



**Olhares sobre
o feminino,
o sonho
e a sociedade:
reflexões literárias**

Regina Helena Urias Cabreira
(organizadora)

**Olhares sobre
o feminino,
o sonho
e a sociedade:
reflexões literárias**



UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

Reitor Luiz Alberto Pilatti
Vice-Reitora Vanessa Ishikawa Rasoto



EDITORA DA UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

Coordenadora-Geral Camila Lopes Ferreira
Coordenadora-Adjunta Emanuelle Torino

CONSELHO EDITORIAL

Titulares Anna Luiza Metidierl Cruz Malthes
Awdry Feisser Miquelin
Douglas Sampaio Henrique
Eduardo Leite kruger
Francis K.Anashiro Meneghetti
Ligia Patrícia Torino Guassu
Marcos Antônio Florczak
Rogério Caetano de Almeida
Thomaz Aurélio Pagioro

Suplentes Adriane de Lima Penteado
Alberto Yoshihiro Nakano
Alessandra Dutra
Anderson Catapan
Cintia de Lourdes Nahhas Rodacki
Ricardo Luders
Ricardo Yuji Sado
Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Sara Tatiana Moreira

Regina Helena Urias Cabreira
(organizadora)

**Olhares sobre
o feminino,
o sonho
e a sociedade:
reflexões literárias**

© 2017 Editora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná



Esta licença permite o download e o compartilhamento da obra desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es), sem a possibilidade de alterá-la ou utilizá-la para fins comerciais.

Disponível em: <<http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/>>.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

O45 Olhares sobre o feminino, o sonho e a sociedade : reflexões literárias [Recurso eletrônico] / Regina Helena Urias Cabreira (org.). – Curitiba: EDUTFPR, 2017.

210 p. ; 23 cm.

ISBN: 978-85-7014-198-9

Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/>

1. Mulheres na literatura. 2. Feminismo e literatura. 3. Literatura inglesa. Cabreira, Regina Helena Urias, org. II. Título.

CDD (23. ed.) 809.89287

Bibliotecário: Walison Oliveira CRB-9/1871

Coordenação Editorial Camila Lopes Ferreira
Emanuelle Torino

Projeto Gráfico Vanessa Constance Ambrosio

Normalização Jean da Silva
Camila Lopes Ferreira

Revisão Adão de Araújo

EDUTFPR

Editora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Av. Sete de Setembro, 3165
80230-901 Curitiba PR
www.utfpr.edu.br/editora

Este livro é dedicado a todos os que acreditam no sonho, no feminino e na magia.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
<i>MADELEINE IS SLEEPING</i> : O DESABROCHAR DA SEXUALIDADE E DA SENSIBILIDADE FEMININA EM UMA LINHA TÊNUE ENTRE O SONHO E O REAL.....	11
Guilherme Roberto de Souza da Silva	
AS SOCIEDADES MATRIFOCAL E PATRIARCAL NA ERA ARTURIANA: A REPRESENTAÇÃO DE MORGANA EM <i>AS BRUMAS DE AVALON</i>	39
Marion Souto da Rosa Lemes	
A ATITUDE CONTESTADORA DE ELIZABETH BENNET FRENTE À SOCIEDADE DO SÉCULO XIX EM <i>ORGULHO E PRECONCEITO</i> DE JANE AUSTEN	81
Mayara Quadros de Andrade	
O PODER DISCIPLINAR EM <i>A HISTÓRIA DA AIA</i> , DE MARGARET ATWOOD: O PANÓPTICO NA VIDA DE OFFRED	133
Milena Crystina Legroski	
A TÊNUE DISTÂNCIA ENTRE O TELÚRICO E O ONÍRICO, OS ELEMENTOS MÍTICOS E A LITERATURA: UMA LEITURA DE <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i> , DE WILLIAM SHAKESPEARE	153
Sarah Aline Roza	
SOBRE A ORGANIZADORA	207
SOBRE OS AUTORES	209

APRESENTAÇÃO

Quando pensamos na vastidão de significados que a literatura nos oferece, percebemos o quanto somos afortunados por termos este meio de nos comunicar com o mundo. Através de imagens, pensamentos, sentimentos, ideias e reflexões, somos levados a reinos imaginários de encantamento, estranhamento, desafios e ilusões, mas acreditamos mesmo assim. O acreditar, o adentrar em realidades e tramas criadas e irreais, a suspensão de nossa incredulidade é que faz com que a literatura nos fascine e encante.

Mas o encantamento também dá margem a uma percepção aguçada de temas universais que permeiam a condição humana em toda sua intensidade e complexidade. Temas que se transformam em questionamentos; questionamentos que se transformam em pesquisas e discussões científicas que enriquecem nossa tão estreita e íntima ligação com o texto literário, seja qual for sua forma.

Neste livro trazemos um pouco desse olhar ora encantado e ensimesmado, ora crítico e científico sobre quatro obras da literatura de língua inglesa, perpassando a canadense, norte-americana e inglesa. Numa viagem desde os longínquos tempos de William Shakespeare, passando pelo brilhantismo de Jane Austen, pela ousadia de Margaret Atwood, pela sagacidade de Marion Zimmer Bradley até o inusitado romance de Sarah Shun-Lien Bynum.

Aqui tenho o imenso orgulho de apresentar e organizar uma coletânea de trabalhos de conclusão de curso elaborados sob minha orientação no Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, trabalhos esses que demonstram de forma particular a seriedade, o profissionalismo e a dedicação de tais acadêmicos. Esta publicação não só representa e comemora um período de extrema importância na vida de meus alunos, mas tem a intenção de ser um primeiro grande incentivo para suas carreiras profissionais, acadêmicas ou não.

Acredito que o papel de um professor/educador seja não só ensinar o conteúdo a que se propõe, mas também contribuir na formação pessoal e profissional daquele que vem ao seu encontro a partir de uma sala de aula. Novos pesquisadores, cientistas das letras, escritores, editores, tradutores e professores nascem de uma vontade enorme de compreender, de esmiuçar, de escrutinar e de, principalmente, se encantar com a obra literária, daí a responsabilidade de um professor/educador.

Seja através da insensatez da comédia, da rigidez de uma tradição, da improbabilidade de um mundo utópico ou distópico, da magia contida no feminino e da fantasia de um sonho, a literatura nos transforma e forma a cada palavra.

Regina Helena Urias Cabreira
Organizadora

MADELEINE IS SLEEPING:
O DESABROCHAR DA
SEXUALIDADE E DA
SENSIBILIDADE FEMININA EM
UMA LINHA TÊNUE ENTRE O
SONHO E O REAL

Guilherme Roberto de Souza da Silva

INTRODUÇÃO

A literatura desempenha uma função de extrema importância na vida do sujeito leitor, ao colocá-lo em frente a inúmeras representações simbólicas da existência e instigando a reflexão sobre diversos fenômenos de ordem interna e externa que fazem parte da experiência humana. Dessa forma, a literatura atua como uma ferramenta de apoio para o desenvolvimento individual e social daqueles que com ela estabelecem contato, contribuindo para a junção de uma miríade de fragmentos da condição humana em um sujeito dotado de consciência. Entre os elementos que podem ser trazidos à tona para a reflexão do leitor, está a problemática do amadurecimento, que perpassa toda a trajetória de autoconhecimento do ser e se constitui de numerosos componentes essenciais, entre eles o contato com a própria sexualidade, o despertar das emoções de ordem romântica e o exercício destas faculdades a partir de determinado ponto na progressão de vivência do indivíduo.

Em vista das contribuições da literatura para a progressão contínua do ser em direção à plenitude da consciência por meio de reforços alegóricos de determinados aspectos da existência, este capítulo volta-se para uma obra da literatura de língua inglesa visando realizar uma análise da metáfora do despontar da faceta sexual e da sensibilidade passional na fase da adolescência; período em que ocorrem transformações drásticas tanto na materialidade do corpo quanto na psique do ser humano. Nesse momento transicional ocorre o abandono das formas de pensamento tipicamente infantis, dotadas de uma enorme carga de associações lúdicas e de honesta inocência em relação a si próprio e ao mundo a que o sujeito pertence, e a metamorfose física, que prepara o recém-formado novo ser para a fertilidade sexual e a interação romântica com eventuais parceiros.

A obra analisada, *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004), de autoria da escritora norte-americana Sarah Shun-Lien Bynum¹, com sua grande metáfora literária calcada na

¹ Sarah Shun-Lien Bynum é escritora e professora norte-americana. Já publicou dois livros, *Madeleine is sleeping* (2004) sendo o primeiro, e dá aulas de escrita criativa na University of California, San Diego.

atividade onírica, viabiliza a análise dos momentos em que tomam forma as descobertas dessa fase confusa de transição física e psicológica. Uma narrativa curiosa, escrita em pequenos blocos separados e com intercalações entre duas versões diferentes de Madeleine, a personagem principal, a obra possui fortes contornos pós-modernos, carregados de prosa poética, fluxos de consciência, tonalidades impressionistas e inspirações diretas da tradição dos contos de fadas; elementos estes que acabam por envolver o leitor em sua rica e turva simbologia relacionada à adolescência, situando a personagem e as distintas esferas em que ela se encontra em uma fronteira frágil entre os mundos do sonho e do real.

O foco específico da análise deste capítulo é dado ao desenvolvimento das características adultas na adolescente do sexo feminino. Sabe-se que, a partir do momento da pubescência, se instauram sobre corpo e mente femininas expectativas sociais coercivas que privam a mulher de ter experiências de real contato com a própria sexualidade, ou, como pontua Beauvoir (1980, p. 66), em sua obra *O segundo sexo: a experiência vivida*:

[...] enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta. Já desligada de seu passado de criança, o presente só se lhe apresenta como uma transição; ela não descobre nele nenhum fim válido, mas tão somente ocupações. De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem.

Dessa forma reprimida se constitui a realidade do ser feminino a partir da visão social de seu amadurecimento. Em comparação direta com o homem, a mulher acaba por ocupar uma categoria distinta dentro do paradigma societário dominado pelos impulsos sexuais masculinos, a de objeto e propriedade daqueles que mantêm os poderes de decisão e execução e os utilizam livremente; privando-a da possibilidade de autoconhecimento e colocando sobre suas costas árduos encargos impostos pela construção histórica dos papéis de gênero dentro da sociedade patriarcal. A análise das propriedades únicas do desabrochar sexual e sentimental da jovem através da literatura se mostra então extremamente importante, por possibilitar uma visão que se desvia dos padrões pré-estabelecidos pela sociedade controlada pelo homem; visão esta que fornece novas possibilidades de reflexão ao sujeito leitor sobre as diversas realidades existentes dentro do conceito plural de condição humana.

Relacionando-se de forma íntima com a metáfora elaborada pela construção narrativa pós-moderna da obra aqui analisada, temos os conceitos de Jung e Laszlo (1959) sobre o sonho e seu papel determinante no encadeamento da individuação do sujeito. Jung esta-

belece que o sonho é um processo aperceptivo cuja manifestação de conteúdos subjetivos e simbólicos pertencentes à esfera do inconsciente possibilita a exploração de conteúdos psíquicos internalizados pelo indivíduo, de maneira que sua interpretação e consideração se fazem de extrema importância na análise psicológica para a integração das facetas consciente e inconsciente, resultando na descoberta e no aperfeiçoamento de si próprio e em um contato pleno com o arquétipo primordial, o Self ou Si-mesmo.

Juntamente às análises de ordem psicológica, vêm aquelas que possuem maior ligação ao texto em si e voltam sua preocupação para a forma e a construção da narrativa e o processo de criação imaginativa de uma obra fantástica. Hutcheon (1991), em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, estabelece que a pós-modernidade é uma metaficção historiográfica, que, embora não promova nenhuma real ruptura com a tradição literária e com a própria história, acaba por incitar uma espécie de caos interno na ideia geral de cultura, fazendo com que esta se volte contra si mesma, por meio do levante de questionamentos constantes tanto no âmbito temático quanto no da forma e da linguagem, de desafios envolvendo conceitos previamente estabelecidos e aceitos como consenso geral, e da subversão de vários desses conceitos, trazendo, através de todas essas estratégias, novas possibilidades de criação e exploração do texto.

Tendo em vista os conceitos previamente exibidos, este capítulo possui como objetivo a análise dos desenvolvimentos sexuais e sensíveis da jovem camuflados pela metáfora do sonho na narrativa de *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004), e a exploração da construção dessa obra fantástica e de caráter hermético em relação direta ao uso do sonho como veículo narrativo. A análise proposta por este capítulo é inédita, pois, além de não existirem muitos trabalhos escritos sobre o romance, ele é extremamente recente e escrito por uma jovem e ousada autora, não membro do cânone literário, o que é de extrema utilidade para a contínua desconstrução da já defasada ideia de que somente o que é canônico merece ser objeto de estudo dentro dos círculos especializados.

O capítulo é dividido em duas seções principais. A primeira, intitulada *O sonho da jovem: a individuação sexual e sensível*, destina-se à análise de personagens, elementos, imagens e detalhes da obra através dos estudos de Jung (1957) sobre a individuação do ser e do sonho como ferramenta mediadora essencial entre o inconsciente e o consciente que atua nesse processo, localizados principalmente na obra *The basic writings of C. G. Jung* (1957). A segunda seção, intitulada *Entre o sonho e o real: explorações do texto*, realiza a ponte entre a primeira análise e a subsequente, dando continuidade aos estudos do papel do sonho na obra, trazendo as ideias de Hutcheon (1991) para esmiuçar a relação direta da narrativa com os contos de fadas tradicionais *A bela adormecida* e *A donzela sem*

mãos, aqui respectivamente em suas versões escritas pelos Irmãos Grimm (ESTÉS, 2005) e por Estés (1994), tratar de sua estrutura incomum calcada em blocos de texto com títulos independentes, sua falta proposital de linearidade narrativa e a forma de narrar presente na obra e finalmente trazer à tona a importância do grotesco e seus elementos desconcertantes para a narrativa. Finalmente, na seção Considerações Finais, é realizada uma sumarização que corrobora todos os aspectos teóricos através de elementos encontrados dentro da obra e uma conclusão das ideias propostas por este capítulo.

O SONHO DA JOVEM: A INDIVIDUAÇÃO SEXUAL E SENSÍVEL

A obra *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) conta a história de Madeleine, uma jovem que mora com a família em um provinciano vilarejo no interior da França, jovem essa que, desde o início da narrativa, se encontra em um profundo sono, deitada em sua cama e sendo velada pela Mãe² e pelos irmãos e irmãs menores. Em seu repouso impenetrável, Madeleine sonha, e fantásticamente as propriedades surreais de seu sonhar se refletem no mundo inicialmente tido como real que a cerca. Através dos sonhos de Madeleine, o pomar de sua família sobeja com deliciosas frutas, tantas que as compotas feitas por sua Mãe se tornam famosas e são vendidas brilhantemente. A vizinha obesa Matilde Cochon cria pequenas e lépidas asas, com as quais alça voo e realiza observações e experimentos científicos que anota em seu caderninho. Charlotte, uma moça inocente e recém-casada, com ciúmes da dedicação do marido músico para com uma viola, talhada à sua imagem e semelhança, acaba por tomar o formato do instrumento e crescer longos pelos perpendiculares em seu corpo, como as cordas da viola. E a própria Madeleine se materializa na vila, interagindo com as outras garotas e tendo sua primeira experiência sexual, ao usar suas mãos para estimular e levar ao orgasmo o louco da região, M. Jouy, o que era um maldoso jogo secreto realizado pelas jovens do local. Ao participar e ser descoberta, Madeleine é punida por sua Mãe com a mutilação de suas mãos e é mandada para um convento em Paris, para então de lá fugir e se encontrar com um grupo de saltimbancos, participando como um dos componentes do show composto por pessoas consideradas aberrações.

Já como integrante da bizarra trupe circense, Madeleine acaba se deparando com novas e desconhecidas facetas de si mesma. Ao interagir com um dos membros da

2 *Mother*, no original. A Mãe de Madeleine não possui um nome na narrativa, ela simplesmente é adereçada dessa forma em toda a obra, tanto por seus filhos e filhas quanto pelo narrador. As outras personagens se reportam a ela utilizando a forma de tratamento Madame. O mesmo acontece, em menor escala, com Papa, o pai de Madeleine.

companhia, o deprimido e inseguro M. Pujol, *Le Pétomane*³, ela descobre a paixão, até então uma emoção distante, e se percebe como um ser diferente do que era anteriormente, tomando consciência de sua recém-formada identidade de mulher. Simultaneamente, Madeleine se vê no meio de um triângulo amoroso extremamente ambíguo, formado por M. Pujol e o fotógrafo da trupe, Adrien, o que causa uma interessante e confusa tensão entre as três personagens.

Curiosamente, enquanto todas essas ações são desenvolvidas por Madeleine em sua jornada, ela também está deitada em sua cama, sonhando e desencadeando eventos que afetam sua família (especialmente sua Mãe) dentro do vilarejo. Ao final, ambas as versões de Madeleine se entrelaçam e ela se deita e volta novamente a dormir no meio de todos os habitantes da vila, que se reuniram para um espetáculo no picadeiro idealizado por ela e montado com o auxílio das crianças locais. Como se pode perceber, a distinção entre o que pertenceria ao âmbito dos sonhos e o que seria a vida no mundo real é praticamente imperceptível, e o leitor é levado a perceber toda a trajetória da personagem principal como uma incomum alegoria imagética para a passagem da adolescência para a vida adulta, e o amadurecimento da moça em relação a seus próprios impulsos sexuais e românticos.

No intuito de apreender a metáfora expressa na obra aqui analisada, é de suma importância compreender a concepção de individuação e do sonho enquanto veículo mediador da individuação, que age de maneira conciliatória entre a consciência e a inconsciência, dois dos conceitos formulados por Carl Jung na construção de sua Psicologia Analítica. Na obra *The basic writings of C. G. Jung*, o autor descreve a individuação como “[...] *becoming a single, homogeneous being, and, in so far as ‘individuality’ embraces our innermost, last, and incomparable uniqueness, it also implies becoming one’s own self*” (JUNG; LASZLO, 1959, p. 181, grifo do autor). A individuação é, portanto, a autorrealização do sujeito, a partir do momento em que este acessa e entra em contato com os conteúdos escondidos em seu inconsciente, trazendo-os para a superfície da consciência e assimilando-os, de maneira que ele acabe se aproximando cada vez mais do *Si-mesmo*, a autoconsciência plena que Jung também nomeia como *Self* e determina ser o arquétipo⁴ fundamental, o centro de toda a personalidade do sujeito. O Si-mesmo é “[...] base e sustentáculo deste processo, ou seja, um todo unificado do qual o ego consciente é apenas uma parte essencial” (YOUNG-EISENDRATH; DAWSON, 2002, p. 103). Ele regula a integridade psicológica e estimula

“[...] tornar-se um ser único, homogêneo, e, enquanto a ‘individualidade’ abarca nossa mais profunda e incomparável singularidade, também implica tornar-se seu próprio si-mesmo” (JUNG, 1957, p. 181, tradução nossa).

Tradução da nota:

“O arquétipo é essencialmente um conteúdo inconsciente que é alterado ao tornar-se consciente e ser reconhecido, sua natureza advém da consciência individual em que aparece” (JUNG, 1957, p. 361, tradução nossa).

3 O Flatulista, em francês. A personagem foi inspirada em Joseph Pujol (1859-1945), um artista circense francês que realmente existiu e possuía controle total sobre seus músculos abdominais, o que conferiu a ele a habilidade de reproduzir sons estrondosos e até mesmo músicas utilizando apenas a força de sua flatulência, puxando o ar facilmente para dentro de seu canal retal e expelindo-o com a mesma facilidade.

4 “The archetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived, and it takes its color from the individual consciousness in which it happens to appear” (JUNG; LASZLO, 1959, p. 361).

a continuidade do autoaprimoramento do potencial do ser, através de mecanismos psíquicos compensatórios⁵ que se encontram relacionados a atitudes conscientes do indivíduo.

A individuação visa ao desenvolvimento de um estado de consciência plena das faculdades que formam a personalidade, removendo as projeções antes não percebidas que se encontram no espaço profundo do inconsciente e as levando para a absorção que o sujeito produz na esfera consciente, admitindo para si próprio todas as suas características, incluindo as de ordem negativa, que são representadas pela sombra, o arquétipo mais obscuro e primal que existe no âmbito inconsciente do ser humano. Como pontuam Young-Eisendrath e Dawson (2002, p. 103, grifo do autor) em seu *Manual de Cambridge para estudos junguianos*:

‘Admissão’ é uma palavra adequada, pois o que está envolvido são seus dois significados: tanto ‘confessar’ quanto ‘deixar entrar’. O que reconhecemos no curso da individuação é primeiramente aquele aspecto indesejável de nossa natureza que Jung chama de sombra. Esta é formada por todas as tendências, motivos e características pessoais que excluímos da consciência, deliberadamente ou não. É claro que ela é tipicamente projetada nas outras pessoas; mas se olharmos e ouvirmos honestamente, também iremos aprender sobre ela e, conseqüentemente, sobre nós mesmos, com nossos sonhos, com nossa auto-reflexão, e, não menos importante, com as respostas dos outros. A admissão da sombra é condição indispensável da individuação.

A partir do trabalho psicológico de terapia vem a admissão das características da sombra, e a partir disso inicia-se a incorporação dos conteúdos ocultos ao sujeito que estão contidos nela, o que é de grande valia para a continuidade do processo de individuação.

Também envolvidos com a individuação estão dois arquétipos que atuam como contraponto sexual ao sujeito, a *anima* (arquétipo feminino, presente no homem) e o *animus* (arquétipo masculino, presente na mulher). Essas duas figuras, assim como a sombra, habitam as profundezas do inconsciente do sujeito, atuam compensando as atitudes da consciência e completando “sua experiência unilateral, seja de homem ou de mulher” (YOUNG-EISENDRATH; DAWSON, 2002, p. 104) e mediam o acesso à inconsciência, sendo de vital participação no procedimento de individuação.

Como já postulado, o Si-mesmo se utiliza de vários mecanismos para realizar a compensação da atividade consciente e intermediar a individuação. Entre esses auxiliares psíquicos está o sonho, o segundo elemento essencial da análise aqui apresentada.

⁵ Modificação ou equilíbrio inconsciente das atividades conscientes.

"[...] um fragmento de atividade psíquica involuntária, consciente o bastante para ser reproduzido no estado de vigília" (JUNG, 1957, p. 454, tradução nossa).

"Normalmente o sonho é um produto estranho e desconcertante que se distingue através de muitas 'más qualidades', como a falta de lógica, moralidade questionável, forma rude, e absurdo ou tolice aparente. As pessoas então se sentem à vontade para desconsiderá-lo como uma bobagem sem significado nem valor. Toda interpretação de um sonho é uma afirmação psicológica de alguns de seus conteúdos" (JUNG, 1957, p. 455, tradução nossa).

O sonho para Jung (1957, p. 454) é um produto puro da esfera do inconsciente, "[...] *a fragment of involuntary psychic activity, just conscious enough to be reproducible in the waking state*". O autor também afirma que o sonho, dentre todos os fenômenos de ordem psicológica oriundos do inconsciente, é o que possui a maior carga de fatores irracionais, dispensando regras lógicas de coerência com a realidade, por isso possuindo maior carga simbólica e menor conteúdo claramente compreensível, que deve ser subsequentemente sujeitado à interpretação para que seus significados ocultos sejam apreendidos pela postura consciente. Nas palavras do próprio Jung (1957, p. 455, grifo do autor):

Usually a dream is a strange and disconcerting product distinguished by by many 'bad qualities', such as the lack of logic, questionable morality, uncouth form, and apparent absurdity or nonsense. People are therefore only too glad to dismiss it as stupid, meaningless, and worthless. Every interpretation of a dream is a psychological statement about certain of its contents.

Assim sendo, o sonho reflete o estado da psique e pode, por vezes, apresentar formas arquetípicas em suas manifestações, o que pode ser uma indicação de mudança profunda no estado em que se encontra a psique do indivíduo. Por sua expressão de alterações psíquicas, pode-se concluir que o sonho é um dos princípios atuantes na individuação, pois ele funciona "[...] auxiliando o ego vígil a encarar-se a si mesmo de forma mais objetiva e consciente" (HALL, 1986, p. 122).

Pensando na totalidade da metáfora da narrativa, se pode associar a própria Madeleine e sua Mãe com dois dos arquétipos femininos encontrados nas teorias da Psicologia Analítica. Em sua obra *Aspects of the feminine*, Jung (2003) realiza uma exploração das características de dois dos arquétipos mitológicos primordiais que se manifestam no inconsciente humano, a Mãe (que pode se ligar a várias figuras religiosas diferentes, como a deusa grega da colheita, Deméter, a Virgem Maria ou Kali, a deusa hindu da destruição) e a Kore (a figura mitológica da moça, filha ou ninfa).

A imagem arquetípica da Mãe mitológica é associada repetidamente com a fertilidade e a frutificação, com a terra fecunda e, oferecendo exemplos de objetos colocados como pertencentes ao universo dessa figura, Jung (2003) cita os fornos e utensílios de cozinhar, que com suas formas ocas e o eventual aquecimento lembram o útero, representação importantíssima desse arquétipo. A Mãe simboliza em sua forma positiva o ato de acolher e a autoridade benigna, enquanto que em sua forma negativa ela traz à tona a conotação de segredos obscuros e a punição terrível e inescapável.

Na obra, a Mãe de Madeleine exibe, tanto em seus traços e comportamentos quanto nos símbolos associados a ela, a conexão com esse arquétipo fundamental da psique feminina. Ela é quase sempre vista dentro de casa, próxima ao fogão e às panelas, fabricando compotas e assando tortas com as frutas que brotam em excesso no pomar da família graças aos sonhos de Madeleine. O pomar, inclusive, funciona como um símbolo poderoso sempre associado a ela, que se utiliza de sua fecundidade para cozer alimentos e prover o sustento para a família. A imagem cuidadosa de zelo e amor maternal surge sempre que ela se reporta ao sono profundo da filha, como demonstrado logo na abertura da narrativa, em que ela diz aos outros filhos: *“Hush, Mother says. Madeleine is sleeping. She is so beautiful when she sleeps, I do not want to wake her”* (BYNUM, 2004, p. 1). A Mãe sempre recomenda que os irmãos menores ajeitem Madeleine e tomem conta dela, porque ninguém deve despertá-la.

O interesse da Mãe no sono pesado da filha mais velha pode ser interpretado como sendo a ligação com a ideia de fecundidade, como se os sonhos dela realizassem o potencial de fertilidade e fornecessem a completude que a Mãe deseja em sua própria existência, como declarado em:

When Madeleine sleeps, Mother says, the cows give double their Milk. Pansies sprout up between the floorboards. Your father loves me, but I remain slender and childless. I can hear the tumult of pears and apples falling from the trees like rain.

Smooth your sister's coverlet. Arrange her hair on the pillowcase. Be silent as saints. We do not wish to wake her (BYNUM, 2004, p. 7).

Porém, apesar das expressões dos aspectos positivos do arquétipo materno, a Mãe acaba também por atuar como juíza, executora e carcereira da própria filha, manifestando traços pertencentes à faceta negativa da Mãe arquetípica. Da mesma forma que o interesse em manter Madeleine adormecida pode ser interpretado como um benefício para todos ao seu redor, esse interesse também oferece a perspectiva de aprisionamento. O ato da Mãe de continuar prolongando indeterminadamente o sono de Madeleine a mantém fixa em sua cama, presa eternamente debaixo da vigilância constante da família, e principalmente da figura materna. A manutenção do estado de sonolência seria então a primeira das duas formas empregadas pela Mãe como medidas de castração da moça, para que ela não usufrua das novas características sexuais que está adquirindo. A segunda, a mutilação das mãos, é muito mais radical e de natureza estritamente punitiva. Ela penaliza a filha por explorar a própria sexualidade em desenvolvimento, como se comprova no trecho: *“Madeleine's hands were thrust into a pot of boiling lye”* (BYNUM, 2004, p. 38). Ao queimar as mãos

“Silêncio, diz a Mãe. Madeleine está dormindo. Ela fica tão bela quando dorme, não quero acordá-la” (BYNUM, 2004, p. 1, tradução nossa).

“Quando Madeleine adormece, a Mãe diz, as vacas dão o dobro de leite. Amores-perfeitos florescem por entre o assoalho. Seu pai me ama, mas eu me mantenho esbelta e sem filhos. Posso ouvir o tumulto das peras e maçãs caindo como chuva das árvores.

Alisem a colcha de sua irmã. Arrumem seus cabelos no travesseiro. Sejam silenciosos como santos. Não desejamos acordá-la” (BYNUM, 2004, p. 7, tradução nossa).

“As mãos de Madeleine foram empurradas para dentro de uma panela de sabão fervente” (BYNUM, 2004, p. 38, tradução nossa).

de Madeleine como maneira de purificá-la por ter masturbado M. Jouy, se vê a manifestação da mãe cruel, que tolhe qualquer conduta que não aprove, fornecendo mais uma vez evidências da ligação desta personagem com o arquétipo junguiano da Mãe que existe no inconsciente. Por essa atuação negativa, a Mãe vem a representar a repressão sexual que a jovem mulher sofre durante o desenvolvimento que a levará à vida adulta. Mais à frente neste capítulo, o episódio da punição será retomado com outro enfoque.

Partindo para o outro extremo, a figura da Kore se relaciona de maneira direta com Madeleine, a personagem principal, por ser a representação da virgem que começa a explorar o mundo de maneira vulnerável, sendo muitas vezes exposta a diversos tipos de perigos que envolvem, de alguma forma, um ritual de passagem que ameaça partes de sua integridade física, como afirma Jung (2003, p. 166, grifo do autor):

“O despreparo da donzela a expõe a diversas situações de perigo, como por exemplo ser devorada por répteis ou ritualisticamente assassinada como um animal destinado ao sacrifício. Por vezes surgem sangrentas, cruéis e mesmo obscenas orgias que acabam por tomar a inocente moça como vítima. Em algumas vezes é uma verdadeira nekyia, uma descida ao Hades e uma busca pelo ‘tesouro difícil de alcançar’, ocasionalmente associada a ritos sexuais orgásticos ou oferendas do sangue menstrual para a Lua” (JUNG, 2003, p. 166, tradução nossa).

The maiden's helplessness exposes her to all sorts of dangers, for instance of being devoured by reptiles or ritually slaughtered like a beast of sacrifice. Often there are bloody, cruel, and even obscene orgies to which the innocent child falls victim. Sometimes it is a true nekyia⁶, a descent into Hades and a quest for the 'treasure hard to attain', occasionally connected with orgiastic sexual rites or offerings of menstrual blood to the moon.

Mais à frente, ele ainda estabelece que a virgem arquetípica não necessariamente se enquadra como puramente humana, retendo consigo determinados aspectos extraordinários e passa por experiências estranhas que acabam por reforçar seu fator místico.

Colocando Madeleine sob essa perspectiva, pode-se efetivamente afirmar que ela não é como as outras personagens que encontra em suas jornadas (talvez as personagens com menores níveis de diferença em relação a Madeleine sejam as do núcleo dos ciganos/saltimbancos, por serem todos donos de alguma habilidade ou característica grotesca). Desde o princípio é colocada ao leitor a noção de que todos os eventos incomuns, metamorfoses fantásticas e encontros fortuitos só ocorrem porque são derivados de seus sonhos. Mesmo enquanto a garota ainda é vista apenas como uma jovem em estado profundo de sono em sua casa, no início da narrativa, já se percebe que ela é capaz de maravilhas, não sendo um ser humano comum, como se nota no trecho em que sua respiração sonolenta produz figuras como mágica e é admirada com fervor por seus irmãos mais novos através de um pequeno espelho:

⁶ Termo grego para designar uma jornada ao inferno ou mundo inferior, o Hades da mitologia helenística.

The small, pliant siblings heed Mother's bidding. Among the morning chores is the task that gives them most delight. First, you must sweep the walkway. After that, you must kiss grandmother's forehead. You must also lug empty pails to where Papa is milking. Only then are you entrusted with Mother's heirloom, a hand mirror whose face you hold out to the morning air like a butterfly net, catching the chill in midflight.

Madeleine is as still as a mummy, but when they hold the mirror beneath her nose, ghostly shapes appear on its cold surface. The children shove to see the results. A rabbit! Madeleine exhales again: an anteater! A menagerie of vaporous animals escapes from her nostrils and instantly disappears: the mirror records and erases in the same moment. Jean-Luc captures a whale. Claude, a pregnant sow. Beatrice says that she sees only cows.

Do not worry, Maman. Madeleine is still sleeping (BYNUM, 2004, p. 11).

No que diz respeito à jornada do arquétipo da Virgem, repleta de experiências estranhas, Madeleine se encaixa perfeitamente. Todo o desenrolar da narrativa é seu rito de passagem, sua jornada entrecortada por símbolos ilógicos e enigmáticos, experiências excêntricas que por vezes chegam a beirar os limites da compreensão, e por contatos consigo mesma que levam a um novo estado de ser. Essa jornada baseia-se no sonho em si, e todas as mudanças notadas pela personagem durante seu curso fazem parte do seu processo de individuação, na constituição de sua nova condição enquanto mulher.

Desde as primeiras linhas do romance nota-se a inserção da personagem nos reconditos do inconsciente. Ela é retratada como uma menina em estado dormente, que eventualmente se agita sobre o leito sem despertar, sonhando com (e consequentemente criando) diversas outras personagens e suas histórias fantásticas, e dando origem a magníficos fenômenos por todas as imediações de sua casa. Em seus sonhos, Madeleine retoma as lembranças de seu primeiro contato sexual, que aconteceu ao participar do jogo secreto das meninas do vilarejo, estimulando sexualmente com suas mãos o lunático do lugar, M. Jouy. A partir desse ponto a divisão entre o sonho e o real começa a se dissolver. O contato sexual acabou por trazer como conseqüências a mutilação de suas mãos e seu envio para um pequeno convento em Paris. A linguagem utilizada pelo narrador muda, com a troca do uso verbal em relação a Madeleine indo do passado para o presente. Madeleine, de maneira repentina, está totalmente ativa a partir desse instante e interage com as colegas do convento e o novo mundo em que se encontra até o momento de seu rapto, realizado em meio a um número circense do grupo de saltimbancos com quem ela e as outras freiras se deparam nas ruas. As duas versões da personagem, a donzela adormecida e a jovem aventureira, participam da narrativa ao mesmo tempo, porém atuando de maneiras distin-

“Os pequenos, elásticos irmãos dão atenção aos comandos da Mãe. Entre as tarefas matutinas está aquela que lhes é mais prazerosa. Primeiro, é preciso varrer a entrada. Depois disso, é preciso beijar a testa da avó. Também é preciso levar os baldes vazios para onde Papa está ordenhando. Só então é que se é confiada a você a relíquia de família da Mãe, um espelho de mão cuja face é levantada para o ar matinal como uma rede de caçar borboletas, capturando o frio em pleno voo. Madeleine ainda está parada como uma múmia, mas quando eles seguram o espelho abaixo de seu nariz, formas fantasmagóricas aparecem sob sua superfície fria. As crianças se empurram para ver os resultados. Um coelho! Madeleine respira novamente: um tamanduá! Um zoológico de animais vaporosos escapa de suas narinas e num instante desaparece: o espelho grava e apaga ao mesmo tempo. Jean-Luc enxerga uma baleia. Claude, uma porca prenha. Beatrice diz que só vê vacas. Não se preocupe, Maman. Madeleine ainda dorme” (BYNUM, 2004, p. 11, tradução nossa).

tas. Então, a partir do conceito junguiano de sonho, pode-se interpretar a faceta atuante de Madeleine como pertencente ao domínio do sonho, e seus percalços juntamente ao grupo cigano como as etapas oníricas e simbólicas que dão vazão à compensação que auxilia na individuação da adolescente adormecida.

