medida em que negociamos as decisões sobre o projeto, em que cada escolha nos aproximava enquanto sujeitos engajados em um objetivo construído coletivamente. O futuro, antes imprevisível, não apenas se tornava visível, como se constituía a partir de cada integrante. Discutindo a decolonialidade e as “vozes do Sul”, Lopes (2008) tece críticas às visões positivistas em relação à linguagem e a produção de conhecimento científico, contrapondo perspectivas que concebem os sujeitos em um vácuo social e desprezam ou apagam a sua sócio-história. Nesse sentido, percebemos que o caráter colaborativo do projeto propiciou uma aproximação do grupo com o nosso lócus social, visto que, ao longo dos encontros, tivemos a oportunidade de transformar a nossa produção enquanto um grupo construído por indivíduos que interage a partir das vivências, experiências e dos aspectos sócio-históricos presentes na nossa identidade. É relevante destacar que, quando enunciamos, materializamos através da linguagem facetas identitárias que nos constituem enquanto sujeitos, mesclamos partes da nossa história e de nossas vivências conforme construímos algo novo. Nesta ótica, nosso contexto sócio-histórico teve grande influência sobre a escolha do texto fonte, visto que ao longo das discussões, percebemos a importância de trabalhar com uma obra literária produzida na nossa região. Portanto, optamos pela tradução do livro *A cor humana*, de autoria de Isabor Quintiere. A partir desta escolha e com a prontidão da autora em conceder os direitos para traduzirmos sua obra para a língua inglesa, iniciamos uma etapa de preparação com a discussão de aspectos literários através de seminários, por meio dos quais trocamos nossas interpretações dos contos e coletivamente discutimos a construção textual da obra.

Nos primeiros encontros, durante as discussões sobre teorias da tradução e da literatura, tornou-se mais evidente a profundidade da leitura a ser realizada, e como cada aspecto literário e estrutural do texto atravessa as escolhas durante a tradução. Evidentemente, cada etapa deste trabalho trouxe desafios particulares, pois na medida em que nos aprofundamos no texto, nosso senso de responsabilidade e o nosso desejo de realizar um bom trabalho trazia à tona a sensação de insegurança, tanto no tocante a aspectos linguísticos quanto às escolhas tradutórias.

A tradução: insegurança, motivação e esforço produtivo

A percepção de autonomia em um processo tradutório — desde a seleção de textos, passando pela metodologia adotada, até os processos finais de tomada de decisão — mesmo em um contexto de aprendizagem, também é geradora de insegurança e de ansiedade. Isso porque essa autonomia implica responsabilidade pelo resultado obtido, exige de quem traduz a

capacidade de responder por suas escolhas, a competência para defendê-las e a criatividade para modificá-las se isso se mostrar necessário. Em outras palavras, esse lugar de autonomia nem sempre é confortável, principalmente no contexto desse exercício, no qual houve desde o início a intenção de retorno do resultado para a autora do livro. Neste sentido, percebemos que, conforme aponta Warshauer (2015), a posição de desconforto diante de desafios na assunção de responsabilidade pelo trabalho propicia processos de esforço produtivo que não devem ser vistos como empecilhos. Ao contrário, devem ser percebidos enquanto oportunidades para aprofundar o conhecimento prévio, através da interação que visa ao desenvolvimento de estratégias para a resolução dos problemas ou desafios vivenciados durante a atividade.