Dentro da interpretação da jornada narrativa como sonho, diversos momentos simbólicos despontam como evidências de que a individuação de Madeleine está ocorrendo de maneira gradual, enquanto ela lentamente toma consciência de sua nova condição de mulher possuidora de emoções românticas e impulsos sexuais. As simbologias da casa da Mãe e do convento se interligam: ambos os locais possuem forte carga relacionada ao confinamento e à repressão do si-mesmo, impedindo a ação regenerativa do arquétipo instintivo e o acesso aos novos desejos sexuais e emoções românticas. Estando envolta pela opressão e pelo impedimento de se expressar, o sonho é o escape ideal para Madeleine. Ele é sua porta para a libertação, para a expressão de suas recém-adquiridas emoções e sensações físicas, por isso se apresenta como algo tão fecundo e positivo logo de início. Não é à toa que as frutas sobejam, o leite é abundante e fenômenos fantásticos ocorrem durante seu sono; essas maravilhas são traduções do prazer que a liberdade do sonho proporciona à jovem.

Em seus sonhos reminiscentes do contato com M. Jouy, Madeleine expressa suas sensações enquanto o contato sexual tomava parte. Ela relata já ter estado na roda do jogo das meninas antes, quando ainda mais jovem, porém sem de fato tomar parte na brincadeira. Quando finalmente chegou sua vez, ela o fez com curiosidade e sensibilidade sem par, impressionando até mesmo o *half-wit*⁷ M. Jouy. Enquanto para as outras meninas aquilo era um ato de troça e ridicularização, para Madeleine era uma experiência íntima e sensível que despertou nela sensações antes desconhecidas, diretamente ligadas ao impulso do desejo sexual:

“Sophie a instruiu a olhar pro rosto dele enquanto este enrugava, majestoso e surpreendente como uma folha de papel úmida que caiu sobre o lavatório, mas apesar dos pedidos das garotas – Olhe, Madeleine, olhe! – seu olhar não se desviava de suas mãos, de seu desamparado pênis. Ela pensava nas garotas maiores que afirmavam que já estavam velhas demais, que o jogo havia se tornado tedioso. Ela nunca poderia ser velha demais para aquilo; ela seria atraída de volta incessantemente, sua curiosidade constantemente renovada. Disto ela sabia: nunca se pode cansar de decapitar um dente-de-leão e espremer para fora suas entranhas leitosas. Quanto mais o gesto é repetido, mais irresistível ele se torna. Não há escolha senão a de profanar uma haste de dente-de-leão. Ela está lá para isso.

Sophie had instructed her to watch his face crumple, majestic and startling like a damp sheet collapsing from the washline, but despite the girls' demands – Look, Madeleine, look! – her gaze never strayed from her hands, his helpless cock.

She wondered at the larger girls who claimed that they were too old, that the game had become dull. She could never outgrow this; she would be drawn back ceaselessly, her curiosity constantly renewed. This she knew: you never tire of decapitating a dandelion and squeezing out its milky entrails. The more the motion is repeated, the more irresistible it becomes. You have no choice but to desecrate a dandelion stalk. That is what it is there for.

⁷ Débil mental, em inglês: expressão utilizada diversas vezes no romance em relação a M. Jouy.

His come smelled of the sweet and musty hay that he slept on. She would kneel down daintily and wipe her hands in the long grass. As she walked home from the secret place, the village dogs would nuzzle her palms, their hot tongues lapping up the fading scent (BYNUM, 2004, p. 35).

Em conjunto com a descoberta do desejo, Madeleine logo entra em contato com outra recém-adquirida emoção, a paixão. A interação dela com M. Pujol, seu colega na companhia circense, faz vir à tona sua identificação com sua figura pálida e certo enternecimento pela tristeza continuamente expressa pelo homem e, a partir disso, um afeto romântico confuso, que não foi totalmente compreendido logo de início. Foi preciso uma experiência catártica para que Madeleine se conscientizasse de que estava apaixonada por M. Pujol. Essa experiência é o confronto com Adrien, o fotógrafo que se integra ao grupo. Certa de que o som de chuva acalmaria os gemidos melancólicos do amado adormecido, Madeleine sobe ao telhado da caravana e derrama punhados de cascalho, obtendo o resultado esperado. Porém ela logo avista Adrien e seu carrinho de fotografia cheio do mesmo cascalho chegando para executar a mesma ação que ela desempenhava. Furiosa, ela tenta impedi-lo de subir ao telhado pisando em seus dedos, mas a expressão da dor do rapaz, “[...] *the sight of dumb, suffering Adrien*” (BYNUM, 2004, p. 104) acaba por desencadear a percepção de que ela quer impedi-lo porque deseja Pujol apenas para si:

Adrien takes this opportunity to heave himself onto the roof. From the damp ground below, Madeleine scowls at him, thinks up curses. May your every picture be pornographic! May your glass plates shatter! May you ruin every single thing you touch. Her curses are bitter, not only because he is up on the caravan, and she down on the grass, but also because what was once faint and without name – no more than a shudder, a flush, a short spell of light-headedness, an intestinal fluttering – feels now like a wound. Without knowing it, he has told Madeleine her own secret. That she loves the flatulent man; that she aches for him (BYNUM, 2004, p. 106).

Tomando esses incidentes da narrativa e os levando para dentro dos preceitos estabelecidos por Jung (1957), é pertinente vê-los como momentos no percurso da individuação. São os acontecidos simbólicos inseridos na trajetória onírica que acabam por fornecer o material que a consciência de Madeleine ainda não havia percebido, retirando o desejo sexual e a emoção romântica dos círculos do inconsciente e trazendo-os para a percepção vígil.

O gozo dele tinha o aroma do feno doce e mofado em que havia dormido. Ela se ajoelhou delicadamente e limpou suas mãos na grama alta. Enquanto caminhava para casa vinda do lugar secreto, os cães do vilarejo tocavam as palmas de suas mãos com seus focinhos, suas línguas quentes lambendo o aroma que enfraquecia” (BYNUM, 2004, p. 35, tradução nossa).

“[...] a visão do tolo, sofrido Adrien” (BYNUM, 2004, p. 104, tradução nossa).

“Adrien toma essa oportunidade para se erguer ao telhado. Do chão úmido abaixo, Madeleine franze o cenho para ele, elabora maldições. Que toda foto sua seja pornográfica! Que seus pratos de vidro se estilhaçem! Que você arruine tudo que tocar. Suas maldições são amargas, não somente porque ele está sobre a caravana, e ela está lá embaixo na grama, mas também porque o que antes era fraco e sem nome – nada além de um tremor, um rubor, um rápido momento de vertigem, uma flutuação intestinal – agora dói com uma ferida. Sem saber, ele havia contado a Madeleine seu próprio segredo. Que ela ama o homem flatulento; que ela anseia por ele” (BYNUM, 2004, p. 106, tradução nossa).

Aplicados às várias alegorias e transpostos ao universo da narrativa de *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004), os pressupostos junguianos apresentam notável encaixe. O sonho de Jung (1957) se identifica intimamente com os eventos descritos como consequências das maquinações da mente adormecida da protagonista. Todos os momentos da trajetória de desconexão com a materialidade podem ser vistos como os símbolos expressos pelo sonho na forma de compensação, para que Madeleine possa avançar em seu processo de individuação.

ENTRE O SONHO E O REAL: EXPLORAÇÕES DO TEXTO

A fábula vívida e poética de *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) fornece material para diversas análises devido a suas características fantásticas e sua construção incomum. Juntamente aos estudos realizados na seção anterior com base nos conceitos de Jung e Laszlo (1959) relativos ao sonho e seu papel enquanto conciliador entre os planos do consciente e do inconsciente e participante ativo no processo de individuação do ser, esta seção realiza duas outras explorações da narrativa de maneira integrada com o ideal de sonho, estabelecendo diálogos com alguns dos aspectos exibidos previamente. A presente análise, calcada em Hutcheon (1991) volta seu olhar para os contornos pós-modernos existentes no romance, como a marcante herança dos contos de fada que se faz presente, sua forma curiosamente fragmentada, sua sequência narrativa cheia de desencontros propositais e os elementos do grotesco na obra.

Na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* Hutcheon (1991), explica sobre o conceito de pós-modernidade no romance e seu impacto sobre as construções que surgem a partir de sua integração na estética da narrativa. O pós-modernismo, advindo das mudanças nos paradigmas sociais, filosóficos e artísticos, não pode ser considerado exatamente como um movimento literário, da mesma forma que o Modernismo, pois surgiu de um sistema de contradições que objetivavam obter significação através de análises críticas, que não necessariamente deram conta de universalizar as culturas que ele se propunha a expor. Assim sendo, Hutcheon (1991) postula que o pós-modernismo realiza uma exploração dos mais variados aspectos contidos na Literatura, porém sempre colocando em questão os padrões da tradição, exigindo do sujeito leitor a formação de uma linha de pensamento crítica em relação aos próprios padrões literários internalizados, para então efetivamente perceber que os paradoxos levantados pelas características de desafio e subversão pós-modernas funcionam como destaque para a literatura em si, ou, como afirma a autora:

Por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter, provavelmente o Pós-modernismo não pode ser considerado como um novo paradigma (nem mesmo até certo ponto da acepção kuhniiana do termo). Ele não substituiu o humanismo liberal, mesmo que o tenha contestado seriamente. No entanto, pode servir como marco da luta para o surgimento de algo novo. As manifestações dessa luta na arte podem ser aquelas obras quase indefiníveis e certamente bizarras, [...] (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Dessa forma, o ambiente estético pós-moderno, retomando e retrabalhando princípios do modernismo, oferece como bases para o desenvolvimento cultural a quebra de conceitos fixos estabelecidos previamente e visa ao questionamento, muitas vezes materializado em romance por meio da ironia, da paródia e do grotesco, como forma de se firmar “[...] uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Como anteriormente dito, Hutcheon explicita o foco das análises de sua obra se mantém sobre a Literatura, especialmente sobre os romances que habilmente classifica como pertencentes à **metaficção historiográfica**, termo que usa para se referir a romances possuidores de intensa carga de autorreflexão, mas que, ao mesmo tempo, reapropriam-se de eventos, personagens e simbologias históricas. Nas palavras de Hutcheon (1991, p. 22):

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

Portanto, a construção do romance pós-moderno vai retomar elementos do passado e subvertê-los, para que ocorra uma representação crítica desses aspectos e novos pontos de significação sejam levantados.

Hutcheon (1991) declara, finalmente, que o ambiente da pós-modernidade não é anti-histórico e muito menos totalmente dissociado da historicidade, e sim uma maneira diferenciada de se pensar conhecimentos históricos de maneira questionadora. Ela cita pressupostos de vários teóricos estudiosos da interligação entre o discurso histórico e o discurso literário, afirmando que seus postulados funcionam da mesma maneira que a metaficção historiográfica na análise dessa conexão. A autora também oferece exemplos

das estratégias que a ficção pós-moderna utiliza para realizar essa análise, como a problematização da forma e da linguagem narrativa, a intertextualidade, e as variadas estratégias de representação dentro do romance.

Partindo dos pressupostos de Hutcheon (1991), se pode partir para a análise de *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) tendo em vista os conceitos e os artifícios da ficção da pós-modernidade.

Primeiramente se faz presente a necessidade de se analisar a intertextualidade da obra com a tradição clássica dos contos de fadas. O romance aqui analisado possui fortes ligações com o conto A bela adormecida, como já notado pelo acadêmico chinês Quanfeng (2009), em seu estudo intitulado *Postmodern rewriting of Sleeping beauty: Analysis of Madeleine is sleeping by Chinese-American Sarah Shun-Lien Bynum*⁸, em que ele propõe que o romance seria uma readaptação da história original trazida para o contexto da pós-modernidade e realiza uma comparação, objetivando descrever o experimentalismo da escrita de Sarah Shun-Lien Bynum. Aqui, nesta seção, no entanto, a análise dessa herança se foca na expressão do sonho, e como os elementos pós-modernos de intertextualidade, forma do romance, papel da narração e elementos grotescos subvertidos, acabam por auxiliar na ideia geral de que a narrativa é toda guiada pelos processos oníricos.

No conto A bela adormecida (Dornröschen, ou Briar Rose, em outras versões), catalogado pelos Irmãos Grimm (ESTÉS, 2005), o nascimento de uma princesa é celebrado nos domínios do reino, com todos os habitantes, incluindo as fadas, sendo convidados a tomar parte das festividades no castelo. Havia treze fadas no reino, mas o rei só possuía doze pratos de ouro para servi-las. Dessa forma, uma delas não foi convidada. Durante a celebração, uma a uma as fadas realizam seus desejos e abençoaram a menina com os mais variados dotes. Quando a décima primeira das fadas convidadas terminou sua bênção, a fada que não havia sido chamada surgiu no meio da festa e, para se vingar pelo ultraje de não ter sido chamada, amaldiçoou a princesa recém-nascida: assim que ela chegasse à adolescência, iria espetar seu dedo em uma roca de fiar e morrer. Após seu agouro, ela se retirou, deixando todos os presentes estupefatos. A décima segunda e última fada presente, no entanto, ainda não havia abençoado a menina. Ela não pode desfazer a magia da fada má, mas, por meio de sua própria magia, atenuou a maldição, profetizando que a jovem não morreria ao espetar o dedo na roca, mas entraria em um sono profundo e impenetrável, só podendo ser despertada pelo beijo do amor verdadeiro. Aterrorizados com a situação, o rei e a rainha, pais da princesa, mandam banir todas as rocas do reino,

⁸ Com exceção do título e do resumo, escritos em inglês, o trabalho de Quanfeng é todo escrito em chinês, portanto o acesso à interpretação de seu trabalho é extremamente difícil.

a fim de que a maldição nunca se cumprisse. Mesmo assim a fada má realizou suas maquinações, se disfarçando como uma velha e colocando uma roca num dos quartos do castelo. Quando a princesa, agora uma moça, encontra aquele objeto que nunca havia visto antes, é movida pela curiosidade e acaba espetando seu dedo no fuso do tear. Ela e todos no reino adormecem depois disso, e permanecem durante muitos anos sob o sono profundo. A história da princesa, chamada então de bela adormecida, corre por léguas e mais léguas, se espalhando e fascinando inúmeros aventureiros, que tentam alcançá-la na torre do castelo, mas não conseguem transpor os grandes espinhos que agora guardam a entrada. Finalmente, cem anos depois do início da maldição, um bravo e galante príncipe decide resgatar a princesa dormente. Com determinação, ele consegue penetrar o castelo e, com um beijo, despertar a princesa. Com a quebra da maldição, todos no reino despertam também, e os jovens se casam em uma bela cerimônia.

É inevitável notar uma semelhança explícita entre a história da princesa adormecida e a de Madeleine, justamente porque a trajetória desta constitui paródia pós-moderna da primeira, e essa perspectiva se realiza na inferência executada pelo leitor quando se depara com as duas obras. Como Hutcheon (1991, p. 163) pontua em seu estudo sobre a intertextualidade, a ficção pós-moderna “muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura”. Dessa forma, a paródia de caráter irônico se constitui de elementos históricos para executar uma marcação formal do fator de ruptura com o passado, porém ao mesmo tempo afirma seu vínculo com ele.

Assim como a princesa dos Irmãos Grimm (ESTÉS, 2005), Madeleine se encontra na mesma fase de transição, abandonando o corpo e a mentalidade infantil e rumando em direção da maturidade sexual e emocional. Ela também está deitada, em um estado de latência em seu sono, prolongado por sua Mãe. As duas jovens recebem a visita de um homem que deseja despertá-las. No caso de Madeleine não há comprovação nenhuma de que o visitante é um príncipe, mas é possível presumir que, devido aos propósitos parodiais da releitura pós-moderna, ele represente essa figura, como em:

*A handsome man appears at the door, wearing a bristling moustache.
He is not craving preserves. He is asking for Madeleine.
Claude says, She is sleeping.
The handsome man answers, I have come to awaken her.
Claude asks, How are you going to do that?
I am going to kiss her mouth.
Wait a minute.
Claude shuts the door (BYNUM, 2004, p. 29).*

“Um formoso homem aparece à porta, com seu bigode eriçado. Ele não está atrás de compotas. Ele pergunta por Madeleine. Claude diz, Ela está dormindo. O formoso homem responde, Eu vim para despertá-la. Claude pergunta, Como você fará isso? Eu vou beijar seus lábios. Espere um minuto. Claude fecha a porta” (BYNUM, 2004, p. 29, tradução nossa).

“Ela é perfeita, o formoso homem diz. Mais perfeita do que eu jamais imaginei.

Ele se volta à Mãe e mergulha em uma galante reverência: Posso?

A Mãe diz, altivamente, Se quiser.

Ele enxota os irmãos e irmãs pra longe da cama e alisa seu cabelo para trás, se movendo com a graça e a determinação de um maestro. Ele é quase vencido pelo calor e pela fragrância que sobem do corpo de Madeleine e para, suspenso por ela, degustando o momento. Ele imagina como irá descrever o momento, sentado próximo à lareira, para seu rebando de filhos.

Ele se abaixa para o beijo. Ele é barulhento e ardente.

Agachado, ele espera pela beatífica resposta, os dois lábios irresistíveis que irão sucumbir e então, famintos, pedirão por mais. Farellos se espalham por seu bigode eriçado. Comotas ferventes expelem gases no caldeirão da Mãe. O formoso homem espera, paralisado como uma estátua. Ele percebe que está com uma câibra no lado do corpo.

O formoso homem está cabisbaixo.

A Mãe o envia para casa com um pote de compota.

Ela recusa seu dinheiro. É um presente, ela insiste” (BYNUM, 2004, p. 31-32, tradução nossa).

A metáfora do sono, porém, se distingue nas duas trajetórias; enquanto a jovem princesa do conto de fadas é despertada pelo príncipe, aqui simbolizando o tão esperado encontro com o desejo sexual, Madeleine também é visitada por um príncipe, mas ele não é bem-sucedido em seu desafio para despertá-la com um beijo, como evidenciado em:

She is perfect, the handsome man says. More perfect that I ever imagined.

He turns to Mother and plunges into a gallant bow: May I?

Mother says, proudly, If you would.

He shoos the brothers and sisters from the bed and smooths back his hair, moving with the grace and determination of a maestro. He is nearly overcome with the warmth and fragrance rising from Madeleine's body and pauses, suspended over her, savoring the moment. He imagines how he will describe it, sitting by the hearth, to their flock of children. He descends for the kiss. It is loud and ardent.

Crouched over, he waits for the blissful response, the two unresisting lips that will succumb and then, hungrily, lunge for more. Crumbs speckle his bristling moustache. Simmering preserves fart in Mother's cauldron. The handsome man waits, stiff as a statue. He discovers that He has developed a cramp in his side.

The handsome man is crestfallen.

Mother sends him home with a pot of preserves.

She refuses his money. It's a gift, she insists (BYNUM, 2004, p. 31-32).

Madeleine não é despertada pelo beijo apaixonado do homem que a visita, porque seus sonhos a libertam. Através deles ela consegue executar sua trajetória de individuação e autodescoberta por conta própria, entrando em contato com seus impulsos sexuais e com suas emoções românticas. Esse é o ponto de cisão entre as similaridades das duas personagens; a princesa permanece durante cem anos adormecida até que a pulsão de sua sexualidade seja despertada pela figura masculina, que a completa, ao passo que Madeleine, por si própria, experimenta com sua nova condição através do sonho. Os elementos paródicos pós-modernos revisitam a narrativa histórica do conto de fadas, porém recontextualizam aspectos para executar um rompimento com as funções literárias antes estabelecidas e tomadas como padrão.

Outra relação entre as duas histórias que pode ser retirada da comparação é a existente entre a fada má que amaldiçoa a princesa e a Mãe de Madeleine: a primeira, por despeito, causa o adormecimento, enquanto a segunda faz de tudo para manter a filha no estado de letargia em que se encontra. Essas ações de ambas acabam por ocasionar o confinamento das jovens em ambientes fechados; a princesa em seu castelo e Madeleine na casa de sua família. Retomando as ideias de Jung (1957), a simbologia desse confinamento é a

de repressão sexual, pois ambas as moças são dessa forma impedidas de sair do sistema de vigilância familiar e de acessar os novos desejos e sentimentos que se desenvolvem.

O segundo conto de fadas analisado neste capítulo em relação direta a *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) é *A donzela sem mãos* (*Das Mädchen ohne Hände*), na versão usada por Estés (1994) em sua obra *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Nessa história, acompanhamos a dolorosa jornada de uma jovem que passa por inúmeros percalços até atingir a felicidade. Um pobre moleiro atormentado por dificuldades é abordado pelo Diabo, disfarçado como um estranho velho, quando vai cortar lenha na floresta próxima a sua casa. Lá, o Diabo lhe diz que vai fornecer muita riqueza e bens em troca do que estava atrás do moinho. O moleiro, achando que atrás do moinho somente estava uma macieira florida, concordou com a proposta, descobrindo logo depois, através de sua mulher, que quem estava no local requerido pelo Diabo era sua filha. Desconsolados, os pais a preparam para ser levada, porém por duas vezes o Demônio não conseguiu se aproximar dela, devido à sua pureza. Ele ordena que suas mãos sejam cortadas e, horrorizado, o pai arranca as mãos da filha com um machado. Mesmo após essa atrocidade, a moça ainda se purificava com suas lágrimas, e o Diabo não pode levá-la, abandonando o local proferindo mil maldições, tendo perdido o direito a ela depois de três tentativas. Com o tempo, os pais envelheceram e prometeram que iriam manter a filha em um castelo de riquezas e beleza, mas ela renuncia a essa possibilidade e decide se tornar mendiga, vagando pelo mundo e dependendo da bondade de quem pudesse ajudá-la.

Assim ela fez, saindo e caminhando por horas até a noite. Desfalecendo, a jovem finalmente encontra um pomar real, repleto de peras, porém cercado por um fosso profundo, que impossibilitava seu acesso. Ao ser auxiliada por um espírito vestido de branco a adentrar o pomar e conseguir comer uma das peras, a moça é avistada pelo jardineiro, que no dia seguinte conta o ocorrido ao rei. À noite, juntamente com o mago e o jardineiro, o rei monta guarda no pomar, encontrando a moça e seu espírito guardião. O mago entra em contato com eles, e afirma que a moça é ao mesmo tempo deste mundo e do outro. O rei, comovido pela jovem, decide acolhê-la, e ela se torna sua esposa, a rainha. Ele manda fazer mãos de prata para ela, que ficam presas onde suas antigas mãos estavam.

Após algum tempo de calma, o rei vai à guerra em um reino distante, e pede para sua mãe cuidar da rainha e avisá-lo imediatamente caso ela esteja esperando um filho. Assim se cumpre: logo se descobre que a rainha está grávida, e a velha mãe envia um mensageiro para notificar o rei. Porém, no meio do caminho, o mensageiro se sente extremamente cansado e adormece. O Diabo então troca a mensagem, fazendo com que o rei se desesperasse, achando que o bebê fosse metade cachorro. Segue-se então uma troca

de mensagens interceptadas e alteradas pelo Diabo, resultando em uma ordem para que a rainha e seu bebê fossem executados, e que os olhos e a língua dela fossem guardados como prova. Com pena, a velha toma os órgãos de uma gazela para enganar o rei e facilita a fuga da nora e do neto para que ficassem em segurança. A rainha então, vagando com seu filho nos braços, é guiada pelo espírito protetor até uma estalagem no meio da floresta, onde ela permanece em segurança por sete anos. Durante sua estada na floresta, as mãos da rainha começam a se regenerar lentamente, indo do formato de mãos infantis até as plenas mãos de mulher. O rei retorna da guerra, e passa a vagar pela Terra, buscando pela mulher e pelo filho desesperadamente por mais sete anos, até passar pela estalagem da floresta, reencontrando-os. De início, não acredita tratar-se de sua amada, pois ela agora possui mãos novamente, mas depois de ver as mãos de prata que ela havia guardado como tesouro, ele obtém a confirmação de que precisava. Um grande banquete é realizado na floresta, e a família real retorna para junto da velha mãe, onde o rei e a rainha realizam um segundo casamento e tem muitos outros filhos.

O paralelo principal que pode ser estabelecido entre a história da Donzela sem mãos e a jornada de Madeleine é o momento da mutilação das mãos. Em seu *Diccionario de los símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 682, grifo do autor) traz como significado simbólico das mãos:

“A mão expressa a ideia de atividade ao mesmo tempo que a de potência e domínio. Em espanhol, assim como nas línguas do Extremo Oriente, expressões tais como «enfiar ou meter a mão» e «largar mão» [ou «abrir mão de»], tem o sentido corrente de começar e abandonar alguma coisa. Sem embargo, certos escritos taoistas (Tratado da Flor de Ouro) as dão o sentido alquímico de coagulação e dissolução, correspondendo à primeira fase do esforço de concentração espiritual e a segunda à intervenção, ao livre desenvolvimento da experiência interior, em um microcosmo que escapa ao condicionamento espaço-temporal. Convém concordar que a palavra manifestação tem a mesma raiz que mão; o manifestado é o que pode ser capturado pela mão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 682, tradução nossa).

La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. En castellano, así como en las lenguas extremo orientales, expresiones tales como «meter o poner mano» y «dejar de mano» [o «abrir mano de»], tienen el sentido corriente de comenzar y abandonar alguna cosa. Sin embargo, ciertos escritos taoistas (Tratado de la Flor de Oro) les dan el sentido alquímico de coagulación y disolución, correspondiendo la primera fase al esfuerzo de concentración espiritual y la segunda a la no intervención, al libre desarrollo de la experiencia interior, en un microcosmos que escapa al condicionamiento espaciotemporal. Conviene acordarse de que la palabra manifestación tiene la misma raíz que mano; lo manifestado es lo que puede ser cogido por la mano.

Assim sendo, a mão significa o contato com o mundo, o aprendizado e o domínio do que está ao alcance do sujeito em controle dela. Ao perder suas mãos, a donzela perde também o controle de sua vida, em um acordo que não foi feito por ela, mas que desprezou sua própria autonomia e a condenou a passar por todo um conjunto de tribulações.

A donzela tem suas mãos decepadas por seu pai, num ato descabido ocasionado pelo medo das consequências que o acordo com o Diabo acarretaria. Ao fazê-lo, ele a despe de sua capacidade de exercer o autocontrole e, como afirma Estés (1994), impossibilita o

contato com seu Si-mesmo selvagem, forçando-a a seguir em uma jornada de redescoberta de si própria, adentrando na floresta e encontrando um novo rumo em sua existência feminina, passando por vários estágios até o momento em que suas mãos começam a retornar a ela, significando a retomada da ligação com seu Si-mesmo e do aprendizado autônomo que lhe faltava.

Madeleine tem suas mãos queimadas em um caldeirão de sabão fervente por sua mãe após a descoberta de seu primeiro contato sexual, o que faz com que seus dedos se liguem como se fossem membranas e suas mãos adquiram a aparência de duas pás. Logo após essa mutilação, ela é enviada a um convento em Paris, longe de sua casa e sua família, e a partir disso, inicia sua jornada onírica que resulta na conscientização de seu status enquanto mulher.

Sua mutilação pode ser interpretada como um ato punitivo de castração por parte de sua mãe, em uma atitude quase similar à do pai da donzela do conto de fadas. Por ter explorado o que não era desejado por sua mãe e aprendido sobre o desejo e o ato sexual, a jovem tem as mãos queimadas no sabão fervente, podendo, através das imagens do sabão e do fogo, além do sentido de punição, significar purificação, visto que o sabão é utilizado para limpeza e o fogo carrega consigo desde os tempos primordiais a conotação de purificador por meio da destruição.

As cicatrizes nas mãos de Madeleine carregam a simbologia da lembrança, da retomada de consciência que o autoconhecimento proporciona. É interessante traçar como paralelo nessa interpretação a conexão íntima que Madeleine exhibe ter com Saint Michel, o santo padroeiro de seu vilarejo, um mártir que, após a devastadora onda de uma doença infecciosa, abandonou sua vida de riqueza e excessos para se tornar monge e infligir a si mesmo punições em sua clausura. Quando morreu, Michel, que havia se transformado na sombra do belo homem que um dia tinha sido, foi milagrosamente renovado e suas cicatrizes e feridas desapareceram, deixando seu cadáver novamente belo. Madeleine reflete sobre a história de Michel e se identifica com ele, chegando a afirmar em um domingo que estava na igreja que reconhecia seu próprio rosto na face da estátua do santo: “[...] *a blade of empyreal light illuminated his once melancholy face, and she instantly recognized it as her own. Why, it's me, she said to herself, without wonder. I have been looking at myself all along*” (BYNUM, 2004, p. 10). A ligação se forma através do reconhecimento da dor e do sofrimento da mutilação que ambos tiveram de superar. A “[...] *punished hand* [...]” (BYNUM, 2004, p. 54) da jovem possibilita o prosseguimento de sua jornada em busca da descoberta de seu novo ser. Finalmente, assim como aconteceu com Saint Michel em sua redenção e com a Donzela sem Mãos depois de seu exílio na floresta, as mãos de Madeleine

“[...] uma lâmina de luz iluminou a antes melancólica face dele, e ela instantaneamente a reconheceu como sendo a sua própria. Nossa, sou eu, ela disse a si mesma, sem espanto. Eu estive olhando para mim mesma todo esse tempo” (BYNUM, 2004, p. 10, tradução nossa).

“[...] mão punida [...]” (BYNUM, 2004, p. 54, tradução nossa).

são restauradas, com o progresso de sua jornada, o retorno ao vilarejo e a reintegração de suas duas facetas (a jovem adormecida e a mulher recém-formada).

Partindo para a segunda análise de elementos do romance tendo em vista as características retomadas pelo Pós-modernismo, os olhares se voltam para a forma e apresentação da narrativa e o estilo de narração, que, assim como no Modernismo, são caracterizados por sua desconexão da linearidade clássica e dos formatos comuns. Hutcheon (1991), em seus conceitos sobre a metaficção historiográfica da pós-modernidade, aponta a problematização da forma e da linguagem no romance como uma das estratégias de contestação do passado e desenvolvimento crítico, visto que, por meio da quebra dos padrões que historicamente criaram um modelo de forma literária, se desenvolvem novos métodos de pensar e estruturar o romance.

Madeleine is sleeping (BYNUM, 2004) constitui-se em uma sequência visual de blocos de texto separados, geralmente curtos e que possuem títulos independentes que se ligam de alguma forma com informações, acontecimentos ou previsões presentes naquela unidade textual. Embora esses blocos à primeira vista pareçam independentes e possam confundir o leitor, quando pensados sob a proposta principal do sonho de Jung e Laszlo (1959) no romance, eles passam a possuir maior carga significativa. Se a jornada da personagem principal se desenvolve no terreno onírico, a estrutura em blocos pode ser interpretada como parte integrante das maquinações do inconsciente, expondo gradualmente em fragmentos fantásticos diferentes símbolos e eventos que contribuem para o desenvolvimento, tanto de Madeleine quanto do próprio romance. Um detalhe curioso é o fragmento intitulado *Stirring*, que possui somente a frase: "*Madeleine stirs in her dreams*" (BYNUM, 2004, p. 6), e que se repete quatro vezes durante todo o romance, indicando que toda vez que a jovem adormecida se agita na cama enquanto sonha, ocasiona uma mudança no cenário e nas personagens em foco logo em seguida.

"Madeleine se agita em seus sonhos" (BYNUM, 2004, p. 6, tradução nossa).

Associada intimamente com a estrutura gráfica quebrada do romance está a progressão irregular do romance, elaborada a partir da falta proposital de linearidade narrativa, com idas e vindas que alteram o tempo e as visões do leitor sobre o espaço em que as ações tomam, as personagens que se alternam em diferentes planos de representação e as inúmeras reflexões realizadas durante a trajetória da personagem principal em direção a sua autodescoberta. Logo nas primeiras páginas do romance, o foco da narração se altera inúmeras vezes, introduzindo diversas personagens e suas histórias de uma vez só, e entrelaçando todas elas. Mais uma vez o conceito do sonho junguiano, possuidor de uma carga muito baixa de significações facilmente discerníveis, se faz importante para a interpretação desse fenômeno. A narrativa segue o ritmo dos sonhos de Madeleine, que se alteram e

tomam caminhos inesperados a todo o momento, justificando o fluxo frenético de alternâncias da progressão narrativa da obra.

A forma de narração presente no romance também se interliga com os conceitos previamente expostos. Ela segue uma curiosa junção de monólogos interiores com fluxos de consciência repentinos, realizando uma ligação entre os aspectos físicos e mentais das personagens em uma só narração. Com relação às definições dos dois estilos, Leite (2002, p. 68) afirma que:

[...] o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência.

Assim sendo, as duas formas de narração também se interligam com a temática do sonho que perpassa o romance. Ao se valer delas, ambas de funcionamento extremamente interno, pode-se afirmar que estaria sendo utilizada uma expressão típica do sonho, ao mesmo tempo em que se mantém o aspecto crítico do funcionamento do inconsciente.

Finalmente, a última proposta do pós-moderno a ser abordada é a presença do grotesco na obra analisada, e como ele é utilizado de maneira subversiva na narrativa. Como já colocado anteriormente por meio de Hutcheon (1991), a obra de ficção pós-moderna possui vários artifícios para desafiar a norma literária histórica e promover uma ruptura crítica com conceitos previamente regentes. A utilização de elementos do grotesco pode ser considerada uma dessas estratégias, visto que se encaixa dentro do pressuposto da problematização das estratégias de representação. O grotesco atua causando o estranhamento, e por vezes, a repulsa no leitor, retratando personagens ou situações de maneira muito perturbadora. Porém sua utilização em *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) de certa forma subverte a própria ferramenta de subversão: sua origem se dá por meio da influência dos sonhos da personagem principal, e seu uso é sensível, romântico e até mesmo belo dentro da obra, trazendo uma sensibilidade sem par para imagens e símbolos que normalmente seriam relegados como repulsivos.

Descrições do corpo humano e aberrações deste advindas dos sonhos da personagem principal são presenças constantes dentro da narrativa. Matilde Cochon, a vizinha que se considera uma mulher das ciências, e M. Marais, o marido músico de Charlotte, são retratados como pessoas extremamente gordas, mas a maneira com que suas descrições ocorrem é de delicadeza sem par, especialmente no caso de Matilde, que ganha um par de

asas a partir do momento em que Madeleine sonha, podendo se mover por cima das casas da vila e conduzir seus experimentos. Charlotte, a esposa de Marais, com ciúmes da viola que ele possui e que foi talhada de maneira a ser idêntica a ela, altera seu próprio corpo na esperança de se tornar atraente para o marido. Crescem nela longos pelos ao longo do corpo que são semelhantes às cordas do instrumento, e nela surgem marcas como as das laterais da viola. M. Pujol, o macambúzio objeto das afeições de Madeleine, possui a habilidade de criar qualquer som com o ar que entra e sai facilmente de seu intestino, habilidade esta que adquiriu após um acidente de infância na praia. Todas as características estranhas dos corpos dessas personagens (e também de Madeleine, enquanto possuía as mãos mutiladas) são descritas com riqueza de detalhes e notável refinamento, revertendo a premissa do grotesco; o que deveria ser repulsivo acaba por se tornar belo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) intermediada pelas teorias de Jung (1957), sobre o sonho e seu funcionamento enquanto auxiliador do processo de individuação, possibilita uma visão extremamente reveladora sobre o romance, e que abre portas para diversos estudos relacionados ao funcionamento do sonho na narrativa.

Através da grande metáfora escrita engenhosamente por Sarah Shun-Lien Bynum, podemos observar como a adolescência é um período de confusão e autodescoberta, cercada de novas sensações e impulsos que passam a fazer parte da vida do sujeito. Também pudemos ver como as transformações da adolescência são especialmente difíceis para a jovem representante do sexo feminino, que tem de enfrentar impedimentos de ordem social e psíquica que querem impedi-la de vivenciar sua sexualidade e seu desejo. A percepção de como o fenômeno da individuação atua na psique através de mecanismos como o sonho, que funciona em sua estrutura ilógica e carregada de simbologias como uma sequência de pequenos despertares, trazendo conteúdos que se encontram desconexos na esfera do inconsciente para o ego desperto, é claramente reconhecível em determinados eventos da narrativa que levam a protagonista ao reconhecimento de suas novas características sexuadas e sentimentais. Da mesma maneira, é inegável a participação de determinados arquétipos que habitam os recônditos do inconsciente para a identificação de determinadas características da personagem principal e de sua jornada em busca do autoconhecimento.

Também de importância neste capítulo foi a análise do romance visando à percepção de elementos próprios do Pós-modernismo, em conjunto com o que foi afirmado em relação ao sonho como base do romance. Hutcheon (1991, p. 22) pontua que o Pós-modernismo

“[...] realmente busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea” deixando claro que o que se busca através da ficção classificada como pós-moderna é a quebra de padrões e o levantamento de questionamentos sobre a história e a cultura. A noção de que a obra *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004) é fruto dos ideais pós-modernos fica extremamente clara a partir das estratégias pós-modernistas de questionamento do lugar-comum encontradas na obra. A incontestável intertextualidade com dois contos de fadas tradicionais evidencia a retomada de narrativas anteriores com novos propósitos e aspectos; o papel da forma e da estrutura narrativa como prolongamentos da ideia do sonho ressalta o conceito de sonho da área temática e o estende por todo o romance, levando a expressão onírica a se completar em um rompimento com a forma canônica; e o uso incomum do grotesco, utilizado de maneira delicada e inspiradora, mostra que há espaço para subversão dentro de um conceito já tido anteriormente como subversivo.

Em retrospecto, *Madeleine is sleeping* (BYNUM, 2004), um romance de forma e conteúdo complexos, oferece uma alegoria curiosa e bem trabalhada para um momento fascinante e desconcertante da condição humana. A análise deste fragmento de vida mostrou-se vital por evidenciar a importância dos desenvolvimentos psicológicos e a retomada do contato com o Si-mesmo, a matéria psíquica fundamental humana, que realiza a regulação da personalidade do indivíduo.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. v. 2.
- BYNUM, S. S. **Madeleine is sleeping**. New York: Harcourt Trade, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1999.
- ESTÉS, C. P. **Contos dos Irmãos Grimm**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HALL, J. A. **A experiência junguiana: análise e individuação**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JUNG, C. G. **Aspects of the feminine**. London: Routledge, 2003.
- JUNG, C. G.; LASZLO, V. S. (Ed.). **The basic writings of C. G. Jung**. New York: Modern Library, 1959.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

QUANFENG, W. **Postmodern rewriting of sleeping beauty**: analysis of *Madeleine is sleeping* by Chinese-American Sarah Shun-Lien Bynum. Disponível em: <http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-YMYL200902022.htm>. Acesso em: 05 fev. 2014.

YOUNG-EISENDRATH, P.; DAWSON, T. (Ed.). **Manual de Cambridge para estudos junguianos**. Rio de Janeiro: Artmed, 2002.

**AS SOCIEDADES MATRIFOCAL
E PATRIARCAL NA ERA
ARTURIANA: A REPRESENTAÇÃO
DE MORGANA EM AS *BRUMAS
DE AVALON***

Marion Souto da Rosa Lemes

INTRODUÇÃO

Observamos, ao longo dos séculos, a pilhagem, a redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina. Durante longos períodos, ela foi mal gerida, à semelhança da fauna silvestre e das florestas virgens. Há alguns milênios, sempre que lhe viramos as costas, ela é relegada às regiões mais pobres da psique. As terras espirituais da Mulher Selvagem, durante o curso da história, foram saqueadas ou queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais para agradar os outros (ESTÉS, 1994, p. XX).

Ao longo da história da humanidade muitos paradigmas se alteraram de acordo com as necessidades do sistema sociopolítico e religioso de cada época. A evolução, tanto individual quanto social, rumou para um caminho de enaltecimento do racionalismo, distanciando-se de sua relação com a natureza. Em outras palavras, tudo o que provinha do saber instintivo da humanidade foi submetido aos preceitos do saber científico. Analogamente, o mesmo ocorreu na relação entre o feminino e o masculino, sendo que o primeiro, relacionado aos ciclos naturais, viu-se rebaixado, dominado pelo poder do outro, isto é, pela centralização do patriarcado.

Nas manifestações literárias, as quais refletem a sociedade em que estão inseridas, não poderia ser diferente. Sendo assim, a construção e a representação da identidade feminina na literatura é um aspecto gerador de muitas reflexões acerca da relevância do papel da mulher ao longo da história, de suas repercussões em termos políticos, econômicos e religiosos, e também da forma como isso contribuiu para a visão contemporânea deste papel na sociedade ocidental. A mulher, ao longo dos séculos, viu-se silenciada pela dominação masculina e, até hoje, o discurso subjacente a esse processo ainda encontra seus alicerces na construção de um pensamento que, infelizmente, ainda segrega o feminino, fazendo com que a misoginia continue sendo alimentada no seio da nossa sociedade.

As brumas de Avalon, de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d) apresenta um enfoque que questiona o sistema para o qual a sociedade se voltou, ou seja, a perda da ligação do ser humano com a natureza. Um estudo de uma obra que se reporta ao período medieval representa, para a sociedade contemporânea, uma tentativa de resgate dos valores ligados ao feminino, uma vez que se trata de conceitos perdidos com o advento da sociedade patriarcal e da crescente importância da crença judaico-cristã.

Por meio desse viés, este estudo se debruça sobre o romance citado, o qual apresenta a mulher como foco narrativo da lenda do Rei Artur. É interessante notar que essa lenda se tornou famosa por destacar a bravura do Rei Artur e de seus cavaleiros, isto é, centrando-se nas figuras masculinas que compunham o cenário de valorização e destaque ao herói. Contudo, as diversas representações das mulheres na lenda, ao longo da história das narrativas arturianas, foram constituídas de modo ambíguo, ora destacadas como submissas à dominação dos homens, ora transgressoras às regras vigentes na sociedade no período medieval. A obra da norte-americana Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d) faz uma releitura da lenda do Rei Arthur, centrando-se nas intrigantes personagens femininas, as quais compõem o cenário de consolidação do cristianismo, especialmente no que diz respeito ao poder da Igreja e, conseqüentemente, ao fortalecimento da sociedade patriarcal. O romance representa justamente esse momento de transição: de um lado, percebe-se a decadência de uma comunidade com o foco predominantemente na figura feminina, ou seja, uma sociedade inspirada em valores matrifocais, de acordo com concepções religiosas fundadas na antiga religião pagã. Nos primórdios da humanidade, essa sociedade não permitia distinções hierárquicas entre homens e mulheres, o princípio do coletivo era exacerbado, não havendo espaço para guerras ou destruições da natureza. Por outro lado, depreende-se a expansão do cristianismo, centrado na figura do patriarca, submetendo o feminino aos preceitos dessa sociedade em ascensão.

Dentre a pluralidade de personagens femininas na obra *As brumas de Avalon*, escolhemos como objetivo deste capítulo a análise da personagem Morgana, peça fundamental na história de Bradley, a qual vive, em sua trajetória, a transição e o conflito entre as sociedades em questão. Morgana, representante dos valores pregados pela tradição da Deusa, a antiga religião de Avalon, é obrigada a se adaptar ao mundo cristão, permitindo questionamentos acerca das crenças que cerceavam a sociedade em processo de construção no período arturiano¹.

¹ Optamos por explorar as origens históricas desse período na seção Mulher: o entorpecimento e o reencontro com a deusa, mas, de uma maneira geral, Barros (2001) atribui o ciclo arturiano como pertencente ao século V, sendo que as lendas referentes ao período só se popularizariam a partir do século XII.

Dado esse panorama, esta pesquisa divide-se em duas seções principais para a exploração da obra. A primeira consiste em estabelecer os pilares teóricos que fundamentam nossa análise, isto é, as raízes históricas de emergência e consolidação do patriarcado na sociedade medieval da Bretanha. Para tanto, é preciso comparar os preceitos da nova ordem social em ascensão com os valores que regiam as comunidades que cultuavam a Grande Deusa como detentora da vida e da morte; enfim, dos eternos ciclos que cerceiam a existência da natureza e da humanidade. Os estudos de Barros (2001), Quintino (2002), Koss (2000) e Campbell (2011) são os que sustentam esse processo inicial de investigação da tradição da Deusa, além das pesquisas de Bauer (2001) e Moraes (2002), as quais fornecem subsídios para compreender o processo histórico de destituição do poder da mulher nas sociedades pré-históricas e a institucionalização da sociedade patriarcal. Vale lembrar que as mudanças sociais não surgiram apenas por alterações no paradigma de gênero, ou seja, na função de mulheres e homens na sociedade medieval, mas foram fruto, também, de uma transformação na configuração religiosa da época, a qual retirou o papel místico atribuído à mulher e colocou todos os poderes nas mãos do patriarca, através da admissão de uma divindade única e masculina nas entranhas da civilização. Ainda na seção das reflexões teóricas, estabelecemos um paralelo entre as modificações religiosas e sociais ocorridas na Idade Média e a configuração da sociedade ocidental no século XXI, já que se trata de mudanças que permaneceram arraigadas no ser humano, a ponto de, ainda hoje, as discussões de gênero serem relevantes e representarem os resquícios de um pensamento consolidado há mais de mil anos. Para este momento, as reflexões de Muraro (2000) e Perrot (2005) são essenciais para elucidarmos a relação homem/mulher analogamente à relação cultura/natureza que, infelizmente, ainda vigora.

A seção seguinte consiste na análise propriamente dita da trajetória da personagem Morgana. Primeiramente, o intuito é estabelecer uma diferenciação do papel da mulher, tanto na sociedade pagã, quanto na cristã, representadas por duas personagens antagônicas em relação a essas crenças, ou seja, Morgana e Gwenhwyfar, respectivamente. Em seguida, examinamos profundamente o conflito existente entre a protagonista, Morgana, e a fé cristã, mostrando, tanto os períodos de confusão, culpa, raiva e remorso da personagem em relação à própria crença, quanto os momentos de maior fanatismo e afirmação de sua identidade enquanto sacerdotisa de Avalon. Por fim, investigamos a adaptação de Morgana ao mundo patriarcal, por meio da compreensão da personagem de que o culto que ela tanto defendera e lutara para manter vivo nos hábitos do povo não havia se extinguido completamente, mas também se adaptara ao emergente mundo patriarcal, de modo que a Grande Mãe do Universo pudesse ser associada à figura da mãe do Cristo, a Virgem Maria.

Analisados esses aspectos, nossa pesquisa cumpre seu propósito em restaurar a preocupação com a natureza, tão exposta ao domínio e à depredação que o ser humano vem causando, pois esse é um dos reflexos do racionalismo exacerbado advogado pelo patriarcado, além de nos mostrar até que ponto o desrespeito à natureza tem se perpetuado historicamente. Do mesmo modo, o papel da mulher deve ser reanalisado em nossa sociedade contemporânea, afinal, ainda vivemos em uma época em que ocorre uma grande disparidade salarial entre homens e mulheres, assim como os estereótipos criados acerca da função de cada um na vida familiar e social também se encontram vigentes, reforçando os comportamentos de discriminação e subserviência, construídos historicamente e ainda atuantes no cenário socio-político e cultural, através dos valores pregados na atual configuração.

MULHER: O ENTORPECIMENTO E O REENCONTRO COM A DEUSA

Trinta raios rodeiam o eixo.
Mas é onde os raios não raiam
que a roda roda.
Vaza-se a vasa e se faz o vaso.
Mas é o vazio que perfaz a vasilha.
Casam-se as paredes e se encaixam portas,
Mas é onde não há nada
que se está em casa.
Falam-se palavras e se apalavram falas.
Mas é no silêncio
que mora a linguagem.
O ser faz a utilidade,
mas é o nada que perfaz o sentido.
(LAO TSÉ, 2011, p. XX).

A reflexão que desejamos promover nesta seção se refere, sobretudo, ao que significa ser mulher no século XXI. Para muitos e muitas, o feminino, hoje, é sinônimo de direitos adquiridos, ou mesmo de equiparação ao homem, em termos econômico-político-sociais. Porém, como esquecer a disparidade salarial a que as mulheres ainda são submetidas perante os homens, em plena era digital, além de sua dupla (e até mesmo tripla) jornada como parte do sustento e do trato ao lar? E o que dizer, então, daquelas que são vítimas de agressões e abusos físicos, verbais e psicológicos? Não há dúvidas de que o feminino foi

subjugado durante séculos em sociedades nas quais imperava o domínio e o poder masculinos, muito menos de que ocorreu a destituição da identidade desse ser social **mulher**, a qual transitou historicamente pelo limbo do silêncio. Contudo, no decorrer do século XX e no início do atual, a mulher despertou de seu torpor e iniciou um processo de tomada de consciência acerca da situação familiar e social em que se inserira. O processo e as lutas decorrentes dessa conscientização são graduais, mas contribuíram e ainda contribuem para uma sensação de estabilidade em termos de igualdade de direitos, mesmo que isso não seja uma verdade completa.

O conceito de feminino sempre esteve entrelaçado à natureza, ao espiritual e ao intuitivo, por razões que serão exploradas no decorrer desta seção, considerando os mitos primordiais e as associações estabelecidas ao longo da história da humanidade. Entretanto, na era da globalização, isto é, em um tempo de pensamento racional já consolidado, associar a figura da mulher aos ciclos naturais e ao pensamento intuitivo parece inviável, já que o ser humano busca automatizar os aspectos da vida prática, inclusive os relacionamentos interpessoais. De acordo com Muraro (2000), podemos dizer que o crescimento do uso de tecnologias foi o grande gatilho para fixar as bases do pensamento racional na humanidade, de modo que se instaurou um pragmatismo desordenado, em virtude de uma política desenfreada, em que o importante é sobressair-se perante os demais. Não possuímos o objetivo de criticar o uso das tecnologias das quais os indivíduos dispõem para auxiliar o cotidiano, e sim atentar ao fato de que o desequilíbrio gerado através da obsessão pelo racionalismo ocasionou um esquecimento da natureza, inclusive por parte das próprias mulheres, envolvendo-as nessa armadilha do ganha-perde e tornando-as competitivas ao ponto em que o importante deixa de ser a reconstrução de uma identidade feminina e se transforma em uma corrida desesperada para alcançar o patamar de poder masculino. Prova disso é a depredação desordenada à qual a natureza vem sendo submetida, cuja função é servir, unicamente, aos interesses imediatos da humanidade, desconsiderando as gerações futuras e as consequências a que já estamos expostos, em virtude dessa ignorância.

O fato de os temíveis mitos de destruição da espécie humana se encontrarem em possíveis catástrofes naturais não é por acaso. Muraro (2000) esclarece esse aspecto, conscientizando-nos de que o crescimento da humanidade está descontrolado por causa da ânsia coletiva em busca de mais informações, mais tecnologia, mais praticidade e, conseqüentemente, mais racionalidade. Segundo a pesquisadora, é justamente esse crescimento desordenado que poderá levar a humanidade a um colapso, pois “a razão pura é louca, a racionalidade é insana, quando dissociada da emoção” (MURARO, 2000, p. 46).

Conforme explicitamos anteriormente, o processo de tomada de consciência por parte das mulheres é lento, ainda que consideremos os grandes avanços das últimas décadas, em que elas têm se tornado cada vez mais participativas nas esferas política, econômica e social, dentro da atual configuração. A principal questão emergente dessa discussão é de quem é a culpa por séculos de aceitação passiva? Seria da própria mulher, que não soube se impor e transformar a situação na qual encarceraram suas ideias, pensamentos e ações? Na verdade, a questão vai muito além da vontade própria. Os principais motivos dessa lentidão estão ligados à própria história da repressão ao feminino. De acordo com Perrot (2005, p. 10), a história das mulheres ocorreu por meio de seu silenciamento:

[...] sua postura normal é a escuta, a espera, o guardar as palavras no fundo de si mesmas. Aceitar, conformar-se, obedecer, submeter-se e calar-se. Pois este silêncio, imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária.

Do exposto acima, podemos depreender que não havia meios de expressão para a mulher, ou, quando havia, eram realizados por meio das palavras de um homem, conforme a própria Perrot (2005, p. 11) esclarece “a falta de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a abundância dos discursos e a proliferação de imagens. As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, chocar-se contra esse bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam, as viviam”. Além disso, ela exemplifica a relação do conceito de fraqueza física aplicado às mulheres, tendo em vista não o real padrão físico, mas o processo de imobilização de sua força, por meio da civilização. Sendo assim, é perceptível a forma como o discurso de dominação masculina se encontra arraigado na sociedade. Por meio do silêncio feminino, por muito tempo, o homem se impôs como chefe de família e subjugou sua companheira apenas para dentro do lar, responsabilizando-a pelo trato doméstico e o cuidado dos filhos. Silenciada, iniciou-se um processo de desvalorização da capacidade das mulheres, inclusive pelas próprias mulheres. Moraes (2002) discorre acerca desse aspecto, afirmando a existência de crenças de que reivindicar seria um ato contra a ordem, fazendo com que a ideia de inferioridade fixasse raízes e se internalizasse culturalmente. A partir disso, o sexo feminino passou a mostrar apenas a imagem que lhe era permitida, ou seja, a da submissão. Logo, não se pode atribuir a culpa desse silenciamento às mulheres, mas considerar todo o sistema social e discursivo que as jogou nessa armadilha de inferioridade e repressão.

Conforme explicitado anteriormente, a situação da mulher no século XXI está calcada em um despertar muito recente de sua condição, em termos históricos, de modo que as lutas por igualdade e (re)construção de identidade feminina ainda estão sendo sedimentadas e assimiladas pela sociedade atual. Curiosamente, a relação entre o ser humano e a natureza está se transformando de modo análogo: há, sem dúvida, maior preocupação com os danos causados ao meio ambiente, aspecto que nem sequer era levado à discussão até meados do século XX. Moraes (2002) entende que esse processo de encontro de identidade se relaciona ao resgate da voz e da subjetividade da mulher, sem dissociá-lo da percepção coletiva construída historicamente, uma vez que é justamente este último ponto o responsável por criar a identidade de um grupo. A maneira como isso está se efetivando na sociedade é uma discussão que poderá ser analisada mais profundamente adiante. Antes, porém, é necessário explicitar alguns conceitos ligados à natureza do feminino, associando-os, principalmente, ao ambiente natural, assim como os aspectos que delinearam e enfim consolidaram a sociedade em sua ordem patriarcal. Então, posteriormente, poderemos compreender como os mitos primordiais em relação ao feminino ainda se fazem presentes na configuração social atual, bem como de que maneira o lançamento das raízes do patriarcado proliferou as ervas daninhas da repressão e contribuiu para que a mulher passasse a temer o homem.

A DEUSA, A VIRGEM E A PROSTITUTA ATRAVÉS DOS SÉCULOS

Conforme mencionado na introdução deste capítulo, os pilares teóricos para a análise da obra *As brumas de Avalon*, de Bradley (2008), estão fundamentados nos preceitos do culto pagão à Grande Deusa Mãe, também chamado de religião da Deusa². Primeiramente, é necessário debruçarmo-nos nas origens do culto à grande mãe como detentora da vida, bem como a representação do aspecto materno dentro dessa simbologia, além de comprovar os efeitos causados na sociedade. Na sequência, devemos compreender o percurso histórico pelo qual o culto em questão estendeu-se, consolidou-se e, por fim, cedeu espaço à dominação masculina.

De acordo com Barros (2001), o simbolismo da Deusa Mãe é advindo do período paleolítico (cerca de 100.000 a 10.000 a.C) e consiste em cultuar a terra como genitora da vida. Esse é o preceito básico dessa cultura, em que a natureza ocupa não apenas uma simples posição de destaque, mas é o centro da vida e da morte, constituindo o eter-

² Podemos falar em religião da Deusa, segundo a terminologia adotada por Quintino (2002). Contudo, é necessário explicitar que não é nosso objetivo estabelecer diferenças entre os termos culto e religião. Portanto, ambos serão usados no decorrer do capítulo e entendidos como manifestação de uma crença, em seu sentido primordial.

no ciclo de nascimento-morte-regeneração. Antes de nos determos na cultura existente a partir da religião da Deusa, é interessante entendermos de que maneira a cosmologia e a cosmogonia³ são interpretadas por esses povos (principalmente os celtas), comparando-as com as formas de pensamento da religião cristã. Desse modo, começaremos a delinear um panorama de como o universo era concebido por essas duas tradições em embate na obra de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d).

Segundo Quintino (2002), a cosmogonia referente à religião cristã está registrada no livro do Gênesis, da Bíblia, e consiste na criação do mundo a partir de um Deus único e masculino. Quanto à forma de organização, ou seja, sua cosmologia, o universo estaria subdividido em terra, paraíso e inferno, os dois últimos colocados em posições antagônicas, gerando a dicotomia entre bem e mal. Já nas tradições ligadas à Deusa, considera-se também a existência de três planos em sua cosmologia. Porém, eles estariam entrelaçados e, portanto, a distinção entre o inferior e o superior é inexistente. Esse aspecto da contraposição dos planos do cosmos se esclarece a partir das palavras do próprio pesquisador.

No caso dos mitos de origem judeu-cristã, esses planos inferiores são reservados ao sofrimento eterno daqueles que, por não seguirem as regrinhas do jogo da vida ou simplesmente por as ignorarem, são condenados ao inferno. [...] No caso da mitologia celta, porém, isso não tem o menor sentido. Até porque existe uma grande dificuldade quando se tenta definir as diferenças e as semelhanças entre o mundo infernal (inferior) e o supernal (superior). Ambos servem de morada aos deuses, ambos possuem associações com o pós-morte, ambos podem ser acessados pelos mortais sob condições especiais (QUINTINO, 2002, p. 100).

Além disso, os mitos de criação do universo nas tradições ligadas à Deusa referem-se não a um Deus masculino, mas à própria terra e, analogamente, ao feminino, à Deusa. Nessa época, considerada pré-história da humanidade, o macho desconhecia seu poder de fecundar, logo, atribuía um caráter mágico à mulher, culminando em uma série de rituais e símbolos de fertilidade. Como detentora do segredo da vida, a morte se agrega também nesse ciclo, pois “[...] se a vida significava desligar-se do ventre da terra, a morte era apenas um regresso ao útero para que um novo nascimento pudesse acontecer” (BARROS, 2001, p. 17). Sendo assim, mulher, vida e morte se transformaram em princípios enigmáticos para o homem e, a partir disso, o feminino conquistou o respeito e, também, o temor.

Acerca do medo que a figura da mulher também suscitava na época, é importante explicitar que a representação feminina ligada ao caráter maternal era apenas uma das faces

³ A partir da terminologia de Quintino (2002), entendemos cosmogonia como o processo de criação do universo, ou seja, a presença de um mito de criação em uma determinada religião e cosmologia, a maneira pela qual o universo se organiza.

de sua natureza. Embora a mitologia judaico-cristã tenha consolidado conceitos antitéticos como bem/mal, vida/morte, superior/inferior, a religião da Deusa considerava todos esses aspectos como intrínsecos à natureza e, portanto, não eram separados por polos de oposição, mas se complementavam à medida que os ciclos se perpetuavam. Sendo assim, para Barros (2001), a Deusa-Mãe, representante da pureza, das luzes e do mundo celeste, era também a que encarnava a sedução, as trevas e o mundo subterrâneo, aspectos dos quais os homens se valeram, posteriormente, para denegrir a imagem do feminino, associando-o ao obscuro, ao demônio e à bruxaria. Portanto, quando falamos na Deusa Tríplice, ou nas três faces da Deusa no paganismo, temos por intuito explicitar a ideia de mãe, morte e sexualidade unidas em uma única divindade, a qual apresenta aspectos duais em cada uma dessas faces, conforme veremos a seguir.

Iniciemos com a **Mulher-mãe**, sem dissociá-la do aspecto da morte, através de um excerto:

[...] envolta em luz e trevas, esteve associada ao mundo uraniano, celeste, símbolo solar, de onde emergia seu caráter benevolente de mãe generosa proporcionando vida e prazer. Entretanto, ela também reinou no mundo ctônico, símbolo lunar, a partir do qual se sobressaía seu caráter demoníaco de mãe cruel, dispensadora da morte (BARROS, 2001, p. 24).

Há também outra dualidade no feminino, referente à vida e à morte, mas representada pela magia do sangue, isto é, “Sangue da vida, que englobava a menstruação, a defloração e o parto; sangue da morte, que se evidenciava com a menopausa, provocadora da morte” (BARROS, 2001, p. 24).

O exposto acima corrobora a ideia de que os aspectos opostos das faces da Deusa enriquecem sua significação e colocam a divindade no mesmo patamar do humano, já que representa a própria essência dos mortais. Além disso, é interessante salientar o misticismo e o mistério que a lua causa na humanidade até hoje. Sabemos que a lua é um satélite que apresenta fases e influencia as marés, as chuvas, a menstruação e a gravidez das mulheres. Tal como a Deusa, vive em um constante ciclo de nascimento, crescimento, decréscimo e morte, para então renascer no céu. A associação com o obscuro e o desconhecido é direta e é por esse motivo que existe um mito que explica o funcionamento dos ciclos lunares, isto é, o mesmo que representa o eterno ciclo vida-morte-vida e, portanto, associado à Deusa.

A morte, tão temida na contemporaneidade, apresenta-se como um processo simbólico e nada mais era, para esses povos, que o nascimento de uma natureza espiritual. “[...] existe uma ideia de morte em relação ao passado e de nascimento em relação ao futuro,

nas nossas vidas e no nosso pensamento: morte da natureza animal e nascimento da natureza espiritual” (CAMPBELL, 2011, p. 189).

Em relação à face da sexualidade, muitas vezes atribui-se a representação do sexo, para os pagãos, como perversão, surgindo ideias de práticas de incesto e de orgias. Conforme dito anteriormente, os aspectos aparentemente dicotômicos da Deusa se fundem com o objetivo de criar uma unidade. Em outras palavras, a pureza e a perversão representam, em última instância, a essência da Deusa e, por conseguinte, a do ser humano, de modo que as divindades criadas são espelhos de seus comportamentos. Como o papel do macho na fecundação era misterioso, bem como os processos de parto e de sangue menstrual, o homem também definiu um caráter mágico para a relação sexual. “O sexo, antes de existir fisicamente, existia como um princípio transcendente” (BARROS, 2001, p. 27). Dito de outra maneira, como os seres humanos eram mortais e a soma das partes masculina e feminina produzia a mulher/homem absolutos, o ato sexual era o representante da imortalidade dos seres através dos filhos gerados. Sendo assim, a união sexual foi transformada em um rito sacralizado. Um dos rituais mais comuns para demonstrar essa crença era o chamado hieròs-gámos⁴, ou casamento sagrado. A partir dele é que a Deusa assume os papéis de virgem e prostituta, afinal a virgindade não era associada com castidade e pureza do corpo, mas relacionada à questão religiosa da época, isto é, “[...] a virgindade era puramente moral, significando, apenas, que a mulher não dependia, não estava sob poder ou autoridade, de nenhum homem” (BARROS, 2001, p. 30).

De acordo com a pesquisadora, os filhos gerados pela Grande Deusa passavam pelo ritual da morte e posterior ressurreição. Tendo-se em vista esse exemplo, podemos notar certos pontos de encontro entre a religião cristã e a religião pagã, ainda que a primeira tenha subvertido conceitos e polarizado as forças do bem e do mal.

Neste capítulo, até o presente momento, tentamos explicitar a forma de pensamento que regia as ações de povos ligados à religião da Deusa. Por meio desse breve panorama de nossa pré-história, alguns questionamentos se tornam pertinentes em relação ao que expusemos no início. Se a mulher contemporânea está despertando de sua condição de submissão, perante a atuante configuração patriarcal, os povos do período paleolítico não seriam o avesso dessa situação, ou seja, uma sociedade comandada pelo poder da mulher? Caso se trate apenas de um jogo de poder entre os sexos, como o tão almejado equilíbrio era estabelecido na pré-história? Ou talvez ele nunca tenha existido?

⁴ O hieròs-gámos era um ritual ligado ao ciclo vida-morte-vida. De acordo com Barros (2001), a Deusa concebia um filho que, por meio de uma morte simbólica, mergulhava durante três dias no espaço infernal, para então regenerar-se a partir da Mãe-Terra. A concepção era realizada a partir de um esposo gestado por ela mesma, ou seja, o princípio de uma relação incestuosa por natureza, mas que mostrava o grande poder dessa deidade.

Todas essas questões podem ser respondidas a partir do momento em que conseguimos compreender que os valores pregados pelo culto pagão à Grande Deusa encontravam sentido dentro de uma sociedade de ordem matrifocal ou matricial⁵. Apesar de a mulher estar no centro do sistema e ser associada a mistérios ocultos, o foco dessas sociedades encontrava-se na relação harmônica do ser humano com a natureza. O equilíbrio, para a religião da Deusa, estava na unidade entre masculino e feminino, na união primordial entre esses dois polos. Por isso a importância de rituais como o *hieròs-gámos*, cujo intuito era justamente transcender o caráter humano das relações, transformando-as em divinas, isto é, sacralizando-as. A partir do exposto, torna-se notável a relação pacífica entre indivíduo-indivíduo e indivíduo-natureza na tradição da Deusa, uma vez que o equilíbrio é estabelecido sempre pela união das polaridades (masculino/feminino, bem/mal, positivo/negativo, luz/treva).

Sendo assim, a divindade é feminina por representar a própria terra, a mesma que dá à luz e a ela que também retornam os mortos. A ideia cíclica e de poder da Deusa é transcrita no trecho a seguir e confirma as proposições discutidas até o momento:

[...] a Força Criadora é única em seu conhecimento e sabedoria. Sendo perfeita em todos os níveis, ela está por todo o universo, em todas as criaturas. Afinal, ela É o próprio universo. E, uma vez que a Deusa está em tudo e em todos, nenhum outro ser pode, também, estar concomitantemente em tudo e em todos. Um ser teoricamente evoluído a ponto de também poder se equiparar à Deusa, [...] acaba por se fundir novamente à força que o originou – une-se novamente à própria Deusa, para poder retomar seu caminho evolutivo, em uma infinita espiral (QUINTINO, 2002, p. 131).

Conforme observamos, a Deusa governou soberana durante séculos. As mudanças começaram a ocorrer no Período Neolítico, estendendo-se até a Idade dos Metais, quando as comunidades passaram pelo processo da sedentarização e, com isso, a domesticação de animais e o início dos métodos de agricultura se fez presente. Esses grupos perceberam como ocorria a procriação dos animais, fazendo com que o homem finalmente descobrisse sua função na concepção, destituindo a mulher de seu poder mágico, atribuindo-lhe uma função de apenas receptáculo da vida. Para Barros (2001), o adultério se tornou a obsessão do macho e isso o levou a controlar a sexualidade feminina. Desse modo, a ambivalência da mulher iniciou um processo de desmembramento. O lado sexual foi reprimido, privilegiando-se o materno. “A fusão virgem-prostituta deu lugar a duas imagens distintas: a mãe e a cortesã” (BARROS, 2001, p. 57). A partir desse excerto, é nítida a

⁵ Esses termos, em geral, podem ser confundidos com uma ordem matriarcal (em oposição ao patriarcal, isto é, o poder delegado à mãe). Segundo Koss (2000, p. 95), “a estrutura do poder matricial não era baseada no poder sobre, mas sim no viver com”.

dualidade a que foi submetida a mulher. Os princípios de união e equilíbrio com a natureza foram subvertidos e divididos em polaridades. Não era mais possível a junção do bem e do mal numa só entidade. Neste momento, para ser boa, a mulher deveria reprimir o lado sexual e assumir o lado mãe. A intuição passou a ser dominada pela razão, a natureza passou a ser dominada pela cultura:

A natureza primordial, entendida como a mãe-terra, refere-se a um poder que produz vida a partir de si mesmo, enquanto que a natureza, cultural e historicamente, apenas reproduz o que já existe. Quando a cultura foi definida como algo criado a partir da mente racional e dissociada de suas imagens orgânicas, a natureza primordial perdeu seu significado sagrado. Também o poder procriador da mulher, associado com a fertilidade da terra, passa a ser visto como mera reprodução, a serviço da cultura (KOSS, 2000, p. 89).

Desse modo, por meio de um novo olhar para a natureza, a crença em um deus único e masculino começa a afastar, aos poucos, os cultos às divindades locais, substituindo o paganismo existente por uma religião monoteísta. Em outras palavras, é nesse momento que ocorre o advento da religião judaica. Através de personagens históricos como Abraão, Isaac e seus descendentes hebreus (e masculinos, convém lembrar), o judaísmo começa a tomar espaço, ainda que de modo gradativo, prescrevendo o afastamento da paixão e da sexualidade instintivas. O tempo não é mais regido pelos ciclos da natureza, mas apresentado de maneira linear e as mulheres, conforme já citamos, rebaixadas à vontade e ao poder do homem. Assim, depreendemos a centralização na figura do homem, ascendendo durante o domínio da religião do Pai (judaísmo) e consolidando-se com a religião do Filho (cristianismo). Em outras palavras, a nova ordem religiosa determina a renovação da configuração social e cultural: a sociedade patriarcal.

Para encerrarmos esta parte histórica, convém lembrar que, apesar de o foco religioso e social estar transposto na figura do homem, o culto e a adoração à mulher permaneceram enraizados na sociedade durante muito tempo, inclusive através da figura da Virgem Maria, de acordo com o que veremos posteriormente, na análise da obra *As brumas de Avalon*. Para Barros (2001), isso foi possível graças ao fato de o cristianismo (primitivo) permitir à mulher a possibilidade de igualdade com os homens, aceitando-a como pura ou pecadora, através de personagens como a própria Virgem Maria e Maria Madalena, respectivamente. Os principais pilares da religião do Cristo se encontram no amor e na compaixão e, para que isso fosse possível, a igualdade entre indivíduos era essencial. Para a pesquisadora, os valores cristãos foram distorcidos a partir da Idade Média, quando a Igreja Católica se torna a instituição mais poderosa da época e, com ela, surgem os tempos de perseguição aos

hereges. Assim, podemos dizer que a grande perpetuadora da desigualdade de gênero foi a própria Igreja, uma vez que considerava a mulher como origem do mal, a sedutora Eva, a qual impulsionou Adão a comer do fruto proibido. Então, a culpa de todas as desgraças da humanidade recai sobre a mulher que, para redimir-se, deveria obedecer ao homem.