Os significados atribuídos ao termo insegurança nos dicionários incluem “sensação de desamparo”, “falta de autoestima e confiança em si mesmo” e “inquietação”. Rememorando a experiência do projeto, somos levadas a refletir sobre esses sentidos e percebemos que os efeitos da insegurança no processo tradutório não só são diversos, como estão relacionados com questões discursivas e identitárias. Primeiramente, a “sensação de desamparo” tem relação com o que concebemos como segurança, especialmente na relação professor-estudante, visto que, nesta experiência, não havia uma voz legitimadora com autoridade e responsabilidade sobre o andamento do processo e sobre o resultado. Ao final do projeto, destacamos a importância desse deslocamento para o desenvolvimento da nossa autonomia, por ter nos oferecido a oportunidade de ouvir nossas próprias vozes e validar nossas percepções enquanto leitoras e tradutoras. Nesta ótica, ao vivenciarmos situações onde o esforço produtivo é parte central do processo de aprendizagem, percebemos que, o deslocamento para uma posição ativa está relacionado com o posicionamento do professor, e as estratégias por ele mobilizadas que, sem dúvida, refletem na satisfação do grupo com o resultado do projeto final. Conforme Warshauer (2015) pontua, é importante que o professor assuma uma posição de mediador ou de guia, trazendo questionamentos que nos ajudem a manter o foco na nossa própria linha de raciocínio, ao invés de apresentar respostas prontas e definitivas para as questões levantadas, para que assim possamos construir novas estratégias para resolução dos problemas. Além disso, o professor também se mostrou uma fonte de encorajamento durante os encontros em todas as etapas do projeto, motivando o grupo e dando o suporte necessário para que o nosso esforço na concretização do trabalho fosse, de fato, produtivo, especialmente tendo em vista a insegurança que sentíamos em certos momentos — o que também condiz com a discussão de Warshauer (*Ibid.*).

A relação entre a insegurança e a autoestima ficou evidente na interação das nossas vozes, pois estruturamos, em grupo, os caminhos a seguir e nos apropriamos desse poder de decisão pelo exercício crítico-reflexivo sobre nossas escolhas. Desta forma, a insegurança foi uma fonte de inquietação durante a experiência da disciplina, entretanto esse desconforto modificou nossa relação com a tradução, enriquecendo a experiência e o processo de aprendizagem.

Nesse sentido, dividir essa experiência com o grupo foi um dos fatores fundamentais, uma vez que os compartilhamentos das perspectivas durante as revisões coletivas e as discussões nos encontros presenciais enriqueceram todo o processo e se fizeram refletir na satisfação do grupo com o resultado final.

De nossa perspectiva, pudemos perceber que, no início do processo de tradução, a insegurança nos levava à literalidade e nos afastava do potencial criativo e das liberdades que poderíamos tomar, especialmente quando consideramos elementos centrais em cada texto – como, por exemplo, o humor em “JurisCleide e o Esmagado” – e o objetivo de reproduzir esses elementos no texto traduzido. Nesse âmbito, um sentimento que permeou todo o processo de tradução de *A cor humana* foi o de insegurança relacionada à questão da criatividade. Nas discussões realizadas em sala e a partir das contribuições e interpretações das/dos colegas de turma, a capacidade imaginativa de Isabor foi se confirmando enquanto algo característico do estilo da autora e, de certa forma, um elemento intimidante, principalmente nos pontos em que sua linguagem se aproxima do poético: “a cor de Isabor”, no sentido de sua forma de ver e escrever o mundo, sua sensibilidade, mostrou-se a parte mais desafiadora de traduzir. A insegurança de não compartilhar dessa criatividade, desse olhar mais sensível, em alguns momentos criou o receio de empobrecer o texto ao traduzi-lo, de não conseguir recriar em língua inglesa “suas cores”, que, a nosso ver, são fundamentais para a qualidade da obra pela sua originalidade. Entretanto, essa inquietação também nos proporcionou novos movimentos e novas reflexões sobre o texto e o processo tradutório.