MUDANÇA DE PARADIGMA: O PODER DO PATRIARCADO

A partir do apanhado histórico realizado até agora, neste capítulo, pudemos ter uma dimensão de como o patriarcado desbancou a Grande Deusa e fixou suas poderosas raízes até os dias atuais. Porém, falta-nos a compreensão da significação desse novo sistema em termos político-sociais e os motivos de ele ter se tornado tão forte durante a evolução da humanidade.

Valendo-nos do conhecimento de Moraes (2002) e Bauer (2001), entendemos o patriarcado como sendo, em termos amplos, “não só manifestação, mas também institucionalização do domínio do homem sobre a mulher na vida social” (MORAES, 2002, p. 21). Conforme já explicitamos, as formas de dominação da mulher, embora tenham se iniciado anteriormente, consolidaram-se na Idade Medieval. Sendo assim, vale lembrar que se trata de uma época em que o feudalismo era o sistema vigente, e os chefes de cada feudo realizavam suas negociações por meio, inclusive, das mulheres. Os casamentos eram arranjados, baseavam-se nos acordos econômicos entre chefes. A mulher não possuía opinião, deveria adequar-se e submeter-se às ordens do pai e, posteriormente, às do marido. A repressão sexual pela Igreja era igualmente severa: as relações deveriam servir apenas para procriação, devendo-se considerar os períodos de **jejum**. No entanto, as camadas mais baixas da população ainda possuíam algumas crenças arraigadas, oriundas de religiões pagãs, logo, as noções de heresias condenadas pela Igreja não estavam claras para o povo. “Muitas heresias confundiram-se no seio das populações com a concepção rudimentar que se tinha do cristianismo; mesclavam-se com a religiosidade popular” (BAUER, 2001, p. 18). A partir do exposto, podemos concluir a transformação da mulher em objeto, ora sendo vendida como noiva, ora como escrava, dependendo das necessidades econômicas de cada família, cujo domínio centrava-se nas mãos do homem.

Por meio da institucionalização do patriarcado, surge, ao longo da história, o preconceito contra a mulher, também chamado de sexismo, sendo definido, por Moraes (2002, p. 77), como “uma teia complexa de práticas, instituições e ideias que, juntas, dão mais poder aos homens e anulam as mulheres”. Segundo essa mesma autora, podemos considerar três tipos de sexismo, inclusive no que diz respeito à sociedade atual: o individual,

que encontra vestígios no seio da própria família, com maridos violentos, por exemplo; o cultural, decorrente dos estereótipos criados em relação a cada sexo; e, por fim, o institucional, interligado às divergências econômicas e sociais.

Embora o sexismo ainda encontre meios de desenvolvimento na atualidade, cabe lembrar a eclosão do movimento feminista na década de 1960, principalmente no que diz respeito aos EUA, foco de nosso capítulo, visto que Marion Zimmer Bradley era norte-americana e participou ativamente de manifestações feministas e, portanto, interessa-nos explicar sobre esse aspecto. O movimento em questão contribuiu para um despertar das mulheres para sua condição, ou, segundo as palavras de Bauer (2001, p. 98), “deu visibilidade nunca antes alcançada ao mal-estar das mulheres dos países capitalistas avançados, lutando nas ruas para suprimir a insustentável situação discriminatória nos campos econômico, jurídico e sexual”. Conforme a estudiosa Redmond (2010), a obra *As brumas de Avalon* focaliza uma época na qual a sociedade realmente começa a repensar o papel da mulher, em virtude de diversos fatores, como a conquista do direito ao voto, além da própria luta de igualdade com os homens. Sendo assim, a obra de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d) mostra-se como uma inovação das narrativas arturianas, visto que o enredo é recontado pela voz de uma mulher, fortalecendo o ideal de centralização da figura feminina, difundido pelo movimento feminista das décadas de 60 e 70.

Cabe-nos esclarecer, ainda, o motivo de termos focalizado o período medieval e, no que diz respeito à contemporaneidade, as décadas de 60 e 70, atrelando essas informações à pré-história da humanidade. Primeiramente, é necessário salientar que a narrativa de *As Brumas de Avalon* se reporta aos mitos da era arturiana. Para Barros (2001), os feitos do Rei Arthur começaram a se popularizar na Bretanha, por volta do século V, em virtude de livrar a ilha do domínio bárbaro e reunificar um território despedaçado. As discussões em termos religiosos dessa época encontram suas bases justamente no embate entre o cristianismo e uma crença baseada nas tradições da Deusa, a qual a pesquisadora reconhece como druidismo. Ela constata que:

[...] ao lado de um imenso sentimento nacionalista, responsável por uma volta às origens e um apego às antigas tradições pagãs, o cristianismo conseguiu sobreviver e se impor como religião e, até mesmo criar uma forma própria de espiritualidade, que ficou conhecida e discriminada como cristandade celta (BARROS, 2001, p. 131).

Desse modo, percebemos nessa época, não a aceitação plena dos dogmas cristãos, mas uma incorporação do cristianismo às crenças pagãs ancestrais, até por que alguns

preceitos se assemelhavam muito nas duas religiões: “O dogma da trindade também não causava problema à mentalidade celta. [...] O número três, carregado de simbolismo, era um número sagrado e isso fica atestado nas tríades mitológicas, nas histórias e mesmo na divisão triádica dos deuses” (BARROS, 2001, p. 139). Sendo assim, uma divindade dividida em três era perfeitamente aceitável para aquele povo, pois essa divisão já era parte de sua crença.

A mesma autora esclarece que, apesar de os feitos do Rei Arthur se tornarem significativos por volta do século V, os mitos recontados acerca de personagens como Morgana, Gwenhwyfar, Lancelote e o próprio Arthur, iniciaram-se por volta do século XII, juntamente com as cantigas trovadorescas sobre o amor cortês. É notório que, no auge da Idade Média, os mitos em relação à mulher e à sua natureza fossem colocados à prova, uma vez que, de um lado, encontra-se Maria, Mãe do Salvador, a virgem pura e merecedora de respeito, enquanto que do outro, tinha-se a imagem de Eva, associada à imagem do demônio, a mulher responsável pelas desgraças terrenas. Através de Gwenhwyfar, a dualidade se fez presente, apresentando-a como a fervorosa seguidora dos preceitos cristãos, ao mesmo tempo em que possuía um relacionamento lascivo com o melhor amigo e mais fiel escudeiro do marido. Como era de esperar, “o amor cortês foi condenado como heresia e foi proibido aos trovadores cantar em nome das amadas. A permissão a eles outorgada se restringia aos louvores à Virgem ou às jovens puras” (BARROS, 2001, p. 324).

Pelo exposto, evidencia-se a relação entre os mitos arturianos e a Idade Média, bem como a tensão entre masculino e feminino e, sendo isso exposto na ficção de Marion Zimmer Bradley, a narrativa promove reflexões ao tempo presente, sem, contudo, deixar de se reportar à lenda em questão, corroborando a ligação entre a autora e as lutas do movimento feminista na época.

Após essa explanação acerca da natureza do feminino, bem como o percurso histórico que culminou no advento do patriarcado, podemos perceber uma tentativa de resgate da identidade feminina: o feminino, não colocado apenas em relação ao gênero, mas a um conjunto de práticas e valores ligados ao conceito de feminino. Conforme afirmado no início, possuímos uma falsa sensação de plena igualdade com os homens, porém, trata-se de um processo. O despertar da condição feminina é relativamente recente em termos históricos. Depois de séculos, a mulher entorpecida percebeu o tipo de opressão a que era submetida e, atualmente, passou a lutar em busca dos seus ideais, do reencontro com a intuição e, naturalmente, do reencontro com a própria Deusa. E isso já é uma vitória. Nunca antes, em nossa sociedade patriarcal, ouvimos preocupações tão verdadeiras com a destruição da natureza quanto na atualidade. A própria natureza apresenta-nos sua face da destruição quando leva-

da ao limite. Mas de que maneira podemos ser responsáveis por esse resgate tão necessário do feminino se a ciência e o racionalismo se encontram cada vez mais valorizados como verdades absolutas e apresentados à humanidade como a esperança do futuro?

Os céticos, os racionais, reiteram seu descrédito com excesso de cientificismo e fazem com que tal discussão pareça inútil, imbuída de um misticismo barato. Mas a própria terra e os fenômenos naturais que a atingem, e afligem, nos dizem o contrário, a própria insegurança que se apoderou do ser humano nos dias de hoje, a fragmentação da identidade em nossa era nos diz o contrário. Por isso, não podemos deixar de reconhecer com urgência a necessidade de rever e discutir os tipos de poderes políticos e sociais a que somos submetidos, os tipos de sociedades em que temos que nos inserir, ao flagelo da condição humana que alguns povos ainda têm que suportar para sobreviverem à tamanha devastação, provocada não só pela falta de consciência mas de um conhecimento profundo de como a vida se dá, se doa a cada um de nós através do meio físico e espiritual. Falar do 'feminino' é falar da nossa História passada, de nosso presente, de nosso futuro e daquilo que deixaremos para aqueles que nos precederem (CABREIRA, 2006, p. 37).

Logo, o resgate do feminino é um processo complexo, mas consiste em uma reavaliação da ligação com a natureza e tudo o que dela provém, sejam os seus frutos, seja o conhecimento profundo, seja a intuição tão esquecida em nossas selvas de pedra automatizadas, que são os modernos centros urbanos. Além disso:

[...] estamos todos interligados numa teia de relações; causa e efeito; ato e consequência estão sincronizados e envolvidos no movimento contínuo da roda da vida, da interligação das estações do ano, das mudanças das fases da lua, das consequências de um encontro 'ao acaso', da energia cósmica que envolve tudo e a todos em seu modo espiralado. Daí a amplitude e importância da consciência individual dentro do coletivo, dentro das várias esferas de relacionamentos que iniciamos, mantemos, destruímos e reconstruímos o tempo todo, a cada momento de nossa trajetória de vida (CABREIRA, 2006, p. 45).

Sendo assim, nosso capítulo de estudar uma obra que se reporta ao período medieval representa, para a sociedade ocidental contemporânea, justamente a tentativa de resgate de valores ligados ao feminino, perdidos com o advento do patriarcado. Essa é a nossa contribuição para continuarmos o processo de reencontro com a Deusa, pois não podemos deixar a sociedade adormecer novamente em relação a essa questão.

ATRAVESSANDO AS BRUMAS DE AVALON

“Calou-se, mas para Igraine o quarto ressoava com o eco de sua voz. Viviane inclinou-se e tomou nos braços a pequena Morgana adormecida, segurando-a com grande ternura.

– Ela ainda não é uma moça e eu ainda não sou maga – disse –, mas nós somos as três, Igraine. Juntas formamos a Deusa, e ela está presente aqui entre nós” (BRADLEY, 2008a, p. 36).

She was silent, but for Igraine the room was filled with the echo of her voice. Viviane bent over and picked up sleeping Morgaine in her arms, holding her with great tenderness.

‘She is not yet a maiden, and I not yet a wise-woman’, she said, ‘but we are the Three, Igraine. Together we make up the Goddess, and she is here present among us’ (BRADLEY, 2000, p. 23, grifo do autor).

Nesta seção, temos o objetivo de analisar a personagem principal de *As brumas de Avalon*, Morgana das fadas, como forma de verificar o embate estabelecido entre o cristianismo e o paganismo nesta versão da lenda arturiana, além de examinar a construção da identidade feminina da personagem, através do seu conflito com o domínio do patriarcado. Por fim, cabe-nos tecer alguns comentários acerca da continuidade da tradição de veneração à Deusa-Mãe, a qual se adaptou ao novo contexto sociopolítico e religioso.

Primeiramente, faz-se necessário traçar um panorama da obra de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d), com um breve resumo da história, além de retomarmos a discussão sobre a popularização dos mitos arturianos na Idade Média, iniciada na seção anterior. Sendo assim, o romance divide-se em quatro tomos (*A senhora da magia; A grande rainha; O gamo-rei; O prisioneiro da árvore*, na tradução brasileira) e trata-se de uma versão da lenda do Rei Artur, contada sob o prisma feminino. Desse modo, a obra é protagonizada por personagens como Gwenhwyfar, Viviane, Igraine, Morgause e, principalmente, Morgana, responsável por atribuir voz à narrativa. A história narra os rumos da Bretanha, por volta do século V, desde a infância de Morgana até sua idade avançada. Portanto, o amplo espaço de tempo em que os acontecimentos são percorridos, no romance, permite-nos explorar fatos históricos e preencher lacunas sobre o paganismo e a influência das mulheres na formação do país na época medieval, aspecto sempre silenciado na história da humanidade.

Conforme exploramos na seção anterior, Avalon representa o resquício da sociedade matrifocal pré-histórica, organizando-se de modo a cultuar o aspecto feminino como detentor da vida através da ligação com a terra e com a natureza em geral. Como o grande princípio dessa sociedade estava pautado no equilíbrio, não havia distinção hierárquica entre homens e mulheres. Os maiores representantes dessa sociedade, no romance, são a Senhora do Lago e o Merlim da Bretanha, os quais atuam como benfeitores e conselheiros dos ocupantes do trono da Bretanha. No início da história, Viviane e Taliesin, respectivamente, ocupam esses cargos e são eles que exercem influência na sucessão real. Eles, também, possuem uma visão neutra em relação à religião, uma vez que a maturidade lhes

permitted perceber a unidade das crenças religiosas. Contudo, esse é um ponto que exploraremos adiante, como forma de estabelecer um paralelo com as percepções da protagonista ao longo da obra. Resumidamente, no início da história, o Rei Ambrósio morre, sem deixar herdeiros e é Uther Pendragon, seu companheiro preferido, quem assume o poder. Ele conquista a então mulher de Gorlois, Igraine, e Artur torna-se o fruto dessa união. Morgana, filha do primeiro casamento de Igraine, é criada em Avalon e passa longos anos sem ver o meio-irmão, por quem apresenta muito afeto. O reencontro ocorre através do ritual pagão do Grande Casamento, no qual, sem reconhecer um ao outro, concretizam uma relação incestuosa, gerando Mordred. Morgana, por se sentir usada erroneamente por sua tia Viviane para cumprir os desígnios da Deusa, foge de Avalon e passa a viver no mundo exterior, seja na corte de sua tia Morgause (a qual se torna mãe adotiva do menino), ou na própria corte de Artur, promovendo os principais atritos entre duas fés conflitantes: o cristianismo, por meio da figura da mulher de Artur, Gwenhwyfar, e o paganismo, representado por Morgana. A retomada de seu lugar como sacerdotisa foi um processo lento, no qual Morgana questionava, muitas vezes, a própria fé. Contudo, a partir do assassinato de Viviane é que Morgana retoma sua antiga posição, para, mais tarde, se tornar a nova Senhora do Lago. Artur é o rei que recebe a espada Excalibur, sob o juramento de proteger todos os povos, sem lhes fazer distinção de religião, tampouco de proibir-lhes a expressão de seus cultos. Entretanto, a influência e o fanatismo cristãos de Gwenhwyfar fazem com que o Rei desonre seu juramento perante Avalon. Desse modo, Morgana transforma-se em inimiga, mas as tentativas de derrubá-lo do trono são inválidas. Sendo assim, ela compreende que o destino de Avalon está fadado ao esquecimento, assim como o próprio reinado de Artur, visto que, no final, a busca pelo Graal separa os companheiros do rei, e ele encerra sua trajetória de modo solitário, após uma árdua luta contra o filho que tentava lhe tomar o poder.

Há outros fatos que delinham a obra, como o amor proibido de Gwenhwyfar e Lancelote, a traição do Merlim da Bretanha à religião da Deusa e mesmo a influência obscura de Morgause⁶ em relação aos acontecimentos da Bretanha, ou seja, na suposta esterilidade de Gwenhwyfar, ou mesmo na manipulação dos desejos e dos pensamentos de Mordred. Entretanto, trata-se de fatos interessantes à medida que fornecem ferramentas para examinar a trajetória de Morgana e, assim, conduzirmos a análise.

⁶ A personagem, desde o início da trama, se mostra ávida por poder e por desejar ocupar o lugar de rainha e mulher mais poderosa do reino.

PAGANISMO VERSUS CRISTIANISMO: O PAPEL DO FEMININO

Quando nos debruçamos sobre a obra *As brumas de Avalon*, surgem, primordialmente, duas personagens representativas do embate entre o paganismo e o cristianismo, ou seja, Morgana e Gwenhwyfar, respectivamente. Porém, antes de nos determos no conflito existente entre elas, é necessário elucidarmos a conjuntura na qual esse embate se insere, retomando aspectos explanados na seção dois.

Como já se sabe, o romance remete ao período medieval da história, isto é, uma época na qual a Igreja manipulava o povo, por meio de sermões acerca do pecado e dos atos que, supostamente, indicariam ações demoníacas. Dito de outra maneira, “o artifício da Igreja para que a administração das culpas e dos pecados se mantivesse em níveis toleráveis eram as confissões e as penitências. Para os fiéis, funcionavam como catarse; para a Igreja, era a maneira de controlar e disciplinar os fiéis” (BARROS, 2001, p. 346). Então, quando explicitamos o atrito existente entre essas duas principais crenças que imperavam no período, estamos nos referindo ao cristianismo, na vertente da Igreja Católica, já que o cristianismo primordial, em si, pregava a igualdade e a compaixão. De fato, a Igreja foi uma das grandes responsáveis por desbancar os cultos às divindades pagãs, com o argumento da salvação da alma e da remissão dos pecados. A mulher encontrou sua natureza bipartida, sendo classificada como Eva (a origem de todo o mal, responsável pelo pecado original e, portanto, associada ao demônio), ou, no extremo oposto, como Maria (a virgem, mãe do Salvador). Por algum tempo, a Igreja acreditou-se triunfante na tarefa de manter a consciência do povo em suas mãos. Desse modo:

[...] a religião da Mãe, acreditavam os clérigos, já havia sido vencida e a mulher, antes divinizada, já havia recebido rótulos suficientes para que os cristãos se prevenissem contra suas artimanhas. Mas, de repente, a Igreja se deu conta de que a confiança no poder de Cristo estava minada pela persistência das antigas tradições pagãs, pela persistência das heresias e, principalmente, pelos vestígios da reinstauração do encantamento produzido pelo feminino (BARROS, 2001, p. 340).

Sendo assim, percebemos que, em termos religiosos, a Idade Média representa uma época de transição, ou seja, alguns elementos ou símbolos das deidades pagãs foram incorporados à fé católica, a fim de representar uma continuidade e não uma total ruptura em relação às crenças do povo. A obra *As brumas de Avalon* reporta-se, justamente, a essa fase, pois o feminino ainda encanta e, ao mesmo tempo, assusta, sendo necessário reprimir seus comportamentos e ações, fortalecendo as raízes do patriarcado. No romance, essa mistura de crenças pode ser representada pela fala da personagem Morgause, no início da

trama: *“To tell the truth, most of them care not whether the god if this land is the White Christ, or the Goddess, or the Horned one, or the Horse God of the Saxons, so long as their crops grow and their bellies are full”* (BRADLEY, 2000, p. 212).

Contudo, o discurso da Igreja estava se fortalecendo nas cortes da Bretanha, especialmente com sacerdotes dispostos a tudo para acabar com os rituais antigos e com os lugares considerados sagrados para o povo. Exemplo disso é a aparição da figura de São Patrício na obra, responsável por expulsar os cultos pagãos da Irlanda e instituir a fé cristã, conforme podemos observar no seguinte trecho: *“Aye, by God’s will, [...] having lately driven out all the evil magicians from Ireland, I come to drive them forth from all Christian lands”* (BRADLEY, 2000, p. 260).

Em relação à disputa entre religiões, representada pelo conflito entre Morgana e Gwenhwyfar, percebemos o papel da mulher em cada uma dessas sociedades por meio das ações e dos pensamentos das personagens em questão. É conveniente lembrar, também, que as visões referentes às respectivas religiões não são estanques, mas se alteraram conforme seus percursos dentro da narrativa, havendo momentos de maior confusão e outros, de maior fanatismo em relação às crenças de cada uma. Entretanto, para esta seção, buscamos salientar as visões gerais que permeiam o pensamento de ambas. Adiante, exploraremos mais profundamente a personagem Morgana, foco da nossa discussão.

A sociedade cristã retratada na obra, através de Gwenhwyfar, possui valores advindos da consolidação do domínio patriarcal sobre a terra. Isso se dá, pois, “as ideias e os conceitos relacionados à polaridade sexual básica [...] têm servido para fundamentar a fixação de papéis rigidamente definidos, do lugar social de mulheres e homens, valorizando as qualidades masculinas em detrimento dos valores femininos” (KOSS, 2000, p. 154). Assim sendo, a instituição de uma hierarquia entre o homem e a mulher ocorreu concomitantemente à hierarquia estabelecida entre cultura e natureza, associando-se diretamente a fé cristã sendo superior à pagã. O papel reservado à mulher em uma sociedade como essa está relacionado à cega obediência à vontade do homem, sendo pai ou marido. Assim ocorrera com Gwenhwyfar, no princípio, oferecida a Artur como esposa por causa da necessidade de o Grande-Rei possuir uma tropa de cavalos para batalhar contra os saxões. Ela, porém, não tinha o direito de reclamar ao ser tratada como mercadoria, pois deveria apenas obedecer aos desígnios masculinos.

“Para dizer a verdade, a maioria do seu povo não se importa se o deus desta terra é o Cristo Branco, ou a Deusa, ou o Galhudo, ou o Deus-cavalo dos saxões, desde que suas colheitas sejam boas e suas barrigas estejam cheias” (BRADLEY, 2008b, p. 228).

Sim, por vontade de Deus [...] expulsei todos os mágicos malignos da Irlanda e venho para expulsá-los de todas as terras cristãs” (BRADLEY, 2008a, p. 33).

Gwenhwyfar thought she would smother with the rage that was choking her. But no, she must not be angry, it was not seemly to be angry; the Mother Superior had told her in the convent that it was a woman’s proper business to be married and bear children. [...] she must obey her

“Gwenhwyfar pensou que sufocaria de raiva. Mas não, não devia ficar irada, não era correto; a madre superiora lhe dissera no convento que a tarefa da mulher era casar-se e ter filhos. [...] Tinha de obedecer ao pai como se fosse a vontade de Deus. As mulheres precisavam ter um cuidado muito especial em fazer a vontade de Deus, porque foi por meio da mulher que a humanidade caiu no Pecado Original, e todas deviam saber que tinham que trabalhar para redimir este pecado no Éden” (BRADLEY, 2008a, p. 42).

“[...] ano após ano, a mente dos homens endurecera-se, passando a crer que havia um deus, um mundo, um modo de descrever a realidade, que todas as coisas que se intrussem no reino dessa grande unidade tinham que ser más e demoníacas, e que o som de seus sinos e a sombra de seus lugares manteriam o mal afastado” (BRADLEY, 2008d, p. 108).

“Não sei se há uma finalidade nessa destruição, ou se a terra ainda não se consolidou em sua forma final, assim como nós, homens e mulheres, ainda não somos perfeitos. Talvez a terra também lute para evoluir a sua alma e aperfeiçoar-se” (BRADLEY, 2008b, p. 70).

father's will as if it were the will of God. Women had to be especially careful to do the will of God because it was through a woman that mankind had fallen into Original Sin, and every woman must be aware that it was her work to atone for that Original Sin in Eden (BRADLEY, 2000, p. 268).

Por meio do excerto acima, torna-se inquestionável o papel das mulheres na sociedade patriarcal. Além disso, há outros exemplos de como uma mulher deveria se comportar, afastando-se das artes, como a música, ou, ainda, privando-se da instrução da leitura e da escrita, já que havia a crença de que a mulher sábia era considerada perigosa ao domínio masculino. As noções de virtude e pecado eram também levadas ao fanatismo por parte de Gwenhwyfar, sendo que os atributos femininos eram sempre vistos como polos de oposição entre a bondade e a maldade, o virtuoso e o pecaminoso. O deus representado na cultura cristã, no contexto da obra, é um deus essencialmente dominador e vingativo, o qual aplica castigos a quem desobedece aos dogmas pregados. Logo, o mundo bretão do lendário Rei Artur foi construído através da crença daqueles que lá viveram. O mundo era como os homens (e a masculinidade em si) acreditavam que era. Morgana percebeu essa situação no fim do romance, afirmando que:

[...] year by year the minds of men had been hardened to believing that there was one God, one world, one way of describing reality, and that all things which intruded on the realm of that great one-mess must be evil and of the fiends and that the sound of the bells and the shadow of their holy places would keep the evil afar (BRADLEY, 2000, p. 749).

Já em relação ao papel da mulher na sociedade pagã, representada através dos pensamentos de Morgana, percebemos o espírito de comunhão com a natureza e os proventos que os seres humanos retiram dela, expressos pela gratidão, compaixão, respeito ao próximo e ao meio. O paganismo, em *As brumas de Avalon*, é regido pelos preceitos da Deusa-Mãe, ou seja, uma comunidade que conservava resquícios de uma sociedade matrifocal, de acordo com o que já explicamos na segunda parte deste capítulo. Desse modo, a vida da mulher era regida apenas por ela mesma, de acordo com sua própria vontade, respeitando os ciclos da natureza. Diferentemente do cristianismo, o tempo não era contado de forma linear e organizada, mas tudo fazia parte de um eterno ciclo de vida-morte-regeneração, trazendo a ideia de que os seres humanos não vivem apenas uma vez, mas, analogamente à natureza, aperfeiçoam-se em cada renascimento, como expressa o seguinte trecho do livro: *“I do not know if there is purpose in this destruction, or whether the land is not yet settled into its final form, even as we, men and women are not yet perfected. Perhaps the land too struggles to evolve its soul and perfect itself”* (BRADLEY, 2000, p. 56).

As noções de virtude e pecado também eram completamente diferentes dos dogmas cristãos. A mulher não precisava ser apenas boa ou má; ela atuava conforme os desígnios da natureza, dependendo de seus propósitos. Como senhora do seu corpo e de sua mente, a mulher desempenha papéis associados à natureza tríplice da Deusa, fazendo com que a essência da divindade esteja contida em seu próprio ser. Morgana, já velha, compreende essa relação com a Deusa, visto que Ela se encontraria em todos os lugares em que Morgana a buscasse, desde que estivesse plena de si mesma. *“I have called on the Goddess and found her within myself”* (BRADLEY, 2000, p.803).

“Eu chamei pela Deusa e a encontrei em mim mesma” (BRADLEY, 2008d, p. 163).

Outro aspecto importante a ressaltar é a ligação com o lado materno, retratado no romance, no sentido de transmissão de poder. Segundo Koss (2000, p. 91), ao trazer um deus masculino para a cultura, com o passar do tempo:

[...] as relações de parentesco passaram da matrilinearidade para a patrilinearidade. Este fato está intimamente relacionado com o surgimento da propriedade privada, quando a terra deixou de ser o lugar comum das mulheres passando a pertencer a um homem específico, junto com tudo o que se encontrava nela. Como consequência, as sociedades centradas na divindade feminina foram dominadas e destruídas.

Essa relação é perceptível em *As brumas de Avalon*, uma vez que aqui se comenta a antiga tradição de se transmitir o poder real por meio do lado feminino, conforme a tradição ligada à Deusa, fato que faria com que Mordred estivesse mais perto do trono da Bretanha, por acharem que ele seria filho apenas da irmã do rei, respeitando o ciclo matrilinear de transmissão de poder. Contudo, de acordo com a tradição patriarcal então consolidada, o filho adotivo de Artur, Galahad, seria o sucessor aceito, pelo menos em terras cristãs, nas quais se valoriza a transmissão de poder de pai para filho.

Antes de partir para a próxima seção e aprofundarmo-nos na trajetória dessa personagem tão complexa que é Morgana, é interessante notarmos como a Igreja subvertia os costumes pagãos, transformando-os em atos pecaminosos e orgiásticos. Gwenhwyfar, na história, não é nada mais do que o eco dos sacerdotes que condenavam o prazer. Estes faziam do Deus Cristão uma divindade que apenas punia os seres humanos por suas faltas, mesmo que tivesse enviado Seu Filho para expiar os pecados de todos. Apesar de tudo, a personagem aceita a relação extraconjugal, além de se unir a ambos durante as festividades de Beltane, como último recurso para engravidar e trazer ao mundo um herdeiro da Bretanha ao marido. Esse fato representa o ponto máximo de sua hipocrisia enquanto cristã

fervorosa e temente a Deus, uma vez que recorreu à simbologia decorrente do culto pagão para realizar seus propósitos, mesmo que se sentisse culpada posteriormente.

Alguns símbolos também adquiriram novos significados, como a maçã. De acordo com Koss (2000, p. 143), “entre os celtas, a Senhora do Lago é a representante da Grande Deusa, que rege a Ilha das Maçãs (Avalon). Como fruta paradisíaca, todo aquele que dela comesse morreria para o ‘mundo real’ e se tornaria viajante do ‘mundo das fadas’”. Já com a consolidação do monoteísmo centrado na figura do patriarca, a maçã contraiu o sentido de fruto proibido, ocasionando a expulsão de Adão e Eva do paraíso.

A partir de tudo o que foi exposto, podemos observar o atrito causado por esse embate entre religiões diferentes e, mais ainda, entre culturas diferentes. Esse impasse só consegue ser resolvido, na obra, a partir do momento em que há a conscientização da protagonista de que todas as religiões são uma só, conforme afirmavam Taliesin e Kevin, ambos Merlins da Bretanha. Esse aspecto, porém, será explorado nas próximas seções, juntamente com as consequências desse conflito religioso na trajetória de Morgana.

MORGANA: CONFRONTO E ADAPTAÇÃO AO MUNDO CRISTÃO

TOMO UM: *MISTRESS OF MAGIC* (A SENHORA DA MAGIA)

Nesta seção, analisaremos diretamente a relação de Morgana com o mundo cristão em ascensão, percorrendo sua trajetória de conflitos com o mundo exterior e consigo mesma, a fim de compreender a visão da personagem sobre os acontecimentos durante o reinado de Artur. Primeiramente, é interessante explicitar que todos os fatos narrados no romance possuem a voz da protagonista, mesmo quando não estava presente. Isso já é esclarecido no prólogo do primeiro tomo: *“But I have always held the gift of the Sight, and of looking within the minds of men and women; and in all this time, I have been close to all of them. And so, at times, all that they thought was known to me [...]. And so I will tell this tale”* (BRADLEY, 2000, p. 8).

“Mas eu sempre tive o dom da Visão, de ver o interior da mente dos homens e mulheres; e, durante todo este tempo, estive perto de todos. Assim, por vezes, tudo o que pensavam era do meu conhecimento [...]. Por isso, contarei esta história” (BRADLEY, 2008b, p. 10)

Seguindo cronologicamente os fatos narrados na obra, em grande parte do tomo um, mais especificamente até o capítulo dez, Morgana é uma criança, vivendo, primeiramente, na corte do pai, Gorlois e, depois, na de Uther Pendragon (segundo marido da sua mãe, Igraine). Sendo assim, é uma menina que estava sendo educada na fé católica, até o momento em que Viviane a leva para se tornar sacerdotisa em Avalon, por volta dos 7 anos de idade, e esse é um período de transição da primeira infância para a puberdade, simbolicamente significando um novo início/aprendizado na vida de Morgana. Para analisarmos seu

comportamento nessa fase, tomemos o seguinte trecho como exemplo, no momento em que Viviane lhe pergunta se possui o dom da Visão:

'All the time', I said [...] Only Father Columba says it is the work of the Devil. And Mother says that I should be silent about it, and never speak of it to anyone, even to her, because these things are not suitable for a Christian court and if Uther knew of them he would send me into a nunnery. I do not think I want to go into a nunnery and wear black cothes and never laugh again (BRADLEY, 2000, p. 112, grifo do autor).

“Constantemente – respondi [...] – Mas o Padre Columba diz que isso é obra do Diabo. E mamãe afirma que eu devia ficar calada, e não falar disso com ninguém, nem mesmo com ela, porque tais coisas não são adequadas para uma corte cristã e que, se Uther souber, me mandará para um convento. Não quero ir para um convento, vestir roupas pretas e nunca mais sorrir” (BRADLEY, 2008b, p. 126).

A Morgana infantil, retratada nesse excerto, reproduz os valores que vem aprendendo com os sermões do padre. Embora se mostre avessa aos ensinamentos cristãos sobre a forma como deveria se comportar, ela ainda não podia se basear no próprio julgamento, do mesmo modo que qualquer criança. O fato de Morgana ter passado boa parte da infância sob a influência da Igreja, pode ter sido uma das causas do parcial abandono e dos questionamentos à religião da Mãe, tendo em vista as concepções interiorizadas na época, conforme explicitaremos mais adiante.

Na sequência, a protagonista, que é levada para Avalon ainda na infância, sob a custódia de Viviane, transforma-se em sacerdotisa, acreditando plenamente nos dogmas da Deusa e colocando seu destino nas mãos Dela e da própria Viviane, a representante da divindade no mundo⁷. Há uma breve descrição dos anos de preparação para o cargo, mas, de maneira geral, o aprendizado, austero e rigoroso, consistia em: observar os ciclos da natureza e agir de acordo com eles, além de respeitar e cultuar a terra como doadora da vida e, portanto, fonte de energia. Analogamente à terra, a mulher também apresenta esse caráter associado à fecundidade e à maternidade, tornando-a um espelho dos ciclos naturais. Morgana constrói sua personalidade e seu olhar sobre o mundo de acordo com os preceitos da religião da Grande-Mãe. Assim, mantém a pureza reservada para os desígnios que lhe caberão no futuro, principalmente, o ritual do Grande Casamento, mesmo que isso lhe custe resistir ao amor de Lancelote, por quem se sente atraída. Resignada em relação ao destino, ela se prepara para o ritual, cujo funcionamento não era completamente conhecido por ela, tampouco, o jovem que se tornaria seu parceiro naquele dia, o qual veio a ser o próprio irmão, Artur. Todo o ritual pagão é minuciosamente descrito no livro e, por fim, ele se concretiza conforme o trecho a seguir:

⁷ É necessário salientar que, ao mesmo tempo em que Morgana é levada para Avalon, Artur é também retirado da custódia dos pais para ser educado pelo Merlim, seguindo os preceitos druidísticos, assim como Lancelote e todos os meninos criados na fé pagã. Esse fato culmina no casamento místico e na suposta lealdade ao dragão, simbolizado pela tatuagem em seu braço.

“Agora é o momento em que a Deusa recebe o galhudo – ele se ajoelhou junto do leito de peles de gamo, balançando-se, piscando à luz da tocha. Ela estendeu-lhe os braços, agarrou suas mãos, puxou-o, sentindo o calor macio e o peso de seu corpo. Teve de guiá-lo. Eu sou a Grande Mãe que conhece todas as coisas, que é donzela e mãe sábia, guiando a virgem e seu consorte” (BRADLEY, 2008b, p. 193).

Now it is the time for the Goddess to welcome the Horned One – he was kneeling at the edge of the deerskin couch, swaying blinking by the light of the torch. She reached up to him, gripped his hands, drew him down to her, feeling the soft warmth and weight of his body. She had to guide him. I am the Great Mother who knows all things, who is maiden and mother and all-wise, guiding the virgin and her consort (BRADLEY, 2000, p. 178).

“A mãe do Deus cristão rejubilara-se por Deus ter-lhe dado um filho, mas Morgana só podia revoltar-se, em amargo silêncio contra o deus que havia tomado a forma de seu irmão desconhecido” (BRADLEY, 2008b, p. 227).

Mais uma vez, percebemos a Deusa em todas as suas faces. Tal ato, representado simbolicamente como o casamento de um rei mortal com a divindade da terra, a fim de estabelecer uma aliança com os deuses de proteção ao povo, faz de Artur o rei das comunidades que seguem a tradição pagã. Entretanto, o conflito se instaura no momento em que Artur e Morgana descobrem suas identidades, pois após a consumação do ritual hierogâmico⁸, os dois adormecem e, ao acordarem, repetem o ato sexual, uma vez que se sentiram atraídos um pelo outro, e então se reconhecem. Perdidos na culpa e na vergonha, o assunto se torna proibido entre os dois, posteriormente. Nesse ponto, Morgana se revolta contra Viviane, que era Senhora do Lago, e com a religião da própria Deusa, não aceitando o motivo pelo qual teve de se relacionar com o próprio irmão no ritual do Grande Casamento. O excerto a seguir representa esse momento da protagonista, sabendo estar grávida de Artur: *“The Mother of the Christian God had rejoiced in the God that had given her a child, but Morgaine could only rage in silent bitterness against the God who had taken the form of her unknown brother”* (BRADLEY, 2000, p. 211). Pela sua formação como sacerdotisa, o parentesco não deveria significar nada além da magia associada ao ritual. Contudo, o afeto sentido pelo irmão e os resquícios do pensamento cristão, aprendidos durante a infância, conforme discorreremos a seguir, fizeram com que Morgana relacionasse o ritual a um ato incestuoso e, portanto, pecaminoso. A partir disso, tornam-se mais frequentes as comparações com a religião cristã, uma vez que Morgana está iniciando um processo de questionamento dos valores relacionados às suas crenças.

Cabe salientar que a ruptura com Avalon representa uma grande perda para a personagem, e esse fato tornar-se-á um fantasma em sua vida. Arrasada por se sentir usada por Viviane, Morgana foge de Avalon, carregando no ventre o fruto da união com o próprio irmão. Ela pensa em abortar a criança, visto que era filho de uma relação incestuosa e seria vítima do olhar preconceituoso daquela sociedade. Por meio desse pensamento, podemos perceber os resquícios da educação cristã que recebera durante a infância, conforme dito anteriormente. A revolta da personagem ocorre devido ao próprio julgamento que oscila entre virtude e pecado. Esses aspectos, antagônicos na religião cristã, nenhuma importância

⁸ Referente à *hierôs-gámos*, conforme citado anteriormente.

apresenta na tradição da Deusa, cuja fundamentação encontra-se na simples união dos seres, escolhidos e preparados física e espiritualmente para cumprir um destino, respeitando os ciclos naturais de vida-morte-vida. Após um dilema interno, Morgana aceita dar à luz o filho, mas o deixa aos cuidados de sua tia, Morgause – que, nesse momento, já era uma rainha muito poderosa no reino de seu marido, Lot, e vê na criança a possibilidade de um engrandecimento político para sua família. Assim, o primeiro tomo se encerra, com uma atmosfera de dúvidas, que crescem à medida que Morgana passa a conviver novamente no mundo exterior a Avalon.

TOMO DOIS: *THE HIGH QUEEN* (A GRANDE RAINHA)

No segundo tomo de *As brumas de Avalon*, observamos uma Morgana cada vez mais cética em relação à fé, sempre em comparação com o Cristianismo, como já iniciado no tomo anterior. Ela não aceita que Viviane a mandara realizar o ritual do casamento sagrado com o próprio irmão. Mesmo com sua formação de sacerdotisa, Morgana parece distanciar-se de sua fé neste momento, uma vez que considera impuro o incesto.

Para iniciarmos a discussão relativa à confusão da protagonista, tomemos como ponto de partida o excerto a seguir, que sintetiza o pensamento de Morgana: *“A priest would say this was the wages of sin. I heard such, often enough, from Igraine’s house priest before I went to be fostered in Avalon. At heart am I more of a Christian than I know?”* (BRADLEY, 2000, p. 326).

Isso demonstra que a fé da personagem está abalada. Ela oscila entre as dúvidas ocasionadas pelo rancor em relação a Viviane e sua própria fé, sempre comparando as escrituras cristãs com os mistérios pagãos como, por exemplo, na discussão oriunda no casamento de Artur sobre ser impróprio a uma mulher cantar em público, especialmente durante uma festa:

Morgaine flashed, 'If Mary of Magdala – I mind the story – played on the harp and danced, still she came to be saved, and we are nowhere told that Jesus told her to sit meekly and be silent! If she poured precious balm on the head of Jesus and he would not let his Companions rebuke her, he may well have enjoyed her other gifts as well! The Gods give of their best, not their worst, to men!' (BRADLEY, 2000, p. 289, grifo do autor).

Desse modo, Morgana passa seus dias na corte de Artur, remoendo o rancor, ao mesmo tempo em que continua reproduzindo alguns discursos advindos da própria religião

“Um padre diria que é a recompensa do pecado. Ouvi isto com muita frequência pelo padre de Igraine, antes de ter ido para Avalon. Serei, no coração, mais cristã do que acredito?” (BRADLEY, 2008a, p. 102).

“Se Maria Madalena tocava harpa e dançava, ainda assim foi salva, e em lugar nenhum está escrito que Jesus lhe tenha dito para calar-se com humildade. Se ela derramou bálsamo precioso na cabeça do Senhor, e este não permitiu que os discípulos a censurassem, bem poderia ter recebido com agrado os outros dons que ela lhe ofertara! Os deuses dão aos homens o que têm de melhor e não o pior” (BRADLEY, 2008a, p. 63).

“Por vezes, não sei em que acredito. Talvez tenha ficado tempo demais longe de Avalon” (BRADLEY, 2008a, p. 97).

pagã, sentindo-se saudosa dos tempos em que vivia em Avalon. “*Sometimes, I do not know what I believe. Perhaps I have been too long away from Avalon*” (BRADLEY, 2000, p. 321). Essa última citação mostra Morgana conversando com Lancelote, corroborando a ideia acerca de seu saudosismo de Avalon. Devemos lembrar, ainda, que é neste período que ela mais deseja Lancelote. O cavaleiro, porém, só possui olhos para a Rainha Gwenhwyfar, o que faz com que Morgana se sinta rejeitada, aumentando a sensação de solidão, infelicidade e terror.

Após a decepção com relação a Lancelote, Morgana decide partir da corte de Artur e retornar a Avalon. Porém, como perdera a sensação de pertencimento e sentia-se como uma traidora da religião, não conseguiu dispersar e adentrar as brumas, encontrando, ao invés de Avalon, o País das Fadas⁹. Podemos dizer que esse lugar representa um mergulho no inconsciente da personagem e, portanto, um período de entorpecimento e afastamento da realidade. Aqui Morgana experimenta sensações e percepções que vão além daquelas proporcionadas em Avalon e que a fazem perceber a realidade que tenta negar com relação ao seu papel de sacerdotisa e, conseqüentemente, herdeira do reino de Avalon. Ela só desperta dessa condição quando ouve um grito do mundo exterior, oriundo da sacerdotisa Raven, devido à traição de Artur aos povos que seguem a religião da Deusa. Esse foi o momento em que Gwenhwyfar, com cega obediência aos sermões dos padres, triunfou, pois obrigou Artur, numa batalha importante, a renunciar à bandeira do **Pendragon** por uma contendo a imagem da virgem, bordada pela própria Gwenhwyfar. Desse modo, Morgana recobra a razão e decide continuar seu caminho no mundo, mesmo sem entender sua missão. “*For when I heard Raven in that terrifying cry which moved into the spaces between the worlds, reaching my mind even where I stayed in the timeless dream of the fairy dream, I set forth... but not to Avalon*” (BRADLEY, 2000, p. 408).

“Pois quando ouvi Raven dar aquele grito aterrorizador, que varou os espaços entre os dois mundos e chegou até mim, onde eu estava, no sono intemporal do mundo encantado, eu parti... mas não para Avalon” (BRADLEY, 2008a, p. 186).

Se, até a saída da corte de Artur, Morgana se encontrava revoltada, com a fé abalada e confusa, quando reaparece, é uma Morgana cheia de culpas: culpa por se afastar do lar (Avalon); por se afastar da Deusa; por não estar no leito de morte da mãe, já que se encontrava entorpecida no **País das Fadas**; além do medo por sentir que nunca mais poderia voltar a Avalon. Em seu delírio, pensou, também, na possibilidade da inexistência de deuses e deusas, conforme conversa anterior com Lancelote: “*And then she recalled what Lancelot had Said in his despair, that there were neither Gods nor Goddess, but these were the shapes mankind gives, in terror, to what they cannot make into reason*” (BRADLEY, 2000, p. 398).

“E lembrou-se do que Lancelote lhe dissera, em seu desespero, de que não havia deuses nem deusas, que eles eram apenas formas que a humanidade dava, aterrorizada, àquilo que não podia compreender racionalmente” (BRADLEY, 2008a, p. 176).

⁹ Lugar descrito no romance como uma terra distante da realidade do mundo, assemelhando-se a um sonho, onde o tempo não corre, onde os dias se confundem com as noites.

O desejo de reassumir o poder que lhe era conferido por Avalon também começa a lhe aparecer, buscando informações de Estado com Kevin, o Merlim da Bretanha, e pensando que era ela quem deveria tomar as decisões que mudariam o rumo do país, pela influência que acreditava que Avalon ainda possuía no mundo. Havia também preocupação com a substituição de Viviane, já que a tia se encontrava bem idosa para o cargo de Senhora do Lago.

A partir do exposto, percebemos que o dilema do final do segundo tomo, em relação a Morgana, ainda gira em torno da confusão, da culpa e do remorso por ter renunciado à ilha sagrada de Avalon e não ter compreendido o verdadeiro significado do **casamento sagrado**. No entanto, a personagem inicia um lento despertar de sua condição de sacerdotisa, reavivando a tatuagem em forma de meia-lua na testa, em seus pensamentos e ações, além da compreensão de sua função no mundo fora da ilha sagrada. Esse aspecto, porém, desenvolveremos na próxima subseção, por ser um dos princípios que compõem o cenário de *O Gamo-Rei*.

TOMO TRÊS: *THE KING STAG* (O GAMO-REI)

Podemos dizer que no terceiro tomo da obra observamos dois momentos distintos em relação a Morgana: um rodeado de dúvidas sobre seu papel no mundo como sacerdotisa, oriundo da culpa e do remorso do abandono à religião; e outro referente ao momento em que ela retoma seu poder como sacerdotisa e renova sua fé, em definitivo. Instaura-se, nesse ponto, um renascimento espiritual na protagonista, uma busca incessante pela Deusa. Devemos lembrar que, anteriormente, Artur carregara em batalha apenas a bandeira representativa do Cristianismo, a pedido de Gwenhwyfar, traíndo seu juramento a Avalon e faltando com o compromisso de lealdade a todos os povos, não importando o culto que seguissem. Este, porém, era o momento de Viviane lembrar-lhe a promessa, quando fora feito Gamo-Rei, episódio que resultou na união sexual entre ele e Morgana, como ato simbólico do casamento do rei com a terra. As dúvidas de Morgana relativas a esse período podem ser percebidas no trecho a seguir: "*Is it my task to speak to Artur about his duty to Avalon? He bore the image of the Virgin into battle at Mount Badon; he laid aside the dragon banner; and now he has turned one of the greater Mysteries over to Christians priests*" (BRADLEY, 2000, p. 487).

Sendo assim, é perceptível existir uma personagem ainda insegura em relação aos seus desejos e compromissos. A reviravolta tem início a partir do assassinato cruel a Viviane¹⁰, em ocasião de Pentecostes, quando Artur reunia todos os antigos companheiros em

"Será meu dever falar com Artur sobre seu compromisso com Avalon? Ele conduziu a imagem da Virgem na batalha de Monte Badon; ele deixou de lado a bandeira do Dragão e agora entregou um dos mistérios maiores para os padres cristãos" (BRADLEY, 2008c, p. 42).

¹⁰ No romance, Viviane é assassinada por Balin, em razão de uma vingança. Anteriormente, ela esteve com a mãe de Balin, a qual se encontrava muito doente. Como forma de aliviar o sofrimento, e a pedido da própria enferma, Viviane lhe prepara ervas, as quais culminam em sua morte. Desse modo, Balin acreditava que Viviane se tratava de uma maligna feiticeira e, como tal, deveria pagar pelo 'assassinato' cometido contra sua mãe, ocasionando o terrível crime na frente de toda a corte de Artur.

“Gwenhwyfar, você se preocupa demais com o pecado. Não cometemos nenhum pecado, Artur e eu. O pecado é a intenção de fazer o mal. Nós nos juntamos por vontade da Deusa, das forças da vida, e se disto nasceu uma criança, então foi gerada no amor, qualquer que tenha sido o motivo de nossa união” (BRADLEY, 2008c, p. 108).

tempos de paz e realizava audiências públicas em auxílio do povo. Diante de todo o tumulto, Artur ordena que Viviane seja enterrada com honras em Glastonbury, ou seja, uma terra cristã. Morgana não aceita o fato, iniciando um período de maior fanatismo em relação aos preceitos da religião da Deusa. Essa foi a fase de maior agitação para seu retorno completo como sacerdotisa. Ela já não possui mais vergonha no que diz respeito à relação incestuosa ocorrida entre ela e Artur quando jovens, uma vez que há o predomínio do pensamento da sacerdotisa Morgana, sem levar em conta as opiniões subjetivas. Prova disso é a conversa entre ela, Artur e Gwenhwyfar, quando o rei fica sabendo que tem um filho vivo, sendo criado na corte de Morgause. “*Gwenhwyfar, you think too much of sin. We did no sin. Artur and I. Sin is in the wish to do harm. We came together by the will of the Goddess, for the forces of life, and if a child came to birth, then it was made in love, whatever brought us together*” (BRADLEY, 2000, p. 531).

Logo após esse episódio, Morgana aceita se casar com o Rei Uriens, de Gales do Norte, mas quem lhe interessa é o enteado, Acolon. Por meio dele, ela sente que pode voltar à condição de sacerdotisa e realizar o trabalho que a Deusa lhe tinha destinado. Em meio àquele casamento, praticamente forçado, observamos que Morgana ainda se encontra em um momento de passividade perante as decisões dos homens, especialmente de Artur. Os pensamentos da personagem circundam seu dever com Avalon, sua liberdade enquanto mulher segundo a tradição da Deusa, seu livre-arbítrio para tomar as decisões de acordo com o próprio juízo. Todavia, suas atitudes mostram uma mulher sem certeza das próprias decisões, ainda confusa e, de certo modo, submissa. Por meio desse casamento sem amor, ela se sente morta, distante da vida dos ciclos naturais. “*Spring comes again and again, and the Summer follows with its fruitfulness. But I am as alone and barren as one of those locked-up Christian virgins within convent walls. [...] all was grey and barren here*” (BRADLEY, 2000, p. 571).

“A primavera volta sempre e sempre, a ela segue-se o verão com seus frutos. Mas eu estou só e estéril, como uma dessas virgens cristãs trancadas através das paredes de um convento. [...] Tudo ali estava cinzento e estéril” (BRADLEY, 2008c, p. 129).

O retorno completo de Morgana ao papel de sacerdotisa ocorre a partir do momento em que ela se une, de fato, a Acolon, pois ele também trazia tatuado em seu braço o **dragão**, símbolo de sua lealdade com a Deusa. União consolidada não por um simples desejo ou luxúria de ambos, mas como forma de um representar para o outro o trabalho a ser realizado naquele mundo. Em outras palavras, juntos eles representavam a conjunção entre o sacerdote e a sacerdotisa. Eles não eram amantes, eram os reis daquela terra para aquele povo.

Morgana torna-se ciente da plenitude de sua função. Depois de anos afastada de seu compromisso com Avalon, por sua culpa e revolta, ela retorna, por ocasião do Solstício de Verão. Ela sente, novamente, o sangue pulsando-lhe a vida e a força das estações em seu corpo. Juntamente com essa reviravolta, cresce, também, o desejo pelo poder. A personagem compreende os planos originais de Viviane, ou seja, fazer com que Morgana tivesse

uma grande influência sobre Artur e o reinado da Bretanha. O rei seria, em última instância, um fantoche, pois a terra seria realmente governada pelas mãos de uma mulher. Em vez disso, Morgana deixara Artur cair nas influências de Gwenhwyfar e, conseqüentemente, dos padres. De acordo com as palavras da própria personagem:

And there had been a time, too, when Morgaine had had influence with Artur – the influence of the woman he had first taken in coming to manhood, Who wore, for him, the face of the Goddess. Yet, in her folly and pride, she had let him fall into the hands of Gwenhwyfar and the priests. Now, when it was too late, she began to understand what Viviane had intended (BRADLEY, 2000, p. 581).

Desse modo, mesmo sabendo ser tarde demais, Morgana considera missão sua reclamar a espada Excalibur de Artur, bem como lembrar-lhe do juramento de proteger todos os povos da Bretanha, que fora quebrado quando o rei carregou em batalha apenas a bandeira cristã. Isso, aliado ao desejo de poder, faz a protagonista planejar a morte do outro enteado, Avalloch, a fim de que Acolon se tornasse rei de Gales do Norte, logo após Uriens; depois, assumiria a coroa da Bretanha, junto com Morgana, derrubando Artur.

Antes disso, porém, Morgana retorna a Avalon, sentindo aquela velha insegurança de não saber se seria capaz de chamar a barca, tampouco, dissolver as brumas e entrar novamente em sua terra. Quando efetua o movimento e adentra os territórios sagrados, um sentimento de alívio se apossa dela, juntamente com a renovação total da força como sacerdotisa da Deusa. Por meio de um sonho, Raven é responsável por reconsagrá-la, encontrando-se, depois, em igualdade com a atual Senhora do Lago, Niniane¹¹. Morgana sente todo o ciclo de sua vida se refazendo:

I gave up my maidenhood to the Horned One. I bore a child to the God. I burned with passion for Lancelot, and Acolon created me priestess anew in the plowed fields which the Spring Maiden has blessed. Yet never have I know what it was to be received simply in love [...] It seemed [...] welcomed back into the arms of the Great-Mother (BRADLEY, 2000, p. 640).

Por fim, cabe ressaltar que o final do terceiro tomo e início do quarto representam o momento de maior confronto de Morgana em relação aos valores cristãos. Juntamente com o *status* e a força do retorno da sacerdotisa, surge uma Morgana menos tolerante, que não mede esforços para realizar o trabalho que ela acredita essencial para retomar o culto à Deusa. Ela não aceita o domínio dos padres e está disposta, até às últimas conseqüências, a cumprir sua missão, denunciando o momento de extremismo religioso em sua trajetória.

¹¹ Com a partida de Morgana e seu total afastamento de Avalon, uma substituta para Viviane deveria ser treinada e Niniane, filha de Taliesen, o Merlin, se torna a figura feminina ideal, até que Morgana reivindica seu lugar de direito.

“Em certa época, também Morgana havia tido influência com Artur – a influência da mulher que primeiro possuía ao se transformar em um homem, que tinha, para ele, o rosto da Deusa. Não obstante, em sua loucura e seu orgulho, ela o deixara cair nas mãos de Gwenhwyfar e dos padres. Agora, quando era tarde demais, começava a compreender qual fora a intenção de Viviane” (BRADLEY, 2008c, p. 139).

“Eu perdi a virgindade para o Galhudo. Eu tive o filho do Deus. Ardi de paixão por Lancelote, e Acolon fez-me, novamente, sacerdotisa nos campos arados que a Virgem da Primavera havia abençoado. Não obstante, eu não sabia o que era ser recebida simplesmente com amor. [...] Tive a impressão [...] de que era recebida nos braços da Grande-Mãe” (BRADLEY, 2008c, p. 200).

TOMO QUATRO: *THE PRISONER IN THE OAK* (O PRISIONEIRO DA ÁRVORE)

O quarto e último tomo da obra apresenta uma discussão bem mais acirrada em relação à religião. Como panorama, de um lado, vemos Morgana, plena de sua fé, beirando o fanatismo enquanto Senhora do Lago e, de outro, Kevin, o Merlim, o qual acreditava que os tempos da Deusa estavam acabando e que os mistérios dos druidas não deveriam ficar escondidos em Avalon, mas serem mostrados ao mundo, na nova fé que a Bretanha professava. Logo, esse é o momento de maior confronto entre cristianismo e paganismo, que culminará, posteriormente, na adaptação da protagonista ao mundo patriarcal já então consolidado. No entanto, dedicaremos uma seção à parte para discorrer sobre as consequências dessa adaptação ao mundo medieval na obra, além das implicações disso para a personagem Morgana, considerando toda a configuração político-social.

O prisioneiro da árvore, além de representar o período de maior tensão entre as crenças conflitantes, também pode ser associado ao momento de maior afirmação da identidade feminina da personagem Morgana, construída ao longo da obra. De acordo com as ideias de Moraes (2002), citada na primeira parte deste capítulo, o encontro e o requerimento da identidade da mulher “é um processo contínuo e complexo, que envolve uma interação de crescimento, de mudança e de renovação na vida. [...] é responsável por nos posicionar no mundo e desenvolve novas essências do significado do estado de ser mulher” (MORAES, 2002, p. 75). Sendo assim, observamos a protagonista enfrentar um processo para retomar a antiga posição de sacerdotisa e, mais ainda, conquistar o poder de Senhora do Lago. Se Morgana, durante o período de confusão nos tomos anteriores, acabara deixando-se dominar pela autoridade masculina, neste, apresenta uma posição extremamente contrária, desenvolvendo uma nova essência e um novo orgulho em ser mulher, como podemos observar na fala da personagem, a seguir: “*I am priestess, I need make no accounting to any man for what I must do*” (BRADLEY, 2000, p. 675).

“Sou uma sacerdotisa, não preciso dar contas do que faço a nenhum homem” (BRADLEY, 2008d, p. 29).

Contudo, podemos notar que o fanatismo de Morgana é o responsável, também, por sua ruína, afinal, ela invoca os poderes da Deusa para realizar obras, as quais, na verdade, refletem apenas o seu orgulho exacerbado. Na ânsia de punir Artur pela suposta traição à tradição da Deusa e aos povos que a seguem, ela o engana e o leva ao País das Fadas, para que Acolon pudesse lhe tomar Excalibur (espada das insígnias sagradas dos druidas), matá-lo e surgir como o novo governante da terra. Nessa batalha simbólica, Artur recupera-se e mata o rival, provando seu domínio e seu merecimento em ser rei da Bretanha. Desesperada, Morgana vai ao encontro de Artur e apenas consegue tomar a bainha mágica

que ela mesma tecera por ocasião do casamento com a terra, em que Artur fora feito governante. A partir disso, ela pensa ter falhado em seu compromisso com a Deusa, adoecendo e recolhendo-se em Tintagel, lugar onde passara a infância, antes da morte de seu pai. Lá, a protagonista inicia um processo de luto, do qual só consegue se recuperar após a visita de Kevin e sua ida, em definitivo, para Avalon: "*And suddenly I began to cry. I wept, at last, for Acolon lying dead on his pall, and for Artur, who hated me now, [...] and for Viviane, lying dead beneath a Christian tomb, and for Igraine, and for myself who had lived through all these things*" (BRADLEY, 2000, p. 757).

Já em Avalon, Morgana e Raven tomam consciência da traição de Merlim, o qual profanou o cálice sagrado da Deusa, colocando-o a serviço dos cultos cristãos. Esse episódio é o que culmina na lenda do Graal e sua desenfreada busca, separando os cavaleiros de Artur. Tomemos o trecho a seguir como base para análise:

In the cup of the Goddess, O Mother, in the cauldron of Ceridwen, wherein all men are nourished and from which all men have all the good things of this world. You have called upon the Goddess, O ye willful priests, but will you dare her presence if she should come? Morgaine clasped her hands in her most fervent invocation of her life. I am thy priestess, O Mother! Use me, I pray, as you will! (BRADLEY, 2000, p. 770).

O fato de um dos principais mistérios pagãos ter se tornado uma das lendas mais poderosas do cristianismo não parece ocorrer por acaso. Isso prova indícios da adaptação das crenças pagãs sendo transpostas para os dogmas cristãos. Esse aspecto será mais bem explanado na próxima seção, mas ele representa um momento de transição para o mundo retratado na obra, bem como para Morgana, que começa a compreender por que a fé cristã se tornou tão forte no reinado de Artur, até culminar em seu pleno amadurecimento na fé, ou seja, a crença de que todos os deuses são um só e todas as deusas são uma só. Antes disso, no entanto, Morgana chega à constatação de que a figura da Deusa estava encarnada em suas familiares e mulheres que foram peças-chave na configuração da Bretanha, como Igraine, Viviane, Morgause e, inclusive, ela mesma: "*I am the Queen now. There is no Goddess but this, and I am she*" (BRADLEY, 2000, p. 815).

Já a compreensão profunda de que a tradição da Deusa não havia se extinguido no cristianismo, mas personificava-se na figura da Virgem Maria, fez com que a crença na mãe como divindade também se adaptasse ao novo cenário religioso. Os detalhes dessa adaptação, em relação à Morgana e as consequências da perpetuação desse culto serão vistas a seguir.

"E, de repente, comecei a chorar. Chorei, afinal, por Acolon, que estava morto, por Artur, que agora, me odiava, [...] e por Viviane, que jazia morta entre os túmulos cristãos, e por Igraine, e por mim mesma, que passara por todas essas coisas" (BRADLEY, 2008d, p. 116).

"O cálice da Deusa, oh, Mãe, é o cadinho de Ceridwen, onde todos os homens são nutridos, e de onde todos os homens retiram as coisas boas deste mundo. Chamaram a Deusa, oh, vocês, padres obstinados, mas ousariam enfrenta-la se ela aqui viesse? Morgana cerrou suas mãos na mais fervorosa evocação de sua vida. Sou uma sacerdotisa, oh, Mãe! Use-me, eu rogo, como quiseres!" (BRADLEY, 2008d, p. 129).

"Eu sou a rainha agora. Não existe nenhuma Deusa a não ser esta, e eu sou ela" (BRADLEY, 2008d, p. 175).

O RESGATE DA DEUSA NA SOCIEDADE PATRIARCAL

Até o presente momento deste capítulo, ponderamos acerca do confronto de Morgana com o cristianismo em ascensão. A personagem considera dever seu manter os cultos pagãos vivos na memória e na identidade do povo bretão, não aceitando a religião cristã, em virtude da preponderância do masculino sobre o feminino, oriunda dessa nova fé. Desse modo, ela renega tudo o que advém da crença cristã, mesmo com as repetidas ideias transmitidas por Taliesin, Kevin e pela própria Viviane, sobre o papel dos deuses no imaginário popular e a consequência de que todos os deuses seriam apenas um e todas as deusas, apenas uma, não importando a fé que professassem. "*God is called by many names, but is everywhere One; and so, when you pray to Mary, mother of Jesus, you pray, without knowing it, to the World Mother in one of her many forms*" (BRADLEY, 2000, p. 134).

"Deus é chamado por muitos nomes, mas é o mesmo, em toda parte; assim, quando você reza à Maria mãe de Jesus, reza, sem o saber, para a Mãe do Mundo em uma de suas muitas formas" (BRADLEY, 2008b, p. 149).

Esse último excerto apresenta uma fala de Viviane, respondendo perguntas de Morgana, quando era apenas uma garota. A protagonista somente toma consciência da força dessas palavras a partir do momento em que reconhece a Deusa na figura de Virgem Maria, no fim do tomo quatro. Já idosa e consciente do isolamento de Avalon em relação ao restante do mundo, ela decide visitar o túmulo de Viviane, o qual fora construído em Glastonbury, ou seja, uma terra essencialmente cristã. Observando as freiras e seus hábitos de vida, bem como a devoção associada à figura de Maria, mãe de Jesus, Morgana compreende que se tratava da Grande-Mãe, em um momento de grande revelação:

"— Mãe — murmurou —, perdoai-me. Pensei que tinha de fazer o que, agora vejo, podeis fazer por vós mesma. A Deusa dentro de nós, sim, mas agora eu sei que estais no mundo também, agora e sempre, tanto quanto estais em Avalon e nos corações dos homens e mulheres. Ficai comigo, também, guiai-me, dizei-me o momento em que deverei deixar-me levar por vossa vontade..." (BRADLEY, 2008d, p. 238).

'Mother', she whispered, 'forgive me. I thought I must do what I now see you can do for yourself. The Goddess is within us, yes, but now I know that you are in the world too, now and always, just as you are in Avalon and in the hearts of all men and women. Be in me too now, and guide, and tell me when I need only let you do your will...' (BRADLEY, 2000, p. 876, grifo do autor).

Portanto, é interessante elucidarmos o percurso da transposição do culto pagão à Deusa-Mãe para Maria, analisando as razões dessa mudança de paradigma em relação às religiões na Idade Medieval. De acordo com as concepções de Barros (2001), exploradas de modo análogo na primeira parte deste capítulo, o cristianismo surgiu de modo a substituir a supremacia do Deus-Pai. Nessa visão, o Todo-Poderoso teria enviado seu Filho a fim de salvar a todos e instituir uma crença baseada na igualdade e no respeito ao próximo. Em outras palavras, "o cristianismo trazido pelo esperado Messias tentou se colocar como a religião do Filho, como aquela que, abandonando Mãe e Pai, acenava com a possibilidade de uma igualdade, porque transformava toda a humanidade numa irmandade" (BARROS,

2001, p. 143). Sendo assim, o tempo cíclico seria deixado para trás, isto é, antes de Cristo (a.C), instaurando-se uma nova Era na humanidade, marcando o princípio de um novo tempo, medido de modo linear (depois de Cristo – d.C). No entanto, essa estratégia não obteve sucesso, visto que representava uma perda muito abrupta da antiga fé para o povo. Cristo podia ser o Filho, mas, atrás Dele, estariam seus genitores. O papel de Maria pouco foi descrito nas escrituras bíblicas, fazendo com que o imaginário popular preenchesse as lacunas do poder da Mãe, transferindo aspectos das crenças pagãs para a nova fé.

Em *As brumas de Avalon*, as comparações entre a Deusa e a Virgem Maria ocorrem na medida em que clarificam a visão de Morgana em relação à constituição de uma única divindade, não importando o nome atribuído a ela. Porém, o aspecto principal de ambas, ou seja, sua categorização como Mãe do Mundo pode ser desmembrada em outras semelhanças decorrentes desse processo. Tomemos o excerto a seguir como exemplo:

Nas religiões pagãs, sempre foi comum a ideia de que os deuses masculinos podiam gerar filhos nas mulheres terrestres transformando-as numa emergência da Deusa, enquanto o filho assumia o papel do herói. Esta prática, conhecida como hierôs-gâmos, dizia respeito ao casamento de um deus com uma mortal. Maria ao aceitar conceber pelo Espírito Santo, ao aceitar que seu corpo, sua matriz, se transformasse no receptáculo da vida divina, reproduz os rituais do casamento sagrado, rituais apontados sempre como de caráter maternal e incestuoso, na medida em que a Deusa era a Mãe de toda a humanidade (BARROS, 2001, p. 146).

O princípio da essência de Mãe do Mundo representa um caráter simbolicamente incestuoso por natureza e trata-se de um aspecto presente em ambas as crenças, assim como gerar um filho a partir de um Deus, mostrando a importância da alusão ao Grande Casamento. A Igreja, percebendo esses aspectos míticos sendo reutilizados e reimaginados pela memória da população, tratou de denegrir a imagem do feminino, associando esse encanto produzido pela mulher ao demônio. Assim, a Maria foi atribuído o elemento virginal da procriação. Se no paganismo a virgindade da Deusa se encontrava na sua liberdade sexual, associado ao fato de ela seguir os cursos da natureza, no cristianismo, a virgindade passou a ser sinônimo de qualidade física e relacionada à submissão da mulher perante o homem, já que era ele quem controlava a vida da mulher. Desse modo, antagonicamente à Virgem Maria, a Igreja recriou o papel de Eva: “Eva foi aquela que acreditou na serpente e obedeceu-lhe. Maria acreditou no anjo e privilegiou o Senhor. Eva trouxe a queda, o pecado, a Morte. Maria trouxe a salvação, a redenção, a Vida. Ambas foram apontadas como *Mães da Humanidade*” (BARROS, 2001, p. 151).

Campbell (2011), por uma perspectiva de análise mítica, também acredita na fusão das crenças cristãs e pagãs na história da humanidade. Para ele, o que existe na tradição católica “[...] é a fusão da ideia hebraica, patriarcal, monoteística, do Messias, como o destinado a unir os poderes espiritual e temporal – e da ideia clássica, helenística, do Salvador, como filho da Grande Deusa, morto e ressuscitado através do nascimento virginal” (CAMPBELL, 2011, p. 190).

Todavia, a própria Barros (2001) esclarece que a adoração a Maria não pode ser apenas considerada como uma cristianização do culto à Deusa pagã, pois isso seria simplificar um processo bem mais complexo. Dito de outra maneira, conforme observamos na primeira parte deste capítulo, a tradição pré-histórica que cultuava a Mãe foi desbancada pela religião do Pai (judaísmo) e depois pela do Filho (cristianismo). Se considerarmos a emergência da figura de Maria na religião cristã, perceberemos que não se trata de uma simples fusão entre o paganismo e o cristianismo, mas surge como uma manifestação do imaginário dos povos que não permitiram que a Grande-Mãe fosse excluída da história. É exatamente em cima desse processo que ocorre a adaptação de Morgana ao mundo patriarcal, pois, embora tenha percebido as semelhanças inerentes à caracterização, tanto da Deusa, quanto da Virgem Maria, a protagonista finalmente compreende o complexo princípio que tornaria possível essa transposição de cultos.

Para finalizar esta seção, é interessante aprofundarmos a questão da simbologia do Graal, apresentada no último tomo de *As brumas de Avalon*, por se tratar de um aspecto essencial à adaptação de Morgana e de sua visão em relação às religiões. O surgimento do Graal, no romance, ocorreu por meio da traição de Kevin, o Merlim da Bretanha, à religião da Grande Deusa. Como Merlim, sua função era ser mensageiro dos deuses e levar notícias de um lado ao outro no reino. Kevin acredita que os dias da crença na Deusa haviam findado e que a nova religião dominaria o mundo a partir de então. Por esse motivo, ele utiliza um objeto sagrado de Avalon em uma celebração cristã, fato que, para Morgana, representava o ato máximo de profanação dos mistérios da Deusa e de traição para com a religião. Apesar de haver divergências em relação à origem celta da lenda do Graal, parece haver consenso, de acordo com Barros (2001), de que o objeto, ora apresentado como cálice, ora como caldeirão, possuía propriedades mágicas e representava a iluminação a que todos os seres humanos almejam.