Outro destaque da experiência foi o acesso a ferramentas de pesquisa *online* enquanto suporte que minimiza as inseguranças com relação às escolhas tradutórias. Pesquisar opções em diversas fontes e explorar o máximo de alternativas possíveis nos permitiram decisões mais embasadas e seguras. A partir dessa experiência, pudemos confirmar que jamais vai existir uma única opção, ou mesmo uma melhor opção para determinada tradução, mas que é essencial entender o motivo que levou a escolha final, saber justificar e explicar sua motivação. Um exemplo é a frase “não sobrou foi nada”, presente no conto “Homem ilha”, para a qual foi

adotada a tradução “left none to tell the story” a partir da descoberta de um livro intitulado *Leave none to tell the story*, da historiadora e ativista estadunidense Alison Des Forges, sobre a história de genocídio em Ruanda, país da África Oriental. Os possíveis paralelos entre o período histórico retratado nesse livro e a realidade vivenciada pelo personagem Abdul antes da mudança para a vizinhança da protagonista — realidade sobre a qual pouco sabemos, mas podemos inferir — justificaram a escolha, especialmente no que se refere à ideia de ser um sobrevivente de um massacre. Uma reflexão parecida motivou a decisão pelo uso do artigo indefinido no título, na tentativa de mostrar que esse homem é um entre muitas pessoas que passam por esse tipo de experiência e sofrem o mesmo destino.

Nessa ótica, os comentários e as sugestões do professor foram um recurso especialmente proveitoso para nossa vivência do processo, aumentando nossa segurança, especialmente em relação a estruturas linguísticas e aos aspectos pragmáticos do texto-alvo. Enquanto grupo, vivenciamos uma interação harmônica, visto que conseguimos negociar nossas percepções e escolhas e nos envolvemos intensamente nas revisões das traduções através dos comentários *online*. Quando compartilhamos nossos textos e iniciamos o processo de revisão, cada comentário e sugestão parecia fazer a insegurança se dissipar e dar lugar à satisfação de desenvolver um trabalho coletivo.

Durante essa etapa, refletimos bastante sobre a necessidade de receber um *feedback* externo sobre o texto traduzido, buscando talvez nesse “olhar de fora” a legitimação do nosso trabalho. Refletir sobre as motivações nos bastidores dessa busca nos fez pensar sobre a responsabilidade implicada pela maior agência no contexto do projeto e também sobre outras esferas da vida social, para além da acadêmica/profissional, onde nossa realidade está estritamente conectada com a ação/reação de outros, com os estímulos que recebemos através das interações, de forma que estamos constantemente em busca de legitimação para as nossas produções/enunciações. Essa lógica da validação externa dos nossos sentimentos, potenciais, produções ou mesmo da nossa imagem, certamente também atravessa a sala de aula, portanto esta experiência se mostrou uma rica fonte de reflexão para nossa formação enquanto professoras.

O momento de receber a avaliação do trabalho por uma examinadora externa foi interessante por diversos motivos, mas especialmente por ser um olhar de fora, visto que a avaliadora tinha pouquíssimas informações sobre o processo de tradução em si. Entretanto, foi também um momento de ansiedade, visto que o resultado de nosso trabalho, esse texto multimodal construído coletivamente, seria avaliado com o rigor de uma amante da leitura com

expertise tanto em teoria literária quanto em língua inglesa. Por fim, receber os comentários e as impressões sobre o trabalho mostrou-se bastante enriquecedor, gerando inclusive novas discussões e revisões.

Como efeito de uma proposta de atividade em que nos foi dada autonomia durante todo o processo de tradução do livro, observamos efeitos positivos em nossa auto identificação enquanto tradutoras. A partir do desenvolvimento de um trabalho bem sucedido nessas circunstâncias em que tanto dependia majoritariamente do grupo de tradutoras e tradutores em formação, pudemos perceber ao final do período um aumento da confiança em nossas escolhas. Ao final da experiência, mediante o *feedback* da revisora externa e da própria autora, é inegável como a noção de autonomia individual é fundamental para nos preparar para situações de trabalho em que a responsabilidade pela tradução recai exclusivamente sobre nós. Além disso, ressalta a importância da autonomia do grupo, a capacidade de expressar opiniões e críticas de maneira clara e construtiva, e de tomar decisões através de consensos, diálogo e respeito.