Na obra, Morgana viaja com Raven até Camelot, com o intuito de resgatar as sagradas regalias e fazê-las retornar ao lugar de origem. Desse modo, Morgana assume a forma da

Deusa e faz todos da corte beberem do cálice sagrado e se alimentarem daquela poderosa energia emanada a partir da regalia:

The chalice, some said later, was invisible; others said that it shone like a great star which blinded every eye that looked on it. [...] again and again later she heard that tale, and by that token she knew that what she had borne was the cauldron of Ceridwen (BRADLEY, 2000, p. 771).

“O cálice, alguns disseram mais tarde, estava invisível; outros contaram que brilhava como uma grande estrela que cegava todos os olhos que o miravam. [...] ela ouviu aquela lenda repetidas vezes, e por aquele símbolo, ela sabia que aquilo que carregava fora o cadinho de Ceridwen” (BRADLEY, 2008d, p. 130).

Esse trecho evidencia que cada um enxergou a cena de acordo com as próprias convicções. A partir disso, os companheiros de Artur partem para tentar reencontrar o Graal, uma vez que ele sumira após a celebração. Morgana sabia que se tratava de um objeto sagrado para a crença da Deusa. Contudo, essa se tornou uma das lendas mais famosas do cristianismo, com alguns dizendo que se tratava do “cálice em que José de Arimateia teria recolhido o sangue que Cristo derramou na cruz” (BAUER, 2001, p. 33), tornando-se uma extrema ironia para a protagonista.

O próprio episódio do Graal apresenta indicativos da adaptação dos cultos pagãos à religião cristã. O objeto, também chamado de Vaso Sagrado, contém, em si, o princípio do feminino. Nas palavras de Barros (2001, p. 238), “o Graal, em qualquer forma que ele apareça é uma figuração feminina e a busca empreendida pelo cavaleiro exemplar é a procura do princípio feminino”. Logo, a busca representada pelos cavaleiros de Artur nada mais foi do que uma metáfora da procura pelo princípio feminino, o que, como tal, apresenta uma dualidade: o mesmo cálice, capaz de oferecer plenitude e realização àqueles que o observam, também é algo maléfico, capaz de levar à morte os que não são devidamente preparados. De fato, Galahad, filho de Lancelote, é quem encontra o Graal na obra (e também na maior parte das lendas referentes ao período medieval), e, após o contato com o objeto, ele morre. Do mesmo modo, o próprio Lancelote morre ao final do romance, pelo mesmo motivo de seu filho. Observemos o seguinte trecho, em relação à descrição simbólica do Vaso Sagrado:

Como recipiente, ele é útero, que acolhe e dá a vida; como conteúdo, é o seio que alimenta, produzindo a seiva, que renova e prolonga a vida. Mas para os culpados, para os que se apropriaram indevidamente do objeto, [...] o Graal fulmina, consome, transforma em cinzas. Toda a ambigüidade que caracterizou a mulher foi assumida pelo Graal (BARROS, 2001, p. 240).

Essa passagem resume as ideias que discutimos até o presente momento, ou seja, o aspecto feminino, considerado por meio de suas polaridades, sendo adaptado de uma

“Sua tarefa estava cumprida”
(BRADLEY, 2008d, p. 239).

fé para a outra. Conforme dito na subseção anterior, a percepção de Morgana acerca das diferentes visões em relação à significação do cálice, já foi um indício de sua adaptação ao mundo patriarcal, culminando na plenitude de sua maturidade como sacerdotisa ao perceber a associação da Deusa com a Virgem Maria e que o culto que ela tanto lutou para preservar evoluiu sem precisar de sua interferência. Merlim já havia pressagiado que tal fato se consumaria, pois, de acordo com a visão dele, os deuses não precisariam das interferências humanas para realizar as próprias vontades. E então, neste momento, Morgana percebe que nenhuma de suas missões tinha sido em vão e que a Deusa não se extinguiu. Ao fim, a protagonista chega à conclusão de que não precisaria usar a barca para voltar a Avalon, pois a ilha de Glastonbury e a própria Avalon eram simplesmente o mesmo lugar e, para ela, estando em Avalon, ou no mundo exterior, *“Her work was done”* (BRADLEY, 2000, p. 876).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que o Ser em cada um de nós que é o ‘ninguém’,
Ou seja, el alma pura,
Sempre nos lembre que, não importa o que aconteça,
Temos uma Mãe amorosa, mansa e feroz,
Que espera que aprendamos, que nos comprometamos
A ser mansamente ferozes, ferozmente mansos...
Como ela (ESTÉS, 2012, p. XX)

Em nosso estudo, tivemos o intuito de examinar a trajetória da personagem Morgana, no romance *As brumas de Avalon*, como forma de verificar o conflito existente entre ela e a nova religião que se instaurava na Bretanha, no período medieval. Em outras palavras, nos propusemos a esclarecer o confronto gerado entre o paganismo e o cristianismo, por meio da adaptação da protagonista ao novo cenário político-religioso da época.

Desse modo, averiguamos as raízes da institucionalização do patriarcado, atrelando os aspectos políticos aos religiosos, uma vez que estes não podem ser dissociados na formação da cultura bretã e suas influências no mundo ocidental. Morgana e Gwenhwyfar representam, em *As brumas de Avalon*, forças antagônicas, ou seja, o paganismo e o cristianismo, respectivamente. Embora ambas apresentem momentos de questionamentos em relação às próprias crenças, até por se tratar de um processo típico de um período de transição na história da humanidade, elas lutam, a seu modo, pelo que acreditam, tornando-as intrigantes e misteriosas. O romance de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d) mostra os papéis femininos assumidos por essas duas forças antagônicas, como forma de questionar os valo-

res admitidos a partir da consolidação da sociedade patriarcal na Idade Média. Nessa fase, ressaltamos a Igreja Católica, por concentrar a maior parte do poder nas mãos dos padres, os quais denegriam a mulher e a colocavam no patamar de maior pecadora da humanidade. De acordo com Barros (2001, p. 14), “é a partir do momento em que a Igreja resolve se tornar uma Instituição que as heresias passam a representar um problema, na medida em que os hereges contestavam toda a organização que se pretendia vigorar.” Tudo isso ocorre por causa da adaptação das crenças do povo pagão ao cristianismo, a qual advém de um complexo movimento de comparação com a própria fé.

É esse o processo que observamos em Morgana, em seus momentos de maior confronto com o cristianismo, uma vez que, no decorrer da obra, a protagonista frequentemente compara as duas crenças. Primeiramente, isso ocorre com a intenção de afirmar, para si mesma, as qualidades da própria fé, em detrimento da religião cristã. Num segundo momento, já no fim da obra, as comparações são estabelecidas de maneira a perceber pontos de contato entre as duas crenças e a provável adaptação da fé pagã.

O processo ocorrido com Morgana, discorrido profundamente no capítulo três, nos permite, por fim, afirmar a complexa evolução de transposição de cultos ocorrida na obra. Para Barros (2001, p. 158), “os pais da Igreja perceberam que o cristianismo só seria aceito, dentro dos moldes católicos, se admitisse identificações com as crenças anteriores, sobrevivências de práticas e ritos populares”. Como vimos na obra, a Deusa não se extingue, apenas adquire outro nome, sendo igualmente considerada como Mãe da Humanidade. Sendo assim, *As brumas de Avalon* relembra o papel do feminino que, há muito, foi subvertido pelo advento da cultura patriarcal. Mesmo Maria, a mãe de Jesus, era mulher e, portanto, submissa à vontade de Deus, atuando como mediadora dos desígnios divinos, mas nunca a responsável por eles.

Ao explorarmos a obra de Bradley, deparamo-nos com o conceito de identidade feminina na sociedade patriarcal. Durante séculos, a identidade feminina foi construída através da imagem imposta pelo domínio masculino, ou seja, uma identidade constituída através de seu silenciamento. Hoje, porém, a preocupação com o feminino se faz mais presente no mundo. Precisamos salientar que a aceção de feminino não está sendo usada, aqui, apenas como sinônimo de gênero, mas:

[...] de uma atitude diante da vida, possível de ser manifestada por todas as pessoas. Pelo fato de estarmos vivendo há tanto tempo imersos em uma cultura, na qual predomina absoluta a polaridade masculina da divindade, necessitamos revalorizar a polaridade feminina, recuperando seus valores, para alcançar um equilíbrio, antes que possamos transcender esta dualidade (KOSS, 2000, p. 13).

Logo, o romance de Bradley (2008a, 2008b, 2008c, 2008d) nos fornece ferramentas para repensar o feminino na sociedade atual. Estamos vivendo um momento de maior inquietação em relação à natureza, principalmente no que diz respeito às suas reações, as quais são oriundas de uma depredação sem critérios e o egoísmo da humanidade em utilizar os recursos naturais sem pensar nas consequências em longo prazo. Além disso, conforme observamos nos capítulos anteriores, o feminino está intimamente ligado à natureza, de modo que “ao destituirmos a mulher de sua relação intrínseca com a natureza nos tornamos estéreis e áridos em nossas relações entre nós e com o meio que habitamos” (CABREIRA, 2006, p. 40). Dito de outra maneira, a sociedade patriarcal tornou-se um reflexo da distorção de valores decorrente da submissão do feminino.

Contudo, acreditamos que a percepção desse processo é o primeiro passo para tentar reverter a subversão masculino/feminino, analogamente à subversão cultura/natureza. Somados a isso, estudos como o nosso se propõem a resgatar os valores perdidos nos últimos séculos de dominação patriarcal. Desse modo, semelhantemente à metáfora do Graal na lenda arturiana, nós também buscamos o reencontro com princípio feminino na sociedade ocidental contemporânea. Esse reencontro, porém, não pode ser alcançado se apenas contrapusermos os princípios analisados nesta pesquisa (masculino e feminino), e sim se o reestruturarmos a partir de uma noção de equilíbrio entre essas duas polaridades.

Para concluir, é necessário explicitar que esta análise da trajetória de Morgana é apenas um recorte de uma pluralidade de outros aspectos que podem ser desenvolvidos em estudos futuros. Elegemos a personagem Morgana, tendo em vista sua centralidade nos conflitos entre o paganismo e o cristianismo, sendo que ela pode ser considerada como uma das figuras femininas que mais se coadunam aos objetivos da nossa pesquisa. Todavia, o mesmo trabalho poderia se constituir a partir do exame da visão de Gwenhwyfar na obra, assim como personagens secundárias, como Morgause, a qual executa um papel importante como pano de fundo. Há, inclusive, a possibilidade de trabalhar com obras de outros autores que também mostram versões da lenda do Rei Artur, mas com enfoque em outras características ou outros personagens como, por exemplo, *As crônicas de Artur*, de Cornwell (2003). Nós também escolhemos como área de estudo a interface literatura/história, mas há espaço para pesquisas futuras, elegendo-se a interface literatura/psicologia, por exemplo. Além disso, diversas pesquisas tendo por base a significação mitológica do Graal na obra, por exemplo, poderiam enriquecer um novo estudo. Porém, esses são aspectos que fogem de nossos objetivos e, por este motivo, foram afastados do nosso enfoque.

REFERÊNCIAS

- BARROS, M. N. A. **As deusas, as bruxas e a igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.
- BAUER, C. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Pulsar, 2001.
- BRADLEY, M. Z. **As brumas de Avalon: a grande rainha**. Rio de Janeiro: Imago, 2008a.
- BRADLEY, M. Z. **As brumas de Avalon: a senhora da magia**. Rio de Janeiro: Imago, 2008b.
- BRADLEY, M. Z. **As brumas de Avalon: o gamo-rei**. Rio de Janeiro: Imago, 2008c.
- BRADLEY, M. Z. **As brumas de Avalon: o prisioneiro da árvore**. Rio de Janeiro: Imago, 2008d.
- BRADLEY, M. Z. **The mists of Avalon**. New York: Del Rey, 2000.
- CABREIRA, R. H. U. **A condição feminina na sociedade ocidental contemporânea: uma releitura de a letra escarlate de Nathaniel Hawthorne**. 2006. 308 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/88362/231198.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26 ago. 2016.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito: entrevista concedida a Bill Moyers**. 28. ed. São Paulo: Associação Palas Athena, 2011.
- CORNWELL, B. **As crônicas de Arthur**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ESTÉS, C. P. **Libertem a mulher forte: o amor da mãe abençoada pela alma selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KOSS, M. von. **Feminino + masculino: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.
- MORAES, M. **Ser humana: quando a mulher está em discussão**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- MURARO, R. M. **Textos da fogueira**. Brasília: Letrativa, 2000.
- PERROT, M. **As mulheres e os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.
- QUINTINO, C. C. **A religião da grande deusa: raízes históricas e sementes filosóficas**. São Paulo: Gaia, 2002.
- REDMOND, C. S. **Shifting mythology: the transformation of gender in modern Arthurians retellings**. 2010. 142 f. Dissertação (Senior Study) – Maryville College, Fall, 2010. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:ulazZloJbcYJ:scholar.google.com/+Shifting+Mytology:+The+transformation+of+gender+in+modern+Arthurians+retellings&hl=pt-BR&as_sdt=0,5>. Acesso em: 12 set. 2016.
- TSÉ, L. **Tao te ching: o livro do caminho e da virtude**. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

**A ATITUDE CONTESTADORA DE
ELIZABETH BENNET FRENTE À
SOCIEDADE DO SÉCULO XIX EM
ORGULHO E PRECONCEITO DE
JANE AUSTEN**

Mayara Quadros de Andrade

INTRODUÇÃO

Hoje, sabemos que a educação, além de um direito de todos os cidadãos, é fundamental em qualquer estágio de nossa vida. Por meio da instrução-educação podemos conciliar um status social e cultural favorecido e, instruídos por mentores ou professores, por vezes passamos a enxergar o mundo com olhos críticos e, assim, somos capazes de exigir e coexistir com nossos direitos perante a sociedade. Antes, porém, quando observamos o princípio do surgimento do sistema integrado educacional no início do século XIX, na Inglaterra, percebemos que ele não era uma instituição sólida e democrática, sendo legado, portanto, a uma parca parcela populacional, cuja totalidade consistia em cidadãos do sexo masculino e, somente aqueles poucos de famílias abastadas. As mulheres, inicialmente, por mais que possuíssem prestígio econômico, eram excluídas desse sistema.

Acerca desse início, o surgimento da instrução como um sistema integrado na Inglaterra do século XIX, depreendemos que a educação racional iluminista, em voga na época e difundida em grande escala na França, foi refletida de maneira fundamental nos demais países europeus. A educação, como papel transformador da sociedade, de fato existia, porém, era direcionada aos homens, uma vez que a mulher inglesa, da primeira metade do século XIX, deveria aprender outros valores, somente aqueles pré-estabelecidos e restritos, como a pintura e a dedicação exclusiva ao lar.

Em um cenário de profundas transformações de valores que ocorriam nesse período na Europa, influenciadas não somente pelo Iluminismo (1650-1700), mas também pelas grandes revoluções, como a Francesa (1787-1799) e a Industrial (1789-1848), vislumbramos uma Inglaterra propícia a grandes mudanças, que repercutiriam no mundo de hoje, especialmente com relação à educação e instrução feminina.

No período de transição entre os séculos XVIII e XIX, presenciamos a ascensão de Jane Austen (1775-1817), uma britânica nascida em Steventon, Inglaterra, cujo pai era um clérigo, tutor que recebia e educava meninos e jovens rapazes em seu lar. Seu pai, famí-

lia e círculo de amigos lhe proporcionaram diversas oportunidades com relação ao acesso a livros e incentivo em sua carreira profissional. Austen (1982), em *Orgulho e preconceito*, criou a personagem Elizabeth Bennet, que julgamos, assim como Austen, ser uma mulher arrojada, já que a personagem não tolerava a limitação de tarefas intelectuais, esperadas e resguardadas às mulheres de seu tempo.

Muitas passagens nas obras de Austen dedicam-se àquilo que é esperado de uma mulher da época: os afazeres domésticos, no caso de mulheres de baixa renda, e o gosto pela leitura e música, no caso de mulheres de famílias abastadas. Observamos, porém, que grande parte de suas heroínas não estavam de fato interessadas em seguir os ditames de sua esfera social. Austen, em seus romances, como *Sense and Sensibility* (1994f), *Orgulho e preconceito* (1982) e *Emma* (1994a), propõe uma educação liberal para a mulher, independente de todas essas habilidades. Portanto, através de Elizabeth Bennet podemos vislumbrar questões como os problemas relacionados à educação, cultura, moral e casamento, os quais a personagem enfrenta na sociedade aristocrática do início do século XIX, na Inglaterra. Para nós, Elizabeth é a personagem que questiona se existe uma mulher capaz de possuir todas as qualidades da mulher idealizada socialmente; a personagem Elizabeth enfrenta e afronta o papel da mulher da época e, por vezes, se destaca por sua rebeldia em não aceitar valores pré-estabelecidos como normas a todas as mulheres.

A partir desse contexto, o presente capítulo tem como foco explorar por que esta mulher é assim; uma mulher que ousa e por vezes é **rebelde**; que tem voz e que questiona seus direitos quando inserida em um ambiente de educação. Nossa meta consistirá em contextualizar a figura e o papel da mulher na Inglaterra do século XIX; analisar a trajetória e o perfil feminino de Jane Austen na Inglaterra do século XVIII e XIX; assinalar a trajetória da instrução feminina no século XIX e verificar as divergências ou aderências a tais ideais na figura da personagem de Elizabeth Bennet. Optamos por trabalhar com essa personagem na medida em que ela se destaca por sua assiduidade intelectual quando em comparação a outras personagens presentes na mesma obra, como Charlotte Lucas; e também quando em comparação com outras heroínas presentes em outras obras de Austen.

Para tanto, na primeira seção, dialogaremos com Candido (2006) para que possamos esboçar um panorama acerca da abordagem sociológica literária que utilizaremos em nossa análise; em seguida, estudiosos como Hobsbawn (1997), Morais (1999), Amaro (2009), Ramos (2001), Scott (2002), Woolstonecraft (1999), Perrot e Duby (1991), Perrot (2005), Foucault (2009) e Mill (2006), nos ajudarão a elucidar os movimentos históricos das grandes revoluções que ocorriam na Europa naquele momento, assim como a história da mulher no final do século XVIII e primeira parte do século XIX.

Na segunda seção, analisaremos o movimento da instrução feminina no final do século XVIII e primeira parte do século XIX, neste segundo momento utilizaremos autores como Showalter (2011), resgatando o papel da mulher enquanto escritora; Copeland e Macmaster (2011) tratando de aspectos pertinentes a Jane Austen e Auerbach (1984), Morgan (1975) e Cabreira (2012) para analisarmos a figura de Elizabeth Bennet.

Acreditamos que a contribuição de nosso capítulo esteja inserida na importância que o papel e a figura feminina assumem em toda sociedade e contexto social. Procuramos levantar questionamentos acerca do papel da mulher e sua educação. Assim como a confirmação de que a atitude intelectual inglesa feminina do século XIX cresceu e proliferou com o advento da instrução feminina, o acesso da mulher à leitura e à educação integrada, que não somente a doutrinária; provocando nessa mulher a atitude contestadora e questionadora de buscar um lugar diferente do que até então tinha para si. Pensamos que o papel da mulher sempre foi fundamental não somente para a família que dela dependia, mas também para a sociedade que, mesmo a reprimindo, instigava sua luta e conhecimento. Nossas afirmações debruçam-se no fato de que, com o surgimento dessa mulher contestadora, vislumbrada respectivamente na sociedade por grandes autoras e personagens femininas, identificamos uma mulher que buscava assumir seus desejos e vontade; assim como seu espaço através da educação, adquirindo novos e conceituados valores em uma sociedade, onde antes a mulher era a voz do silêncio.

CONTEXTUALIZAÇÃO LITERÁRIA

Na presente seção, como já esboçado anteriormente, pretendemos ilustrar a abordagem teórico-literária com que trabalharemos, utilizando Candido (2006), assim como estabelecer o contexto histórico de alguns dos movimentos sociais que causaram grandes transformações na Europa, mais precisamente na Inglaterra do século XIX, com o auxílio de Hobsbawm (1997) e Morais (1999). Entre os acontecimentos que perpassarão essa primeira seção, encontram-se também as questões femininas e feministas na história da vida da mulher inglesa, assim como aspectos de sua educação/instrução, as quais abordaremos através dos estudos de Amaro (2009), Ramos (2001), Scott (2002), Woolstonecraft (1999), Perrot e Duby (1991), Morais (1999), Perrot (2005) e Mill (2006). Ainda nesta seção nos propomos a ilustrar a figura feminina enquanto escritora em fins do século XVIII e primeira parte do século XIX na Inglaterra através dos estudos de Showalter (2011) e Perrot (2005), Morais (1999) e Perrot e Duby (1991).

LITERATURA EM CONTEXTO

Hoje sabemos, ideia reforçada por Candido (2006), que a integridade de uma obra não permitiria adotar visões dissociadas e que só a poderíamos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra; em que tanto o velho ponto de vista, que se explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo, o social, importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura.

Entendemos que, a partir da discussão de Candido (2006) acerca da literatura em contexto, a obra, a arte, poderia ser compreendida como um ser social dependente da ação de fatores do meio que modificará a conduta e a concepção do mundo, reforçando e conectando os sentimentos de sociedade.

Para o teórico, quando fazemos uma análise de interpretação estética que assimila a dimensão social como fator de arte, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

Em seu estudo, Candido (2006) procura evitar novos dogmatismos, lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras - frequentemente com finalidade não literária.

Para o autor, entre os tipos de análise de uma obra literária, há o da sociologia, que consiste no estudo da relação entre a obra e o público, isto é, o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos. Afirma que, quando o autor aborda o problema histórico da aceitação pública através do tempo, surge uma variante geralmente menos sociológica e mais baseada nos levantamentos tradicionais da erudição.

Outro tipo de análise, segundo Candido (2006), se situaria quase exclusivamente dentro da sociologia, que, por sua vez, estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar sua posição com a natureza de sua produção e ambas com a organização da sociedade. O autor também explica o tipo de análise que investiga a função política das

obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado, afirmando que todas estas modalidades de análise e suas numerosas variantes são legítimas quando bem conduzidas.

Para Candido (2006), as análises supracitadas também são fecundas, à medida que as tomamos, não como crítica, mas como teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura, embora enfatize que algumas delas satisfazem também as exigências próprias do crítico. Porém, em todas Candido (2006) destaca que notamos o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram em sua elaboração ou para sua função na sociedade.

A literatura, de acordo com Candido (2006), seria coletiva, à medida que requer uma comunhão de meios expressivos, a palavra, a imagem e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma **comunicação**. Para o autor, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo, embora ideal, segundo um estilo, embora nem sempre tenham consciência dele; nem enquanto não houver um sistema de valores que dê sentido à sua atividade; enquanto não houver um público apto a criar ressonância a uma e outra; enquanto não se estabelecer a continuidade, uma transmissão e uma herança que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese* (CANDIDO, 2006, p. 21).

Com efeito, Candido (2006) defende que a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos, que a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva, e as obras, por sua vez, delimitam e organizam o público. Esclarece que, vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebemos o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas.

Notamos que, levando em consideração o pensamento de Candido (2006), podemos vincular a obra de Jane Austen à sociedade inglesa do século XIX, uma vez que as obras da autora possuíam um público leitor e a transmissão de um sistema de valores, que, por sua vez, dava sentido à sua atividade. As obras de Jane Austen são lembradas e perpetuadas até hoje, traduzidas em diversos idiomas ou sendo transpostas para as telas de cinema, creditando à sua autora a herança de uma das maiores escritoras de sua época.

GRANDES REVOLUÇÕES X GRANDES REPERCUSSÕES

Conforme mencionado nas considerações iniciais deste trabalho, buscaremos encontrar um paralelo entre as grandes revoluções da Europa do século XIX para que tenhamos respaldo necessário para afirmar, que com o surgimento das grandes revoluções, francesa e industrial, a população inglesa sentiu a necessidade de várias mudanças em diversos setores; buscamos também a confirmação de que com a ascensão de um sistema educacional baseado na razão, incitado por princípios iluministas na Inglaterra, obtivemos uma série de modificações, que influenciaram autores, como Jane Austen, em suas obras, pensamentos e crenças.

Acerca dos grandes acontecimentos e as consequências da industrialização, Hobsbawn (1997) esclarece que a Revolução Industrial¹, que teve início no século XVIII, foi o mais importante acontecimento na história do mundo, pelo menos desde a invenção da agricultura e das cidades. Para o historiador, a grande revolução de 1789-1848 não fora a do triunfo da **indústria** propriamente dita, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade **burguesa** liberal; não da **economia moderna** ou do **Estado moderno**, mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo, que consistiam em parte da Europa e alguns trechos da América do Norte.

O autor exemplifica que, iniciada pela Grã-Bretanha, a certa altura da década de 1780, pela primeira vez na história da humanidade, foram retirados os grilhões do poder produtivo das sociedades humanas, que daí em diante se tornaram capazes da multiplicação rápida, constante, e até o presente ilimitada, de homens, mercadorias e serviços.

Hobsbawn (1997) afirma que qualquer que tenha sido a razão do avanço britânico, ele não se deveu à superioridade tecnológica e científica. Acredita que nas ciências naturais os franceses também estavam seguramente à frente dos ingleses, vantagem que a Revolução Francesa² veio acentuar de forma marcante, pelo menos na matemática e na física, pois incentivou as ciências na França.

Nas ciências sociais, Hobsbawn (1997) ressalta que os britânicos ainda estavam muito longe daquela superioridade que fez da economia um assunto eminentemente anglo-saxão; mas que a Revolução Industrial os colocou em um inquestionável primeiro lugar.

1 A revolução mesma, o ponto de partida, pode provavelmente ser situada, com a precisão possível em tais assuntos, em certa altura dentro dos 20 anos que vão de 1780 a 1800: contemporânea da Revolução Francesa, embora um pouco anterior a ela. Revolução Industrial teve seu início na Inglaterra e compreendeu o período entre 1789 e 1848 (HOBSBAWN, 1997).

2 A Revolução Francesa não deve ser considerada apenas uma revolução burguesa. Embora esta tenha sido a ideologia e a sua forma dominante, ela foi o produto da confluência de quatro movimentos distintos: uma revolução aristocrática (1787-1789), uma revolução burguesa (1789-1799), uma revolução camponesa (1789-1793) e uma revolução do proletariado urbano (1792-1794) (IGLÉSIAS, 1987).

Na época da revolução, a educação inglesa era uma piada de mau gosto para o historiador, que reconhece que suas deficiências eram, de fato, compensadas pelas duras escolas do interior e pelas universidades democráticas, turbulentas e austeras da Escócia calvinista³, as quais lançavam uma corrente de jovens racionalistas, brilhantes e trabalhadores, em busca de uma carreira no sul do país.

Hobsbawn (1997) observa que até mesmo as famílias aristocráticas que desejavam educação para seus filhos confiavam em tutores e universidades escocesas, uma vez que não havia qualquer sistema de educação primária antes que o Quaker Lancaster⁴ lançasse uma espécie de alfabetização em massa elementar, realizada por voluntários no princípio do século XIX, selando para sempre a educação inglesa com controvérsias sectárias, já que havia temores sociais que desencorajavam a educação dos pobres, conclui o estudioso. Na citação a seguir, observamos a transformação do mundo agrícola, que sentiu os efeitos da industrialização, abrindo espaço para novas tecnologias e valores intelectuais:

O mundo agrícola era lerdo, a não ser talvez em seu setor capitalista. Já os mundos do comércio e das manufaturas, e as atividades intelectuais e tecnológicas que os acompanhavam, eram seguros de si e dinâmicos, e as classes que deles se beneficiavam eram ativas, determinadas e otimistas (HOBSBAWN, 1997, p. 13).

O século XIX, segundo Morais (1999), iniciou recém-saído da Revolução Francesa, adentrando na Revolução Industrial, com uma acelerada urbanização, sem se ter alcançado o objetivo da edificação de um sistema educacional satisfatório. Diz que em agosto de 1819, conseguidas algumas conquistas e avanços em educação, acontece uma insurreição no centro industrial da Inglaterra, em Manchester; fazendo com que o governo acabasse por abolir as poucas liberdades civis, o que gerou grandes reflexos na educação com a restrição da educação formal para as massas e um retrocesso nos programas de estudo.

De acordo com Morais (1999), o século do Iluminismo⁵, racionalista, que preza pela ciência e razão humana, passou por um momento educacional que desagradou a maior parte da população influente. O século XVII não formulou um plano global para o processo

3 João Calvino (1509-1564) acabou simpatizando com as novas ideias de Lutero que questionavam a hierarquia da Igreja Católica. [...] Para Calvino, assim como para Lutero e os demais reformadores, a educação não era um fim em si mesma, ela era uma ferramenta imprescindível e útil à sua teologia. [...] A educação era, pois, a base para o conhecimento da verdade que liberta (VIEIRA; TOLEDO, 2006).

4 Joseph Lancaster (1778-1838) proporcionou uma importante abertura no mercado das revoluções disciplinares e nas pedagogias modernas (HOGAN, 1989).

5 O **iluminismo**, a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza – de que estava profundamente imbuído o século XVIII – derivou sua força primordialmente do evidente progresso da produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica (HOBSBAWN, 1997).

educativo, o que ocasionou no século XVIII – o desejo de reformas. Para a autora, a influência de John Locke⁶ e a visão mecanicista de Newton⁷, reforçaram a ideia de que o homem seria capaz de somente utilizar-se de suas faculdades naturais para alcançar o que precisasse. Porém, afirma que a péssima qualidade das escolas, que por sua vez eram bastante conservadoras e temerosas de abandonar suas práticas já muito ineficazes, fez com que a instrução em casa por um tutor fosse a saída mais viável.

É significativo que os dois principais centros da ideologia do Iluminismo fossem também os das revoluções, a França e a Inglaterra, embora as ideias iluministas ganhassem uma voz corrente internacional mais ampla em suas formulações francesas, esclarece Hobsbawn (1997). Um individualismo secular, racionalista e progressista dominava o pensamento **esclarecido**. Para o historiador, libertar o indivíduo das algemas que o agrilhavam era o seu principal objetivo: do tradicionalismo ignorante da Idade Média, que ainda lançava sua sombra pelo mundo, da superstição das igrejas, da irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia de patentes mais baixas e mais altas de acordo com o nascimento ou algum outro critério irrelevante.

A liberdade, a igualdade e, em seguida, a fraternidade de todos os homens eram seus slogans, confirma Hobsbawn (1997) e, no devido tempo, se tornaram os slogans da Revolução Francesa. A apaixonada crença no progresso que professava o típico pensador do iluminismo refletia os aumentos visíveis no conhecimento e na técnica, na riqueza, no bem-estar e na civilização que podia ver em toda a sua volta e que, com certa justiça, atribuía ao avanço crescente de suas ideias. O autor relembra que, no começo do século, as bruxas ainda eram queimadas; no final, os governos do iluminismo já tinham abolido não só a tortura judicial, mas também a escravidão.

Ainda no cenário do Iluminismo, Morais (1999) ressalta que surgiram diversos e importantes pensadores, dentre eles Jean-Jacques Rousseau⁸, que propunha que toda educação fosse pública e cujas ideias serviram de pano de fundo ideológico para os movimentos populares que culminaram na Revolução de 1789, influenciadoras dos pensadores da Educação no século XVIII, atravessando o século XIX.

Acerca da educação na Inglaterra do século XIX, de acordo com Morais (1999), as instituições pertenciam à igreja, com praticamente nenhuma intervenção do governo,

6 John Locke (1632-1704) foi o primeiro escritor a organizar de forma coerente as ideias básicas de uma democracia constitucional. Suas opiniões influenciaram fortemente os pais fundadores dos Estados Unidos, bem como muitos filósofos importantes do período do Iluminismo francês (HART, 2002).

7 Isaac Newton (1642-1727) é o personagem mais influente da ciência ocidental [...] sua realização foi realmente a de dar forma e fornecer os instrumentos intelectuais básicos da física moderna (SIMMONS, 2002).

8 Jean Jacques Rousseau (1712-1778) atribuiu às obras de Rousseau influência sobre o aparecimento do socialismo, do nacionalismo, do romantismo, do totalitarismo e do antirracionalismo, bem como o dom de abrir caminho para a Revolução Francesa e contribuir substancialmente para os ideais modernos de democracia e igualdade (HART, 2002).

e possuíam a característica de serem baratas, a fim de atender à grande demanda das camadas menos favorecidas, em decorrência do crescimento urbano. Morais (1999) relembra Joseph Lancaster, grande precursor do Sistema de Ensino Monitorial, que era considerado revolucionário e barato. Esse sistema buscava ensinar alunos e formar professores ao mesmo tempo. Através desse sistema, os alunos pré-selecionados de famílias abastadas, após absorver o conteúdo de seu professor, atuavam como espécie de monitores/professores para os alunos das classes menos favorecidas.

Como vimos, o Iluminismo influenciou os ideais e pensamentos com relação à educação dessa época. Através dele foi elaborado um sistema educativo fundamentado na razão. Porém, a mulher, tema recorrente de nosso estudo, continuava excluída da necessidade educativa na mesma medida em que o homem. A educação destinada à figura feminina resumia-se a cumprir suas funções de esposa e mãe, assim como a de obedecer ao marido. Nesse contexto de exclusão e opressão, influenciados pelo Iluminismo, numerosos tratados de conduta para mulheres jovens, como a *Déclaration des Droits de La Femme et de La Citoyenne* de Olympe de Gouges de 1791, e *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft de 1792, se popularizaram e foram disseminados no século XIX.

O PODER DE TRANSFORMAÇÃO DA MULHER

Aprendemos com Hobsbawn (1997) que ambas, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, foram muito importantes para certos acontecimentos que modificaram vários fatores nos meios sociais, das ciências, da economia e da educação na Europa dos séculos XVIII e XIX. Observamos que, dentre essas mudanças, também vislumbramos nesse século o surgimento do Iluminismo, iniciado na França, que se difundiu e influenciou um sistema de educação baseado na razão, na Inglaterra. Dentre as várias transformações e evoluções ocorridas, talvez a de maior impacto para as mulheres do século XIX foi o início da descoberta de sua voz, assim como a conscientização de que poderiam ocasionar mudanças em prol de seus direitos e liberdade. Através de manifestações e tratados, veremos que uma pequena, mas extremamente importante parcela de mulheres, reivindicou a ampliação de seu espaço, até então estritamente doméstico e privado.

Amaro (2009) ressalta que, na transição do século XIX, as manifestações contra a discriminação feminina adquirem maior expressão; que a luta pela conquista da igualdade nos campos político e civil foi encetada de forma a excluir a opressão exercida pela tradição patriarcal aglutinada à cultura masculina, projetando inúmeras vezes em defesa da plenitude de direitos para a mulher. Ramos (2001), na mesma proporção, afirma que

o primeiro corte na história da virilidade moderna manifestou-se no século das luzes. Diz que, ao militarem por um novo ideal de mulher, que levasse em conta a possibilidade da ascensão social e o direito à igualdade, os valores sociais tradicionais tiveram de ser subvertidos. Devido à influência do século das luzes, as mulheres reclamaram seu direito de reconhecimento e conhecimento.