Durante essa experiência, percebemos que o tempo é um fator essencial para um processo de ensino-aprendizagem bem sucedido, especialmente quando temos como foco o desenvolvimento da autonomia enquanto tradutoras-tradutores na prática efetiva da tradução, visto que, assumindo uma postura acolhedora, paciente e mediadora, o professor ofereceu o espaço-tempo necessário para nossas reflexões sobre escolhas tradutórias, bem como para a reavaliação das decisões em prol de novos caminhos, além de ser uma fonte de auxílio, trazendo novas questões e possibilidades como forma de nos motivar (WARSHAUER, 2015). Nesse sentido, também é válido ressaltar os benefícios da dinâmica de grupo no processo tradutório desenvolvido na disciplina, que possibilitou o constante compartilhamento de incertezas e dúvidas, o que em momentos mais críticos diluiu a insegurança a partir da percepção de que todas e todos estavam passando pelo mesmo processo.

Considerações Finais

Ao longo deste texto, buscamos refletir sobre o processo de produção de uma tradução literária, desenvolvida em um contexto de formação de tradutores e tradutoras. Buscamos também trazer, para o debate, as reflexões sobre esse processo, geradas a partir da interação entre docente e discentes, com o objetivo de promover uma cultura de diálogo e inovação que pode contribuir para a melhora das relações de ensino e aprendizagem.

Ao debater o contexto de produção da tradução *The Color of humanity* (atualmente disponível gratuitamente por meio do endereço eletrônico: <http://www.cchla.ufpb.br/ctrad/contents/documentos/TheColorofHumanity.pdf>, como apontado na nota de rodapé 4, deste artigo), buscamos dar luz a um processo decisório complexo, nuançado e historicizado — que se realiza cada vez que uma tradução é produzida. Com este debate, pretendemos que eventuais leitores/as da tradução consigam ter subsídios para entender a construção daquele texto traduzido e para criticar o produto textual — tendo a possibilidade, inclusive, de observar (e criticar) a coerência entre o projeto de tradução, aquilo que os/as tradutores/as se propuseram a fazer, e a forma como o texto traduzido efetivamente se apresenta.

Não buscamos aqui uma discussão definitiva e inquestionável, nem sobre a tradução, nem sobre as relações e possibilidades de trabalho no contexto de ensino-aprendizagem. Buscamos, sim, trazer nossas contribuições para esse debate e estimular outras pessoas a também fazer parte desta meta-reflexão.

Referências

ALVES, Daniel, BEZERRA, Cristiane e COSTA, Priscilla. Formação de tradutores e tradutoras: reflexões sobre a aplicação de uma atividade de tradução, a partir de uma abordagem socioconstrutivista, no contexto de uma universidade brasileira. **Revista de Letras** - no. 37 - vol. (1) jan./jun, 2018, p.139-150.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BERNARDINI, Silvia. The theory behind the practice: translator training or translator education? In: MALMKJAER, K. **Translation in undergraduate degree programs**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2004. p.17-30.

DAVIES, María González. Minding the process, improving the product: alternatives to traditional translator training. In: TENNENT, M. **Training for the new millennium: pedagogies for translation and interpreting**. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2005. p. 67-82.

GABALLO, Viviana. The umbilical cord cut: English as taught in translator-training programs. In GABALLO, Viviana (ed). **English in Translation Studies: methodological perspectives**. Macerata: Università di Macerata, 2009.

KIRALY, Donald. **A socioconstructivist approach to translator education: empowerment from theory to practice**. Manchester: St. Jerome, 2000.

LIRA, Bruno C. **Práticas pedagógicas para o século XXI: a sociointeração digital e o humanismo ético**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAYS, Kelly J. **The Norton introduction to literature**. New York; London: W. W . Norton & Company, 2016.

QUINTIERE, Isabor. **A cor humana**. Salvador: Escaleras, 2019.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A history of translation**. London; New York: Routledge, 2008 (2a ed.).

WARSHAUER, Hiroko. Strategies to support productive struggle. **Mathematics teaching in the middle school**, vol. 20, no. 7, Março, 2015, p.390-393.



PROPESQ
Pró-Reitoria de Pesquisa UFPA