Scott (2002) afirma que a Revolução Francesa concedeu direitos civis à mulher, principalmente com relação ao matrimônio. Em 1791, o casamento foi definido como um contrato social e, em 1792, o divórcio tornou-se um direito legal de ambos os cônjuges. No entanto, os homens legisladores também aprovaram leis que tinham efeitos contraditórios sobre as mulheres, tornando-as pessoas com direitos civis, mas também objetos de preocupações legislativas, já que ainda eram consideradas inferiores e submissas ao homem. Esse status ambíguo da mulher, seu reconhecimento como agente da sociedade civil e sua exclusão da política foram os principais motivos do início do movimento feminista na transição do século XVIII para o XIX na Europa.

Scott (2002) evidencia que, quando a constituição estava sendo debatida em 1791⁹, Olympe de Gouges¹⁰ publicou sua **Declaração dos direitos da mulher e da cidadã**. Esse documento insistia na igualdade da mulher, que deveria ter os mesmos direitos que os homens, assim como nos direitos mais urgentes que suas necessidades específicas de mulher exigiam. O documento de Olympe tornou-se o mais representativo entre as feministas e historiadores.

Acerca da grande representante do feminismo, Olympe de Gouges, Scott (2002) relata que uma de suas preocupações era a de controlar a representação de si própria; rejeitando os nomes do pai e do marido, pois queria declarar sua autonomia e recusa ao status secundário que a lei patriarcal determinava para a mulher.

Woolstonecraft (1999), sobre os direitos da mulher, afirma que um de seus maiores desejos era o de ver as mulheres em uma situação onde poderiam avançar e não retardar o progresso daqueles gloriosos princípios, os quais deram essência à moralidade. A autora questiona que, se as crianças deveriam ser educadas a fim de entender o verdadeiro princípio de patriotismo, suas mães também deveriam ser patriotas e questiona que a educação e a situação da mulher da época as baniam de qualquer investigação do tipo.

9 Enquanto anunciavam os princípios de sua revolução numa retumbante Declaração dos direitos do homem e do cidadão, no outono de 1789, os arquitetos da Revolução Francesa tinham consciência do perigo que um pronunciamento tão universal poderia acarretar: entraria em conflito, sem dúvida, com os pormenores práticos de qualquer constituição que fosse elaborada (SCOTT, 2002).

10 Olympe de Gouges, pseudônimo de Marie Gouze, nasceu em 1748. Estava fadada a ser uma mulher cujas fantasias particulares se intrometiam de forma inaceitável na vida pública. Em julho de 1793, Olympe foi presa e, logo depois, condenada à morte, sob acusação de ter enchido os muros do país com seu panfleto *Les trois urnes*, ou *Le salut de La patrie*. Foi como traidora do centralismo jacobino que Olympe de Gouges foi executada em novembro (SCOTT, 2002).

“Meu próprio sexo, espero, irá me perdoar, se eu as tratar como criaturas racionais ao invés de lixar sua fascinante beleza, e as enxergar como se fossem eternas crianças, incapazes de se manter por si sós” (WOOLLSTONECRAFT, 1999, p. 73, tradução nossa).

A negligência com relação à educação da mulher é a grande fonte da situação deplorável e miserável das mulheres, reforça Woollstonecraft (1999). A feminista confirma que uma das grandes questões para esse estado da mulher é o falso sistema de educação, já que foi escrito por homens. Argumenta que a ideia do que era ou deveria ser uma mulher para esses homens, não era bem como a de um ser humano. Conclui que os homens se resumiam a imaginá-las como amantes sedutoras e não como esposas responsáveis ou mães racionais.

Os livros de instrução, escritos por homens, continham as regras de como uma mulher deveria se portar. Woollstonecraft (1999) relata que esses livros descreviam como as mulheres deveriam ser tratadas, como seres subordinados, não como parte da espécie humana. A autora ainda afirma que grande parte dessa subordinação feminina se devia ao fato de, no momento em que o homem se percebeu como um ser fisicamente mais forte que a mulher, ele também se viu no dever de ser opressor como um todo: *“My own sex, I hope, will excuse me, if I treat them like rational creatures, instead of flattering their fascinating graces, and viewing them as if they were in a state of perpetual childhood, unable to stand alone”* (WOOLLSTONECRAFT, 1999, p. 73).

A autora reitera que a educação das mulheres não era formal, e que ainda eram reconhecidas por escritores como sexo frívolo, ridicularizado e satirizado. Afirma que, desde o início de vida, às mulheres eram legadas inúmeras funções que deveriam realizar, enquanto que a vitalidade do corpo e da mente era sacrificada em virtude de noções de beleza, a fim de cumprirem um de seus inúmeros deveres, o casamento.

“Por toda parte a instrução das mulheres é uma das reivindicações feministas fundamentais” (PERROT; DUBY, 1991, p. 100). Como vimos, no início do século XIX, não existia de fato um sistema de educação. A educação das crianças era feita em escolas religiosas, ou, no caso de famílias de alta renda, através de tutores. Às meninas e mulheres cabiam as escolas para mulheres, que ofereciam uma educação diferenciada em relação àquela que os rapazes recebiam. Os filhos homens de famílias abastadas frequentavam a casa de um tutor a fim de obter uma educação sobre as ciências sociais e exatas da época:

Como nascer numa sociedade que não as tolera? Como conquistar a felicidade num mundo onde a esfera da atividade feminina vai diminuindo incessantemente? O confinamento da mulher à casa, dizem os tratados vitorianos, fundamenta a sua autoridade moral (PERROT; DUBY, 1991, p. 161).

Morais (1999) assevera que, no século XIX, as três afirmações mais recorrentes e comuns para negar o acesso feminino à educação consistiam no fato de que: ao buscar

o conhecimento, a mulher, conseqüentemente, negligenciaria seus deveres e afazeres femininos; por mais avançado que fosse seu alcance em termos de conhecimento, jamais deixaria de estar em grande desvantagem com relação ao dos homens; a natureza feminina seria em essência feita para devaneios e qualquer esforço por modificá-la faria com que se esquecesse de seu estado de subordinação assegurado pela lei, natural e divina.

Dentro dessa nova sociedade urbana e novo contexto social, por conta da industrialização e revoluções, havia a condição da mulher, que segundo Morais (1999) foi inferiorizada por causa do culto ao lar e sua divisão em esferas diferentes. À mulher, segundo a estudiosa, era praticamente negado o acesso à vida pública, ao estudo e à participação nos assuntos da comunidade de modo geral. Morais (1999) ratifica que se associava a moralidade à mulher e o intelecto, ao homem. “De fato, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais” (PERROT; DUBY, 1991, p. 9). Através das reivindicações feministas, as mulheres buscaram a manifestação de suas vontades e direitos, assim como o início de um processo de busca e transformação social do pensamento que muitos tinham, inclusive ela própria, com relação ao papel exercido pela mulher até então.

Perrot (2005) afirma que a irrupção de uma presença e de uma fala femininas em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte sonoro. Porém, segundo a autora, subsistem muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e da história. A estudiosa afirma que o silêncio era o comum das mulheres, e que ele convém à posição secundária e subordinada da mulher. “É como se o silêncio caísse bem nos rostos das mulheres, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril” (PERROT, 2005, p. 10).

Há pouca coisa nos arquivos públicos, destinados aos atos da administração e do poder, diz Perrot (2005). Esclarece que as mulheres aparecem apenas quando perturbam a ordem, o que justamente elas fazem menos do que os homens, não em virtude de uma natureza rara, mas devido à sua fraca presença, à sua hesitação também em dar queixa quando são vítimas de abusos, por exemplo, dentro da própria casa.

A literatura, segundo Perrot (2005), é felizmente mais rica e nos fala do cotidiano e dos estados da mulher pela própria mulher, que nela se intrometeram. Afirma que a escuta direta das palavras de uma mulher dependeria de seu acesso aos meios de expressão, como o gesto, a fala e a escrita. O uso da escrita, no entanto, segundo a estudiosa, repousa no grau de alfabetização e o tipo de escrita que lhes é concedido. Inicialmente a mulher possuía sua escrita isolada como prática privada e familiar; felizmente, aos poucos foi

autorizada a formas específicas de escrita pública, como assuntos de etiqueta, caridade, cozinha, entre outros.

Perrot (2005) esclarece que escrever a história das mulheres supõe que elas sejam levadas a sério, e que se dê à relação entre os sexos um peso nos acontecimentos ou na evolução das sociedades. A autora afirma que a história das mulheres se interessou inicialmente por seus papéis privados; entretanto, a questão do poder colocou-se rapidamente, uma vez que ela funda a relação entre os sexos. É enfatizada a questão de que a distinção do público e do privado apareceu como ela realmente é, uma categoria política, expressão e meio de uma vontade de divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços.

Acerca das relações de poder, Perrot (2005) ressalta que o exercício do poder não passa somente pela repressão, mas também pela regulamentação do íntimo, organização dos espaços, mediação, persuasão e pelo consentimento. O exercício do poder, segundo Perrot (2005), consiste na produção de pensamentos, dos seres e das coisas por todo um conjunto de estratégias e de táticas em que a educação, a disciplina e as formas de representação revestem-se de uma importância maior.

Sobre as relações do poder disciplinar, Foucault (2009) afirma que este seria, com efeito, um poder que tem como função maior **adestrar**. Para o autor muitos processos disciplinares existiam há muito tempo, como nos conventos, mas que a disciplina se tornou, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, fórmula geral de dominação. O filósofo ressalta que são formas diferentes da escravidão, pois não se fundamentam em uma relação de apropriação dos corpos. A disciplina para o estudioso fabrica corpos submissos e exercitados, corpos **dóceis**.

Na época as mulheres deveriam encontrar seu lugar à sombra dos homens, reitera Morais (1999), uma vez que até na ciência, estudos científicos de antropometria e cranio-metria¹¹ comprovavam o grau de inferioridade intelectual da mulher. A estudiosa esclarece ainda que eram poucas as escolas para meninas e a pouca educação oferecida permanecia muito pobre, fazendo com que a maior parte das meninas da época fosse educada em casa por suas mães ou por governantas. Afirma que as poucas escolas para meninas foram fundadas por idealistas como Louisa Martindale¹², escolas que, ao sofrer a forte oposição, tinham que fechar as portas ou abandonar os projetos em andamento:

As novas características da sociedade industrial, especialmente o aumento do público leitor, a ascensão da burguesia, agora com uma participação política maior e as novas oportunidades que o mundo tecnológico e industrial apresentava, fizeram nascer um desejo de ser

11 A característica comum a cranio-metria e a antropometria era a afirmação de se chegar a uma descrição do perfil intelectual e psicológico do indivíduo através do estudo de suas características físicas (VILELA; JUNIOR, 2005).

12 Louisa Martindale (1839-1914) influenciada pela obra *A vindication of the rights of women*, de Mary Wollstonecraft, foi uma importante ativista britânica pelo sufrágio da mulher dentro da Federação Liberal (SIMKIN, 1997).

educado e culto, coisa que a maior parte dos pertencentes à classe média não possuía – bom nível cultural e educação refinada. Como consequência, os autores eram tidos como profetas, modelos (MORAIS, 1999, p. 89).

Mill (2006), filósofo e economista inglês do século XIX, que possuía ideias e ideais sobre os direitos da mulher, ousou fazer analogia da situação da mulher com a escravidão. O filósofo esclarece que, na época em que a escravidão ainda possuía abrangência social, a maioria dos indivíduos do sexo masculino eram escravos, porém que as mulheres, em sua totalidade, também o eram. Ainda argumenta que a escravidão do homem diminuiu, mas que a escravidão da mulher somente foi convertida em uma forma mais branda de dependência e que essa dependência seria o estado da escravidão sendo preservado. O estudioso evidencia que essa noção de dependência seria pertencente a um estado primitivo de escravidão sendo perpetuado através de modificações ocasionadas pelas mesmas causas que suavizaram e trouxeram às relações sociais mais e mais controle acerca da justiça e influência de humanidade.

Com relação aos movimentos feministas que surgiram a partir do século XVIII, de 1789 a 1944, Scott (2002) relata que as feministas construíram uma história que não poderia ter se afastado das grandes metas de evolução de seu tempo. Uma história que seria teleológica e que progride cumulativamente em direção a um objetivo ainda a ser atingido; de uma história na qual as mulheres encontram dentro de si os meios para lutar contra sua exclusão das políticas democráticas.

A FIGURA FEMININA ENQUANTO ESCRITORA

A vida profissional para uma mulher escritora no final do século XVIII e começo do século XIX era praticamente inexistente. “As mulheres sempre trabalharam. Elas nem sempre exerceram profissões” (PERROT, 2005, p. 251). De acordo com Perrot e Duby (1991), ainda nos últimos anos do século XVIII, a escrita pôde ser um elemento da liberdade feminina, porém, com os primeiros anos do século XIX, a situação tornou-se tensa e sua simples manutenção tornou-se problemática. Mesmo assim, concluem que a Inglaterra era talvez o país que melhor tolerava as mulheres escritoras.

Perrot (2005) esclarece que o acesso das mulheres ao livro e à escrita, modo de comunicação distanciada, capaz de enganar e perturbar um imaginário sempre disposto às tentações do sonho, foi-lhes por muito tempo recusado, ou parcimoniosamente cedido. A autora afirma que o silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo, das famílias e dos corpos, regra política, social e familiar:

A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele. Como aquelas velhas mulheres fechadas em um mutismo de além-túmulo, que não se pode discernir se ele é uma vontade de se calar, uma incapacidade em comunicar-se ou uma ausência de um pensamento que foi destruído de tanta impossibilidade de se expressar (PERROT, 2005, p. 10).

Do excerto acima, depreende-se que a escrita era uma forma de controle opressora e que à mulher cabia o silêncio. “Como a leitura, a escrita é frequentemente, para as mulheres, um fruto proibido” (PERROT, 2005, p. 36). Sem o direito à educação e à alfabetização, pelo menos não como os homens, as mulheres permaneciam impossibilitadas de expressar seu íntimo através da escrita, leitura ou até pensamento.

Perrot (2005) esclarece que os homens do século XIX europeu tentaram, de fato, isolar a força crescente das mulheres, que fora tão fortemente sentida na Era das Luzes e nas Revoluções. A autora ratifica que não somente eram enclausuradas em casa, excluídas de certos domínios de atividade – a criação literária e artística, a produção industrial e as trocas, a política e a história, mas também eram direcionadas para o doméstico revalorizado e para o social domesticado. As bibliotecas, segundo Perrot (2005), faziam cara feia às mulheres no século XIX e suas limitações eram tantas que o francês Sylvain Maréchal¹³, em 1801, criou um Projeto de lei sobre a proibição de ensinar as mulheres a ler.

No entanto, de acordo com Showalter (2011), o século XIX parece ter sido a Era das escritoras, com grandes exemplos como Jane Austen, Charlotte Brontë e George Eliot. Porém, a grande questão, segundo a autora, era a de que as mulheres, excluídas da educação e, por conseguinte, sem atingir excelência na poesia, história ou drama, ao definir uma cultura literária em seus romances, se apropriaram de outro gênero masculino ou de fato criaram um próprio. “*The novelists women have always been self-conscious, but only rarely self-defining*” (SHOWALTER, 2011, p. 4).

“Como romancistas, mulheres sempre foram autoconscientes, mas só raramente autodefinidoras” (SHOWALTER, 2011, p. 4, tradução nossa).

Showalter (2011) afirma que as mulheres, em geral, eram vistas como **camaleões sociológicos**, considerando a classe social, estilo de vida e cultura de seus parentes do sexo masculino. A autora, porém, considera que as mulheres, por si mesmas, constituíram uma espécie de subcultura espelhando-se em uma sociedade ampla, na união de seus próprios valores, convenções e experiências, assim como comportamentos individuais: “Os grandes autores sentiam intensamente as exigências da sociedade e, como filhos de seu tempo, a retrataram de forma inspirada, ainda que, por vezes, submetida aos critérios rígidos de um código moral exigente” (MORAIS, 1999, p. 38).

¹³ Sylvain Maréchal (1750-1803) foi um ensaísta francês, poeta, filósofo e bibliotecário, materialista e ateu, precursor do anarquismo (ROGERS, 2007).

Muitas escritoras, segundo Showalter (2011), podem ter sido menos do que sinceras consigo mesmas na insistência de que o sucesso literário lhes trouxe somente sofrimento. Afirma que essas mulheres eram capazes de ver a si mesmas envolvidas em uma vocação de responsabilidades e conflitos, mas que isso, além de oportunidades, lhes trouxe grandes fardos. Showalter (2011) ratifica que as autoras vitorianas não viam sua escrita como respeito de sua experiência feminina ou como a expressão disso.

As romancistas do século XVIII, de acordo com Showalter (2011), exploraram um estereótipo de feminilidade impotente para ganhar proteção dos revisores masculinos. Porém, na virada do século, muitas evitavam a questão da identidade profissional por meio da publicação anônima. Para tanto, muitas escritoras, com o intuito de garantirem a publicação de seu material, utilizavam pseudônimos masculinos. O pseudônimo, antes de tudo, era uma maneira de obter crítica e tratamento sérios e consistentes por críticos literários com relação à obra, assim como de proteger a mulher contra as críticas preconceituosas de sua própria família.

Para a autora a utilização do pseudônimo masculino significa a perda da inocência, até então fortemente difundida acerca da figura feminina. Showalter (2011) ressalta a maneira com que, como Jane Austen, muitas romancistas lidavam com a moral destrutiva e implicações sociais, as quais eram bem definidas e urgentes. Através de suas personagens, permanece evidente como e por que a defesa do status quo – na medida em que as mulheres do século XIX eram preocupadas com essa questão – era honesta e elaboradamente abordada pelas escritoras.

As heroínas dos romances do século XIX eram estritamente preocupadas com a autorrealização e, se porventura possuíam severas e limitadas possibilidades na vida, era devido ao fato de que suas autoras viram um perigo com relação a um comportamento que não aquele:

Houve também o que podemos chamar de *culto ao heroísmo*, que serviu como compensação do sentimento de imperfeição, de dúvida e medo. Os vitorianos queriam pensar em heróis, ler uma literatura em que houvesse heróis e heroínas, para satisfazer um sentimento puramente emocional, tão forte e imperante quanto aquela necessidade de inspiração didática (MORAIS, 1999, p. 91).

Para Showalter (2011), ao mesmo tempo em que as romancistas eram reconhecidas pela modéstia de suas próprias lutas, também eram reconhecidas pelo seu heroísmo. Acerca da luta das mulheres com relação à escrita profissional e à educação, Showalter (2011, p. 20) cita a fala de uma romancista em 1860:

“As mulheres são mais dissimuladas do que os homens no intuito de esconder suas próprias emoções. Por hábito, formação moral e educação moderna, elas são obrigadas a fazê-lo. As primeiras lições da infância as ensinaram a reprimir seus sentimentos, controlar seus próprios pensamentos” (SHOWALTER, 2011, p. 20, tradução nossa).

Women are greater dissemblers than men when they wish to conceal their own emotions. By habit, moral training, and modern education, they are obliged to do so. The very first lessons of infancy teach them to repress their feelings, control their very thoughts .

Muitas das fantasias de romances femininos são relacionadas ao dinheiro, mobilidade e poder, esclarece a autora e, por mais que as romancistas punam as heroínas assertivas, elas estariam correlacionadas com a ambição pessoal projetada pela ideologia do sucesso em personagens masculinos.

Como já mencionado, o número de mulheres que buscavam a publicação de suas obras, mas que não alcançavam tal façanha, atingia proporções gigantescas. Showalter (2011) comenta acerca da pesquisa realizada por Richard Altick¹⁴ entre os anos de 1835 e 1870, a qual divulgou que a proporção de escritoras era consideravelmente inferior às dos homens devido à inadequação educacional feminina e ao preconceito contra a mulher na posição de escritora.

Showalter (2011) reitera, com relação a esse estudo de Altick e a pesquisa de Raymond Williams¹⁵, o evidenciado privilégio que os homens tinham acerca da educação, uma vez, que dentre 163 escritores do sexo masculino estudados por Altick, entre os anos de 1780 e 1930, mais da metade havia estudado em escolas como Oxford e Cambridge. Ao sexo masculino também eram reservados os privilégios de ter aulas de gramática, enquanto a mulher era, em grande parte, educada em casa; somente após o ano de 1870 é que algumas mulheres tiveram algum tipo de educação superior. A porcentagem de mulheres educadas em casa e na escola era quase equivalente à de homens educados nas universidades:

“Mulheres escritoras foram privadas da educação por causa de seu gênero, não por causa de sua classe. Para a menina vitoriana de classe média, a partida de um irmão para a escola era um despertar doloroso para seu status inferior [...] Uma das características marcantes das romancistas femininas era sua inveja acerca da educação clássica” (SHOWALTER, 2011, p. 34, tradução nossa).

Women writers were deprived of education because of their sex, not because of their class. For the middle-class Victorian girl, the departure of a brother for school was a painful awakening to her inferior status [...] One of the outstanding characteristics of the feminine novelists, their envy of classical education (SHOWALTER, 2011, p. 34).

De acordo com Showalter (2011), as mulheres romancistas lutaram para educar a si mesmas mesmo com tremendas dificuldades financeiras. Um tema recorrente na biografia das escritoras da primeira parte do século XIX é a disciplina de si mesma. A autora salienta que uma das grandes críticas que a escritora da época recebia era a de que sua

14 Richard Daniel Altick (1915-2008) foi um crítico literário americano reconhecido por suas pioneiras contribuições no estudo do período vitoriano (LEARY, 2008).

15 Raymond Williams (1921-1988) foi acadêmico, crítico e novelista Galês. Possuía trabalhos nas áreas da política, cultura, literatura e cultura de massas. Depois da segunda guerra mundial focou seus estudos no ensino de adultos e tornou-se professor na Universidade de Cambridge (SIMKIN, 1997)

inferioridade na literatura se devia à sua experiência limitada. Vastos aspectos da vida masculina – escola, universidade, clubes, esportes, negócios, governo e forças armadas – eram próximos às mulheres, mas não faziam parte de sua vida. As obras finalizadas por homens eram vistas como mais bem acabadas, pois o homem tinha completo entendimento daquilo que escrevia, possuía o conhecimento gramatical e um inglês superior. Acreditava-se que a mulher não conseguia se expressar melhor do que o homem, já que era definida como um ser angelical incapaz de sentir paixão, raiva, ambição ou honra: *“The feminine novelists did share the cultural values of Victorian middle-class women, and they clung to the traditional notion of the femininity. They were not, however, simply ordinary women who happened to write books; they were different from the start”* (SHOWALTER, 2011, p. 80).

“As romancistas compartilharam dos valores culturais de mulheres da classe média vitoriana, e agarraram-se à noção tradicional de feminilidade. Não eram, no entanto, simplesmente mulheres normais que escreviam livros; elas eram diferentes desde o início” (SHOWALTER, 2011, p. 80, tradução nossa).

Observamos que na era Vitoriana¹⁶ o romance tornou-se o principal gênero da literatura inglesa, e o trabalho de muitos escritores era moldado para o gosto do público leitor da classe média. Showalter (2011) esclarece que as romancistas dessa época possuíam a autoridade para descrever mulheres comuns, cujas vidas eram desprovidas de poder ou influência sobre outros, pois as mesmas escritoras tinham saído dessa realidade. Elas escreviam não somente no intuito de desenvolver poder pessoal, mas também para mudar a percepção e aspiração de suas leitoras.

A MULHER CONTESTADORA E REBELDE: A MULHER LIBERTA

“I hope I am not one of them. I hope I never ridicule what is wise or good. Follies and nonsense, whims and inconsistencies, do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can – But these, I suppose, are precisely what you are without” (AUSTEN, 1994, p. 47).

“Espero não ser uma delas. Espero nunca ridicularizar o que é sensato ou bom. Tolices e besteiras, caprichos e inconsistências me divertem, eu posso e rio dessas coisas sempre que posso – mas elas, eu suponho, são precisamente o que você não possui” (AUSTEN, 1994, p. 47, tradução nossa).

Na presente seção, analisamos alguns aspectos da vida de Jane Austen enquanto mulher, escritora e profissional, assim como seu grau de instrução-educação na transição dos séculos XVIII e XIX; para tanto, nos utilizaremos de Copeland e McMaster (2011). Adiante, analisamos a obra *Orgulho e preconceito*, aliando a análise de algumas personagens quanto ao fator instrução – educação, a fim de verificar aspectos que evidenciem a atitude contestadora da personagem Elizabeth Bennet. Nesse segundo momento, recorreremos a Auerbach (1984), Morgan (1975) e Cabreira (2012) para tratar de aspectos da obra e da personagem Elizabeth Bennet.

¹⁶ O período vitoriano, que tem seu núcleo entre 1837 e 1901 (notadamente durante o reinado da Rainha Vitória), foi de grandes contrastes (MORAIS, 1999).

JANE AUSTEN: MULHER ESCRITORA

Como já mencionado na segunda seção, através de Candido (2006), percebemos que o contexto social de produção e **atuação** em que uma obra está inserida pode ser levado em consideração a fim de esclarecer acontecimentos de uma determinada época, refletidos nas suas páginas. Para tanto, neste momento nos debruçaremos sobre Austen (1982), autora de *Orgulho e preconceito*, que alegava ser Elizabeth Bennet a personagem feminina que mais amava.

Jane Austen nasceu em uma família pertencente à burguesia agrária, de Hampshire na Inglaterra, em 16 de setembro de 1775. Viveu na época da Regência¹⁷, adiante veremos que a vida e o ambiente em que Austen viveu serviram de contexto para muitos de seus escritos.

Austen, de acordo com Copeland e McMaster (2011) era uma escritora por profissão e esta, além da família, era a coisa mais importante em sua vida; desde a infância, vislumbrava suas obras impressas. Austen escreveu três romances antes dos 25 anos, e sua carreira literária dependeu, em certa medida, das tantas outras mulheres romancistas da época, que criaram e sustentaram o mercado de ficção doméstica, cujas atitudes em relação à literatura, assim como as de Austen, tornaram-se cada vez mais profissionais.

Copeland e McMaster (2011) lembram que, para a mulher, a publicação da própria escrita poderia ameaçar sua reputação e posição social. Para qualquer escritora, a fama acerca da publicação poderia ser uma infâmia, já que os romances, em geral, eram considerados objetos de censura. Uma mulher respeitável, de acordo com os autores e o próprio irmão de Austen, Henry Austen, era modesta, reservada, essencialmente doméstica e não pública.

A publicação de uma obra, de qualquer tipo, que levasse a autora aos olhos públicos, significava a perda da feminilidade, afirmam Copeland e McMaster (2011). Os preconceitos contra a mulher levaram muitas a publicar seus primeiros romances anonimamente; este fato, no entanto, não se aplicava a Austen. Os autores lembram que a única vez que Austen usou um pseudônimo, Mrs. Ashton Dennis, foi para indagar acerca da demora de um editor com relação à publicação da obra *Susan*¹⁸. Ratificam que, antes do nascimento de Austen, em 1775, a literatura já se firmara no mercado, mas que as tradicionais atitudes aristocráticas, que viam a impressão e o pagamento como vulgares, ainda persistiam no seio da elite tanto de homens como mulheres.

Conforme Copeland e Macmaster (2011), no século XVIII, as mulheres que não eram casadas viviam, normalmente, sob a tutela da autoridade do pai, que tendia a desaprovar a **ousadia** de uma filha em se arriscar no mundo editorial. Essa desaprovação devia-se

17 A Era da Regência ou Período Georgiano (1811-1820) antecedeu a Era Vitoriana (CHRISSOCHOIDIS, 2009).

18 *Susan* foi a primeira versão da obra *Northanger Abbey*, publicada postumamente em 1817 (COPELAND; MCMMASTER, 2011).

em grande parte a que a reputação da moça ficava comprometida e, conseqüentemente, a jovem tornava-se indesejável para o casamento. Em oposição a essa realidade, o pai de Austen, George Austen, tentou ajudar na carreira da jovem escritora. Quando Austen tentou publicar *First impressions*¹⁹, primeira versão de *Orgulho e preconceito*, foi seu pai quem escreveu para um possível editor. O pai de Austen era um clérigo, religioso que ensinava e educava meninos, como um tutor; possuía um vasto conhecimento clássico e nunca deixou de apoiar a filha nas decisões profissionais.

Copeland e McMaster (2011) relatam que, no próprio círculo familiar e de amizade, Austen conhecia e possuía livros de vários autores, dentre os quais muitas mulheres. Dentre as mulheres de seu círculo de amizade, estava sua grande amiga Anne Lefroy, cujo obituário, em 1804, mencionava a publicação, em poesia, em idade algo precoce.

Segundo Copeland e McMaster (2011), acredita-se que o acesso à impressão e publicação tenha encorajado a jovem escritora dar, com certa veemência, conselhos de incentivo para que as sobrinhas também publicassem seus trabalhos. Austen foi reconhecida pela resistência ao sensacionalismo da ficção moderna da época – produções efêmeras que supriam as regulares demandas das bibliotecas de grande circulação – e pelo comprometimento pelas nuances de representações da vida cotidiana.

Conforme Copeland e McMaster (2011), pode-se dizer que as heroínas de Austen penetram através das aparências a verdade, um esforço epistemológico prezado pelo Iluminismo e, especialmente, por filósofos como John Locke. Os autores confirmam que Austen não herdou tradições óbvias nem precisas com relação aos clássicos canônicos, tradições com as quais seus irmãos entraram em contato ao estudar na escola; nem dos predecessores da ficção inglesa, muitos dos quais permaneceram desconhecidos para a leitora assídua; Austen dependia dos títulos que apareciam em seu caminho.

Austen, para Copeland e McMaster (2011), tinha tanta sorte quanto as heroínas das obras que escrevia, uma vez que a primeira biblioteca de Austen, a de seu pai, possuía mais de 500 títulos. Apesar de sua experiência escolar ter sido breve e insignificante, a maioria dos livros escolares podia ser encontrada na própria casa da família. O mais importante incentivo ao livro e à leitura, afirmam os autores, Austen tinha de sobra, já que quase toda a família era ávida por livros e pela troca constante de títulos.

As cartas que Austen escrevia para os conhecidos e familiares continham vários assuntos referentes aos livros que lia, afirmam Copeland e McMaster (2011), assim como citações, opiniões, ironia e até piadas, tratando os livros como se fossem fatos da vida real. Nós presenciamos, portanto, um paradoxo do real conhecimento e esperteza combinados

19 Primeira versão de *Orgulho e preconceito* rejeitada em 1797 (COPELAND; MCMMASTER, 2011).

com real privação intelectual (da qual ela provavelmente se tornou consciente no momento em que a carreira literária ganhou impulso), concluem os autores.

Para Copeland e McMaster (2011), Austen utilizou-se da literatura, agarrando-se às suas múltiplas e ricas tradições, porém não conhecia nenhuma tradição sistemática e compreensiva por si mesma. A autora não reconhecia o status de cânone, conhecimento ou autoridade literária. Austen presumiu a suficiência do gosto como próprio guia, admirando autores porque simplesmente gostava e não pelo peso literário de seus nomes.

A autora cita Shakespeare²⁰ e Pope²¹ nas próprias obras e, ao fazê-lo, acreditam Copeland e McMaster (2011), não era para jactar-se de seu conhecimento, mas para delinear uma personagem baseada em si mesma em resposta àqueles autores. A partir disso, fica evidente que os livros integravam de modo muito significativo a vida de Austen:

“Nós já não achamos fácil acreditar que o clamor de Austen para ser ‘a mais ignorante e desinformada que ousou ser autora’. Quando escreveu, afinal de contas, era uma graciosa, mas absoluta recusa, com relação ao convite de James Stanier Clarke para construir um romance acerca do comprometimento de um clérigo ‘totalmente engajado na literatura’, que, como ela mesma notou, iria discorrer sobre ‘temas da ciência e filosofia’ e ser ‘ocasionalmente abundante em citações e alusões’. O sentido de ‘ocasionalmente’ aqui não é no sentido de ‘tempo em tempo’, mas sim ‘para combinar com a ocasião’” (COPELAND; MCMMASTER, 2011, p. 195, tradução nossa).

We no longer find it easy to believe Austen’s claim to be ‘the most unlearned & uninformed Female who ever dared to be an Authoress’. When she wrote this she was, after all, crafting a graceful but absolute refusal of James Stanier Clarke’s invitation to build a novel around a clergyman ‘entirely engaged in Literature’, who, as she herself noted, would discourse ‘on subjects of Science & Philosophy’ and ‘be occasionally abundant in quotations & allusions’. The meaning of ‘occasionally’ here is not ‘from time to time’ but ‘to match the occasion’ (COPELAND; MCMMASTER, 2011, p. 195, grifo do autor).

Esclarecem Copeland e McMaster (2011) que, pelo excerto acima, se conclui que o clérigo, proposto por Clarke, possui frases e falas advindas dos livros que lê da literatura clássica e moderna, assim como da educação clássica. Austen, já aos 16 anos, se apoderou das leis clássicas, mas somente com a maturidade pôde entender a superioridade daqueles que as compreendiam:

“Austen não se relaciona com os clássicos como faz um devoto de uma grande tradição, ela não se volta para a língua latina, para a autoridade ou autorização. No entanto, apesar de não gosta de pedantismo, eu não diria que não gosta da academia. Austen teve que enfrentar alguns problemas para garantir a precisão fatural em obras escritas por si mesma e suas sobrinhas” (COPELAND; MCMMASTER, 2011, p. 198, tradução nossa).

Austen does not relate to the classics as does a devotee of a Great Tradition; she does not turn to the Latin language for authority or authorization. Yet, though she dislikes pedantry, I would not accept that she dislikes scholarship. She went to some trouble to ensure factual accuracy in works by herself and her nieces (COPELAND; MCMMASTER, 2011, p. 198).

20 William Shakespeare (1550-1604) o grande poeta e dramaturgo britânico é geralmente reconhecido como o maior escritor de todos os tempos (HART, 2002).

21 Alexander Pope (1744-XX) foi um dos maiores poetas britânicos do século XVIII. Foi proibido de frequentar escolas e universidades, mas, apesar disso contribuiu de maneira rica nos ensaios e versos, que expõe suas ideias estéticas e filosóficas (STEPHANSON, 2007).

Para Copeland e McMaster (2011), enquanto Austen se aproximava dos clássicos através do filtro proporcionado por aqueles de educação clássica, teve a oportunidade de ter contato com textos muito antigos, como os do cristianismo e anglicanismo, cuja linguagem era praticamente obsoleta. Austen aprendeu a lê-los e utilizou vários fragmentos e citações em suas obras:

The Bible (Authorized Version or King James Bible) and the Book of Common Prayer, as Austen used them, dated from 1611 and 1662 respectively; but they were closely based on work done by Tyndale and Cranmer during the sixteenth century. Linguistically, therefore they were a door opening backwards into “English Literature, Ancient”; and they were familiar to her in a way that only a few texts become familiar to anyone: familiar from daily or weekly repetition, aloud, marked with the different speech habits of the different voices that pronounced them. Even if she had never read the Bible herself (as she did) she would have heard the passages appointed to be read at the services of the church (read, no doubt, with varying degrees of expertise) (COPELAND; MCMASTER, 2011, p. 198).

Segundo Copeland e McMaster (2011), os escritores mais amados de Austen eram Richardson²² e Johnson²³, além de Shakespeare e Pope. A todos estes Austen fez referência, citando-os de memória e fazendo de suas obras o contexto social da própria vida. Para Copeland e McMaster (2011), cada obra de Austen ocupa uma posição particular dentro da comunidade de textos literários, pois a escritora normalmente define suas personagens dentro de um universo de hábito de leitura e seus textos acabam por se entrelaçar com outros textos de outros autores:

She is perhaps too strong a mind, too original a writer, to be the most apt for influence studies, but her work incorporates ideas from and offers responses to a wide range of texts, and her allusions are commonly so nuanced as to be worth carefully teasing out (COPELAND; MCMASTER, 2011, p. 211).

Na defesa do romance como um gênero, Austen basicamente defende a escrita feminina, não querendo dizer, portanto, que as romancistas estariam isentas de seu sério julgamento literário e provocação, concluem os autores. Relembrem que Austen foi apresentada ao público como a autora de seis romances, *Sense and Sensibility* (1994f), *Orgulho e*

“A Bíblia (Versão Autorizada ou Jacobina) e o Livro de Oração Comum, como Austen os usou datados de 1611 e 1662, respectivamente, foram fortemente baseados no trabalho feito por Tyndale e Cranmer durante o século XVI. Linguisticamente, eles eram uma porta que se abre para o passado em “Literatura Inglesa, arcaica”; e eram familiares para Austen de uma forma que apenas alguns textos se tornam familiares para qualquer pessoa: familiares na repetição diária ou semanal, em voz alta, marcadas com o hábito de discursos diferentes que os pronunciaram. Mesmo se Austen nunca tivesse lido a Bíblia (algo que fez), teria ouvido os trechos indicados para serem lidos nos cultos da igreja (lidos, sem dúvida, com diferentes graus de conhecimento)” (COPEL

“Ela é talvez muito cabeça dura, uma escritora muito original para ser a mais apta para influenciar estudos. Seus trabalhos, no entanto, incorporam ideias e oferecem respostas acerca uma grande variedade de textos muitos textos. Suas alusões comumente muito sutis, como se cuidadosamente fossem trazidas à tona” (COPELAND; MCMASTER, 2011, p. 211, tradução nossa).

22 Samuel Richardson (1689-1761) escritor e editor inglês reconhecido pelas obras Pamela: O, Virtude Rewarded, Clarissa: Or the History of a Young Lady & The History of Charles Grandison (BARCHAS, 2000).

23 Samuel Johnson (1709-1784) escritor, pensador e crítico inglês muito influente no século XVIII (FOLKENFLIK, 2000).

Preconceito (1982), *Mansfield Park* (1994b), *Emma* (1994a), *Northanger Abbey* (1994c) e *Persuasion* (1994d),, cerca de cinco meses depois de sua morte.

Concluem Copeland e McMaster (2011) que a família de Austen era sua força dominante, assim como do estudo sobre a vida da autora. Austen enquanto pessoa permaneceu desconhecida para seus leitores até meio século depois de sua morte. Jane Austen era somente mais um nome antes de 1870, a família Austen, no entanto, se encarregou de divulgar mais informações sobre a autora nas décadas seguintes através de suas biografias.

ORGULHO E PRECONCEITO: AUSTEN NAS ENTRELINHAS

Nesta parte de nossa pesquisa buscaremos analisar a obra de Jane Austen com foco em algumas mulheres do romance: as irmãs Bennet, Mrs. Bennet e Charlotte Lucas, assim como abordar, brevemente, as personagens masculinas de Mr. Bennet, Fitzwilliam Darcy, Mr. Collins e Mr. Wickham, de maneira a delinear-las contrastando com o perfil intelectual e contestador da personagem alvo Elizabeth Bennet.

Como já mencionamos, no ano de 1797, Austen, com a ajuda de seu pai, tentou publicar a obra *First impressions*, uma primeira versão de *Orgulho e preconceito*, mas não obteve sucesso, pois o editor, além de não confiar no seu potencial, ofereceu uma quantia ínfima pela obra. Quando publicado, em 1813, *Orgulho e preconceito* de fato vendeu bem, proporcionando uma boa quantia ao editor, porém não à autora.

O enredo de *Orgulho e preconceito* inicia-se com a vinda de um jovem solteiro, rico e carismático, Mr. Bingley, para a cidade rural de Meryton em Hertfordshire, acompanhado de suas duas irmãs e melhor amigo, superior em riqueza e beleza, também solteiro, Mr. Fitzwilliam Darcy. Esse acontecimento causa grande alvoroço na cidade, especialmente em Mrs. Bennet e nas cinco filhas, Jane, Elizabeth, Mary, Katherine e Lydia.

Mrs. Bennet faz de tudo para que o marido, Mr. Bennet, pague uma visita a Bingley, uma espécie de autorização, socialmente estabelecida, que possibilitará às moças e sua mãe irem ao baile para conhecê-lo. No instante em que as moças conhecem Bingley e a comitiva que o acompanhava, Jane e Bingley se apaixonam e Darcy rejeita Elizabeth. Em seguida, Jane é requisitada para visitar a casa dos Bingley e Elizabeth faz um novo amigo, Mr. Wickham, pertencente ao regimento militar que se instalara recentemente na região. Katherine, Lydia e Mrs. Bennet vão novamente ao delírio, pois não resistem à visão de uma farda vermelha. Por isso, Mr. Bennet repreende sua esposa e as duas filhas mais novas o tempo todo, enquanto Mary se enclausura no quarto para estudar e só sai dele para tocar

piano. Elizabeth dialoga assídua e interessadamente com o novo amigo Mr. Wickham e cria um carinho especial por ele.

Na trama também surge Mr. Collins, primo das Bennets e futuro herdeiro das terras quando Mr. Bennet vier a falecer, já que a mulher na época não tinha qualquer direito de herança, por isso a constante agonia constante de Mrs. Bennet em casar suas filhas. Mr. Collins, padre, por incentivo de Lady Catherine, busca uma futura esposa entre suas primas. Primeiramente Collins recorre a Jane, mas como Mrs. Bennet tem esperança de casar a moça com Bingley, oferece Elizabeth em seu lugar. Elizabeth, porém, recusa o pedido de Collins, que depois de três dias, faz o pedido de casamento a Charlotte Lucas, melhor amiga de Elizabeth, que o aceita.

Mais adiante no romance, Elizabeth visita Charlotte e encontra, na residência de Lady Catherine em Rosings, Darcy, que não consegue tirar o olhar e atenção da moça. Depois de inúmeros acontecimentos em Rosings, Darcy pede Elizabeth em casamento, porém Elizabeth o recusa, a pretexto de que sabia ter sido Darcy a causa de Mr. Bingley ter se afastado de Jane e da vida de Wickham ter sido tão desafortunada. Nesse mesmo dia, Darcy entrega a Elizabeth uma carta se defendendo e explicando todas as injúrias das quais Elizabeth o havia acusado. Elizabeth, lendo e relendo a carta várias vezes, sente vergonha de si mesma, aceitando as explicações de Darcy.

De volta a Meryton, e depois de muito tempo sem ver Darcy novamente, Elizabeth faz uma viagem com os tios, os Gardiner. Seguindo seu trajeto, a comitiva resolve passar pela residência de Darcy, em Pemberly, na qual entram e admiram a casa, que estava aberta para visitaçào. Quando visitam os jardins da residência, Darcy os avista e vai ao seu encontro. Elizabeth se admira, porque foram avisados de que Darcy só chegaria no dia seguinte. Ao encontrá-lo, a moça se sente desconfortável com o jeito amável e carinhoso com que Darcy a trata. Quando Elizabeth e os tios voltam para o hotel em que estavam hospedados, Elizabeth recebe uma carta de Jane dizendo que Lydia havia fugido com Wickham. Darcy, furioso com o ocorrido, os deixa, e Elizabeth retorna para sua família.

Ao fim da trama descobrimos que Darcy havia encontrado Lydia e Wickham, e pago para Wickham se casar com a irmã mais nova de Elizabeth, pois do contrário ela e toda a família permaneceriam socialmente condenados pela atitude impensada de Lydia. Darcy também deu o consentimento à Bingley, que estimava sua opinião, para casar-se com Jane, sua grande amada. Darcy, depois de saber que Lady Catherine, sua tia, havia visitado Elizabeth indagando se a moça estava ou não noiva do sobrinho, pede novamente sua mão, que desta vez a aceita, para felicidade do pai e infelicidade da tia de Darcy.

Percebemos que, ao narrar a história da jovem inglesa Elizabeth Bennet, Austen ilustra com vivacidade a paisagem, os hábitos e costumes rurais e interioranos da Inglaterra do final do século XVIII e início do século XIX. Como já evidenciamos, Elizabeth (Lizzy) é a segunda irmã mais velha de um total de cinco mulheres: Jane, Mary, Katherine (Kitty) e Lydia Bennet.

A mãe de Elizabeth, Mrs. Bennet, passa grande parte de seu tempo se preocupando em proporcionar às filhas situações que possam lhes garantir um bom marido. Mrs. Bennet, no entanto, é uma mulher preocupada com o bem-estar e vida de suas filhas, já que na época as mulheres não possuíam nenhuma garantia de herança caso seus pais ou maridos morressem. A herança sempre iria para o homem mais próximo da família, nunca para a mulher, fosse ela filha ou esposa do falecido. A todo o momento Mrs. Bennet é lembrada pelo marido sobre quanto é débil e medíocre. É uma mulher algo fútil, considerada tola pelas próprias filhas. *“While silly women are exhorted to rise to generalities, sublime men are encouraged to descend to particulars. Women were seen as by nature deficient in the capacity for abstraction”* (AUERBACH, 1984, p. 54).

“Enquanto as mulheres tolas são exortadas a se comunicar superficialmente através de generalidades, homens sublimes são encorajados a descer a pormenores. As mulheres eram vistas, como que por natureza, deficientes na capacidade de abstração” (AUERBACH, 1984, p. 54, tradução nossa).

O pai de Elizabeth, Mr. Bennet, homem culto e educado, acredita que todas as filhas, com exceção de Elizabeth (Lizzy), são tolas, assim como a esposa. Mr. Bennet rende-se aos caprichos da mulher somente para fazê-la aquietar-se e deixá-lo em paz em sua biblioteca. Mr. Bennet é um amante dos livros, assim como a filha Elizabeth, que, mesmo sendo a filha menos querida de sua mãe, é a mais amada por seu pai:

Mr. Bennet era um misto tão curioso de vivacidade, humor sarcástico, reserva e capricho, que a experiência de vinte e três anos juntos tinha sido insuficiente para que a sua esposa lhe conhecesse o caráter. O espírito de sua mulher era menos difícil de compreender; tratava-se de uma senhora dotada de inteligência medíocre, pouca cultura e gênio instável. Quando se aborrecia imaginava que estava nervosa. A única preocupação da sua vida era casar as filhas. Seu consolo, fazer visitas e saber novidades (AUSTEN, 1982, p. 11).

Mr. Bennet, por mais culto/educado que fosse e por vezes seguisse os caprichos da esposa e filhas, era um homem que cobrava o bom senso. Era um homem reservado, que somente conversava com as moças para repreendê-las ou rir delas, a única exceção era Elizabeth. Acreditamos que Mr. Bennet poderia simbolizar, em vários momentos, a figura masculina indiferente às características e potenciais femininos, uma figura recorrente na história da mulher muito antes do século XIX; uma figura que se sente superior e totalmente

à parte dos porquês com relação aos problemas da esposa e filhas, constantemente lembrando-as de sua ignorância e insignificância:

Mas Mr. Bennet não era desses homens que procuram se consolar das desilusões causadas pelas próprias imprevidências entregando-se a esses prazeres em que os infelizes procuram uma compensação para as suas loucuras e os seus vícios. Gostava do campo e dos livros; disso tirava as suas principais distrações; e, quanto à sua mulher, ele pouco mais lhe devia do que os divertimentos que o espetáculo da sua ignorância e a sua falta de senso lhe tinham proporcionado. Essa não é a espécie de felicidade que os homens em geral desejam encontrar no casamento. Mas, na falta de outros dons, o verdadeiro filósofo se contentará com os poucos que lhe são dados. [...] Elizabeth, no entanto, nunca fora cega aos defeitos do pai como marido. Aquilo sempre lhe doera, mas, admirando-lhe as qualidades e grata pela maneira afetuosa com que ele a tratava, ela se esforçava por esquecer o que não podia deixar de perceber e bania dos seus pensamentos essas contínuas irregularidades de conduta conjugal que, expondo a mãe ao desprezo das próprias filhas, era, portanto altamente repreensível. Mas nunca sentira tão fortemente como agora as desvantagens que devem sofrer os filhos de um casal tão pouco unido, nem compreendia antes tão claramente os males provenientes de uma defeituosa aplicação de talentos; talentos que, bem empregados, poderiam proteger a respeitabilidade das filhas, mesmo se não conseguissem alargar a mentalidade da esposa (AUSTEN, 1982, p. 210).

Acreditamos que Austen, ao enfatizar a personalidade de cada personagem, repreende aquilo que mais a desgostava na retratação do que encontrava na época. Jane, irmã mais velha de Elizabeth, seria, a nosso ver, a representação da mulher idealizada, perfeita para o casamento, uma vez que é bela e doce, e ótima no lidar e educar crianças, muito querida e amada por todos. *“Victorians were elevating woman into an angel [...] Angels were thought to be meekly self-sacrificial by nature: in this cautiously diluted form, they were pious emblems of a good woman’s submergence in her family”* (AUERBACH, 1984, p. 6). Jane meio alienada e inocente em não perceber a maldade ou a indiferença de outros na sociedade. A personagem pode ser vista como a caracterização da figura angelical, fortemente difundida como o ideal feminino no século XIX, na Inglaterra. Há momentos na obra em que Jane também é citada como um ser não reconhecido por seu intelecto:

Depois entraram todos na sala. As perguntas que Elizabeth já tinha feito foram naturalmente repetidas pelos outros. Mas logo ficaram sabendo que Jane não tinha nenhuma notícia a dar. No entanto, devido ao seu caráter indulgente, Jane ainda não perdera todas as esperanças.

“Victorians elevavam a mulher à figura de um anjo [...] Pensava-se que anjos eram mansamente auto-sacrificados por natureza: nesta forma cautelosamente diluídas elas eram piedosos emblemas da submersão da boa mulher em sua família” (AUERBACH, 1984, p. 6, tradução nossa).

Ainda acreditava que tudo acabasse bem, e que uma manhã daquelas chegaria uma carta, de Lydia ou de seu pai, explicando o procedimento dos fugitivos e anunciando talvez o seu casamento (AUSTEN, 1982, p. 249).

Katherine (Kitty) e Lydia, irmãs mais novas de Elizabeth, por sua vez, têm entre 15 e 17 anos e passam grande parte de seu tempo imaginando e sonhando acordadas com bailes, vestidos e oficiais do exército britânico. “Katherine e Lydia tinham tido a sorte de nunca ficar sem par, a única coisa que elas consideravam importante num baile” (AUSTEN, 1982, p. 17). Acreditamos que Katherine e Lydia representam mulheres alienadas que eram criadas e condicionadas a não se importar ou precisar usar o intelecto para nada. Eram, de certa forma, **selvagens** na constante caça de homens fardados, desprovidas de qualquer pensamento crítico acerca de algo; ambas não questionavam sua posição social, nem sequer cobravam respeito para si quando satirizadas. Pensamos que ambas Kitty e Lydia não se preocupavam com o estudo, pois ele não mudaria suas vidas, mas somente com o constante flerte com o sexo oposto e, quem sabe, o casamento:

Não falavam de outro assunto; e a grande fortuna de Mr. Bingley, tema que invariavelmente despertava uma grande animação no meio das moças, era indiferente aos olhos de Katherine e de Lydia, perto dos assuntos que se referissem ao regimento. Depois de ouvir, certa manhã, as suas efusivas discussões sobre isso, Mr. Bennet observou friamente:

- Pelo que deduzo das suas conversas, vocês devem ser duas das moças mais tolas do país. Já o suspeitava, mas agora estou convencido.

Katherine ficou embaraçada e não deu resposta; mas Lydia, com perfeita indiferença, continuou a exprimir a admiração que sentia pelo Capitão Carter e a esperança que tinha de vê-lo ainda naquele dia, pois ele devia partir para Londres na manhã seguinte...

- Espanta-me, meu caro - disse Mrs. Bennet -, a facilidade com que você diz que as suas próprias filhas são tolas. Se eu quisesse menoscar os filhos de alguma pessoa, decerto não escolheria os meus.

- Se minhas filhas são tolas, espero nunca me iludir a este respeito.

- Sim, mas acontece que todas são muito inteligentes.

- Este é o único ponto - e disto eu me gabo - sobre o qual não estamos de acordo. Eu tinha tido esperança de que os nossos sentimentos coincidissem em tudo; porém, sou obrigado a diferir de você neste ponto. Acho que as nossas duas filhas mais moças são excepcionalmente tolas.

- Meu caro Mr. Bennet, você não deve esperar que as meninas tenham o mesmo juízo que o pai e a mãe. Quando atingirem a nossa idade, asseguro-lhe que não pensarão mais em oficiais. Lembro-me do tempo em que eu gostava também de uma túnica vermelha, e, aliás, no fundo do coração, ainda gosto (AUSTEN, 1982, p. 33).

Reconhecemos Lydia, dentre as irmãs, como a moça mais despojada de qualquer senso crítico sobre o que se passava ao redor. A filha mais nova dos Bennets não possuía freios nem modelos a que pudesse seguir, a não ser aqueles fora de seu círculo familiar. Suas irmãs mais velhas tentavam constantemente alertá-la e repreendê-la, mas a personagem as considerava tolas e excessivamente preocupadas. Lydia tinha na mãe seu modelo, embora deficiente em estudo e pensamento crítico, que também fora ensinada a se preocupar mais com os bens materiais e matrimoniais do que com os do intelecto:

- Mas você acha que Lydia está tão perdidamente apaixonada por ele que consinta em viver com um homem sem serem casados?
- É o que parece, e é bem triste - respondeu Elizabeth, com lágrimas nos olhos. - Ter de pôr em dúvida o senso de decência e virtude de uma irmã! Mas realmente não sei o que dizer. Talvez esteja sendo injusta. E Lydia é muito moça, nunca lhe ensinaram a pensar em coisas sérias. E durante os últimos seis meses, ou melhor, durante todo o último ano, ela nada fez senão se divertir e dar largas à vaidade. Deram-lhe a liberdade de dispor do seu tempo da maneira mais frívola e inútil e de adotar as opiniões de todos os que encontrava (AUSTEN, 1982, p. 247).

Kitty também simboliza para nós a moça condicionada. Assim como Miss Darcy, Kitty, ao final da narrativa, recebera um condicionamento diferente do da irmã mais nova, que, na visão das irmãs mais velhas, era a causa da **rebeldia** e pensamentos tolos. Assim que passaram a manter a irmã sob os olhares de atenção e influências, a moça se aquietou e pôde, assim, ser mais coerente com aquilo que lhe era esperado. Mais obediência e menos ignorância:

Kitty passava a maior parte do seu tempo com as duas irmãs mais velhas. E isto foi de grande vantagem para ela. Numa sociedade tão superior à que ela tinha conhecido, fez grandes progressos. Kitty não tinha um gênio tão rebelde quanto Lydia. E, longe da influência e do exemplo da irmã, graças a certos cuidados e atenções, tornou-se menos irritável, menos ignorante e menos insípida. A sua família julgou dever preservá-la de qualquer nova influência da parte de Lydia. E, embora Mrs. Wickham freqüentemente a convidasse para passar tempos em sua casa, com promessas de bailes e de rapazes, o pai jamais consentia que ela fosse (AUSTEN, 1982, p. 333).

Acreditamos que Mary, por sua vez, assemelha-se a Elizabeth, muito estudiosa, adorava livros e música. Porém, acreditamos que a grande diferença entre Elizabeth e Mary esteja no fato de que Elizabeth participa e reconhece as regras sociais, Mary, no entanto, isolada em um mundo próprio, permanece, de acordo com alguns excertos do romance,

à parte disso. Mary queria ser reconhecida por sua inteligência, mas era constantemente satirizada e ridicularizada nas práticas sociais. Concluímos que talvez o papel destinado a Mary na obra seja exatamente secundário, assim como a mulher em relação ao homem, como já discutido na segunda seção. Não há muitas explicações, nem falas destinadas à personagem de Mary. Apesar de se dedicar aos estudos e às ciências da época, todas destinadas aos homens, a personagem permanece isolada em seu próprio espaço. Notamos isso por sua exclusão da sociedade e até mesmo pelas próprias irmãs quando a ignoravam, deixando-a muitas vezes à parte de seus assuntos pessoais:

Mary não tinha talento, nem gosto. Embora a vaidade lhe tivesse dado perseverança, dera-lhe igualmente um ar pedante de maneiras convencidas, coisa suficiente para obscurecer triunfos maiores do que aqueles que era capaz de alcançar (AUSTEN, 1982, p. 26).

Quanto a Mary, seu domínio sobre si mesma era perfeito. E com o rosto muito grave sussurrou para Elizabeth, pouco depois de se sentar à mesa:

- Isto é um acontecimento bem desagradável. E provavelmente será muito comentado. Mas nós devemos nos opor à maré de maledicência, e derramar sobre os nossos corações feridos o bálsamo dos consolos fraternais.

Em seguida, vendo que Elizabeth não estava disposta a responder, acrescentou:

- Por infeliz que tenha sido Lydia, podemos tirar disto uma lição útil. Que a perda da virtude numa mulher é irremissível. Que um só passo falso acarreta uma série de desgraças sem fim e que a reputação não é menos frágil do que a beleza. Que uma mulher nunca pode ser cautelosa demais para com as pessoas do outro sexo, especialmente as que não merecem a sua confiança (AUSTEN, 1982, p. 251).

Charlotte Lucas, vizinha e amiga confiante de Elizabeth, não possui tanta beleza nem inteligência, comparada com Elizabeth. Charlotte é muito querida pela amiga. No entanto, acreditamos que simboliza o oposto de Elizabeth, tudo aquilo que esta não era ou não queria ser: Elizabeth não aceita ser conduzida por um status social ou por um patamar inferior ao masculino, indo contra seus desejos mais íntimos de liberdade física e intelectual. Charlotte, assim como as irmãs de Elizabeth, não era reconhecida pela inteligência e, apesar de ser muito esperta, era rotulada como um fardo para os pais e até mesmo por si mesma. Charlotte foi considerada por Elizabeth, no episódio do noivado com Mr. Collins, como um ser sem amor próprio e sem amor à própria liberdade.

Elizabeth sempre desconfiava de que a opinião de Charlotte sobre o casamento não se parecia muito com a sua. Mas nunca poderia ter

suposto que no instante de confrontar as suas idéias com a realidade ela fosse capaz de sacrificar todos os seus melhores sentimentos às vantagens mundanas. Charlotte mulher de Mr. Collins era um quadro humilhante. E à dor de ver uma amiga se rebaixar assim na sua estima acrescia a triste convicção de que era impossível que aquela mesma amiga fosse feliz no caminho que escolhera (AUSTEN, 1982, p. 118).

Charlotte Lucas foi acusada e rechaçada por muitos, inclusive pela melhor amiga. Percebemos que, dentre as personagens que Austen ilustra na obra, Charlotte representa a mulher que é considerada um fardo pelos pais na idade de 27 anos, que é considerada pobre porque não tem um dote atrativo nem beleza que a ajude a mudar de vida: a típica mulher inglesa das classes menos abastadas do século XIX. Chegar a certa idade **avançada** ainda solteira era, talvez, a **maldição** da época, pois nenhuma mulher, assim como sua família, aceitaria de bom grado esta situação social. *“The VICTORIAN OLD MAID, as commonly perceived, leads no armies to heaven or hell. Grotesque, out of nature, her very name reducing itself to a snicker, she is unwanted even by the devil”* (AUERBACH, 1984, p. 109).

“A SOLTEIRONA VITORIANA, como era comumente percebido, não leva nenhum exército para o céu ou para o inferno. Grotesca, fora da natureza, o seu próprio nome reduzindo-se a um riso, ela é indesejável até mesmo pelo diabo” (AUERBACH, 1984, p. 109, tradução nossa).

Charlotte, de acordo com a sociedade da época, realmente não possuía alternativas. O casamento por amor estava fora de questão, e pensamos que a personagem somente aceitou o que já estava socialmente determinado. Concluímos, no entanto, que para Elizabeth este fato nunca foi uma alternativa:

Mr. Collins não era a bem dizer nem sensato nem agradável. A sua companhia era cansativa. E a sua afeição por ela devia ser imaginária. Mas mesmo assim seria seu marido. Sem ter grandes ilusões a respeito dos homens ou do matrimônio, o casamento sempre fora o seu maior desejo; era a única posição tolerável para uma moça bem-educada e de pouca fortuna. E por mais incertas que fossem as perspectivas de felicidade, era ainda a forma mais agradável de ficar ao abrigo da necessidade. Esta proteção, ela agora a obtivera. Tinha vinte e sete anos e jamais fora bela. Sabia, portanto que tivera sorte. A circunstância menos agradável era a surpresa que aquilo devia causar a Elizabeth Bennet, de cuja amizade ela precisava mais do que a de qualquer outra pessoa. Elizabeth ficaria espantada e provavelmente a censuraria (AUSTEN, 1982, p. 116).

Mr. Collins, clérigo e marido de Charlotte, era um homem considerado culto, com jeitos e trejeitos de superioridade perante outros seres, que não Lady Catherine, sua filha ou outro indivíduo que possuísse um status socialmente elevado. Acreditamos que Mr. Collins era extremamente preconceituoso e, assim como maior parte da sociedade da época, acre-

ditava que a mulher deveria saber claramente seu lugar na sociedade, como mãe, filha e esposa, nada mais. Collins acreditava piamente que a inferioridade da mulher também se estabelecia em seu intelecto. Pensamos que a personagem acreditava que quando era concedido o direito de leitura para a mulher, essa deveria somente ler livros destinados a ela como normas e regras sociais a serem seguidas. Normas estas, como previamente abordamos, que eram sempre escritas por homens:

Mas Mr. Collins, muito ofendido, pôs o livro de lado e disse:
- Já observei como as meninas se interessam pouco por livros sérios, escritos, aliás, para o seu benefício. Confesso que isto me espanta, pois certamente nada pode haver de mais vantajoso para elas do que a instrução. Mas não importunarei mais a minha jovem prima.
Em seguida, virando-se para Mr. Bennet, ofereceu-se para parceiro de gamão. Mr. Bennet aceitou o desafio, observando que ele fazia bem em deixar as meninas se ocuparem com as suas futilidades (AUSTEN, 1982, p. 69).

Ainda sobre Mr. Collins, notamos que a posição que a personagem adotou, perante a fuga de Lydia com Mr. Wickham, reforça novamente a ideia que muitos, na época, detinham com relação à vergonha e inadequação dos atos de uma filha perante a família. Collins não menciona Wickham ou a culpa conjunta com a de Lydia no ocorrido, somente condena a atitude da menina e consente que sua morte seria melhor do que a vergonha social desencadeada pelo **crime** que cometera:

Desejo consolá-lo nesse transe, que deve ser, de todos, o mais duro para o coração de um pai. A morte da sua filha seria uma bênção em comparação com o que sucede agora [...] estou inclinado a acreditar que as tendências da sua filha devem ser naturalmente perversas. Sem o que, ela jamais seria capaz de cometer tão grande crime com tão pouca idade [...] Permita que o aconselhe, pois, meu caro senhor, a se consolar a si próprio o mais que puder, a expulsar para sempre a sua filha indigna da sua afeição, e deixá-la colher os frutos do seu odioso crime (AUSTEN, 1982, p. 258).

Anteriormente abordamos, que dentre os acontecimentos que giram em torno da cidade de Hertfordshire, há a vinda do aristocrata Fitzwilliam Darcy e seu grande amigo Charles Bingley. Darcy é, primeiramente, considerado um homem arrogante e orgulhoso, porém muito culto e rico. Bingley, no entanto, é um homem gentil e carismático, igualmente rico:

Bingley confiava cegamente na força dos sentimentos de Darcy, e tinha a mais alta opinião acerca de suas idéias. Em inteligência Darcy era

superior. Bingley não era de modo nenhum deficiente em força mental, mas Darcy era mais vivo. Era ao mesmo tempo altivo, reservado, desdenhoso, e suas maneiras, apesar de bem-educado, eram pouco convidativas. A esse respeito, o amigo levava grande vantagem: Bingley tinha a certeza de agradar, onde quer que aparecesse. Darcy estava sempre ofendendo os outros (AUSTEN, 1982, p. 21).

No desenvolvimento da trama, Bingley se apaixona por Jane Bennet e Darcy por Elizabeth; no entanto, Austen infere as inúmeras objeções acerca do relacionamento e união desses dois casais. Darcy, ao se dar conta da inteligência e capacidade de Elizabeth, passa a enxergá-la com outros olhos e, no final da trama, supomos que ele a enxergue como a uma igual; alguém que o desafie e que esteja constantemente se renovando por meio da leitura, instigando o mundo e as pessoas ao seu redor. Acreditamos que a história romântica, observada nos dois principais casais da narrativa, que Austen desenvolve possa ser o gancho do qual a autora se utiliza para enquadrar e embasar o romance; seria a isca que atrai o público a partir das histórias de amor para outros problemas fortemente enraizados: a família, sociedade, dinheiro, educação/instrução intelectual e a mulher:

Ocupada em observar as atenções de Mr. Bingley para com a sua irmã, Elizabeth estava longe de suspeitar que estava se tornando o objeto de algum interesse aos olhos do amigo de Mr. Bingley. A princípio, Mr. Darcy nem sequer tinha concordado com os que achavam que ela era bonita. Olhara-a no baile sem admiração. E da outra vez em que se encontraram, fitara a moça apenas para criticá-la. Mas logo que declarara a si mesmo e aos amigos que Elizabeth não possuía um só traço agradável no rosto, começou a achar que a bela expressão dos seus olhos negros dava àquele rosto um ar excepcionalmente inteligente (AUSTEN, 1982, p. 25).

Elizabeth, por sua vez, se encanta, por curto período, por Mr. Wickham, descrito pela autora como o aparente homem ideal. Ao longo da trama descobrimos que Wickham é um homem sem caráter e que, apesar de ter tido uma educação invejável, não tirou bom proveito dela. A afeição e carinho de Elizabeth por Wickham se esvaem aos poucos, especialmente quando descobre o real caráter de seu admirador, um homem sem escrúpulos que se utiliza da mentira para, de maneira fácil, atingir seu intento. Poderíamos supor que Wickham simbolizaria um homem limitado para Elizabeth, um ser que se deixa levar facilmente pelas emoções e não faz bom uso do intelecto para progredir como um homem honesto e dono de si mesmo:

“Percebemos a decepção de Elizabeth, sua falta de quaisquer sentimentos sérios por este belo jovem oficial sobre quem, como ela perceberá mais tarde, não sabe nada a respeito. [...] Jane Austen deliberadamente e, obviamente, faz de Mr. Wickham uma personagem com o intuito de apontar a fraqueza moral central de Elizabeth, que ela não leva a vida seriamente [...] Seu charme estereotipado não confere sentimentos individuais e não invoca obrigações pessoais. [...] Elizabeth permitiu-se ser levada por um estilo que ela pôde reconhecer claramente mais tarde como antiquada afeição porque ela vê a própria artificialidade de sua conexão com Mr. Wickham como uma garantia de liberdade” (MORGAN, 1975, p. 63, tradução nossa).

We noticed Elizabeth's self-deception, her lack of any serious feelings for this handsome young officer about whom, as she is to realize later, she knows nothing at all. [...] Jane Austen has deliberately and obviously made Mr. Wickham a stock character in order to point Elizabeth's central moral weakness, that she does not take life seriously. [...] His stereotyped charm confers no individual feelings and invokes no personal obligations. [...] Elizabeth has allowed herself to be taken in by a style which she can recognize so clearly later as stale affectation because she views the very artificiality of her connection to Mr. Wickham as an assurance of freedom (MORGAN, 1975, p. 63).

Como propusemos anteriormente, Elizabeth, dentre as irmãs e círculo de amizade, em vários fragmentos da obra, questiona se existe uma mulher capaz de possuir todas as qualidades esperadas por uma mulher da época: uma mulher culta, que saiba falar idiomas modernos; entenda de música, de estilo e ainda tenha carisma e expressão que a favoreçam. Acreditamos que a própria Austen se revele através de Elizabeth: “Nenhuma delas tem muito o que se lhes recomende - respondeu Mr. Bennet. - São tolas e ignorantes como as outras moças. Mas Lizzy é realmente um pouco mais viva do que as irmãs” (AUSTEN, 1982, p. 10).

Também percebemos e sugerimos, que em vários trechos da obra Austen denuncia os abusos que a mulher sofria, colorindo-os com ironia e humor, nas entrelinhas. A mulher era constantemente lembrada da condição inferior, seja ela de cunho familiar ou social, assim como era lembrada de sua **insuficiência** e vazio intelectual; a sociedade a preparava e esperava dela exatamente aquela inexistência de revolta:

Mr. Collins ouviu o que ela dizia, com ar de quem estava decidido a seguir as suas próprias inclinações, e quando ela cessou de falar respondeu da seguinte forma:

- Minha cara Miss Elizabeth, tenho o maior respeito pela sua opinião em tudo o que se refere a assuntos da sua competência, mas permita-me dizer-lhe que existe uma larga diferença entre as fórmulas de cerimônia usadas pelos leigos e aquelas que regulam as relações com as pessoas do clero. Dê-me licença de observar que eu considero o mister sacerdotal equivalente em dignidade aos mais altos titulares do reino, desde que ao mesmo tempo se mantenha a devida humildade de conduta. Permita-me pois seguir os ditames da minha consciência e realizar o que considero um dever. Perdoe-me menosprezar os seus conselhos, que em todas as demais circunstâncias eu consideraria como um precioso guia. Mas no caso presente eu me acho mais capaz, pela educação e pelo estudo, de julgar o que é direito e o que é errado, do que uma jovem como a senhora (AUSTEN, 1982, p. 93).

Percebemos na obra que as Bennets não seguem tão avidamente todas as regras e condutas sociais, assim como Austen em sua vida privada. As filhas tinham certa liberdade para fazer o que gostavam e o que queriam, mas eram extremamente cobradas socialmente e muitas vezes excluídas por não seguirem essas **doutrinas** estabelecidas. Um bom exemplo disso é a conversa que Elizabeth tem com Lady Catherine em Rosings, a qual fica abismada com a educação que Elizabeth e suas irmãs não tiveram, assim como fica ofendida com a maneira tão aberta e sem escrúpulos com que Elizabeth trata do assunto:

Sabe tocar piano e cantar, Miss Bennet?

- Um pouco.

- Então, um dia destes precisa nos dar este prazer. [...] As suas irmãs também sabem tocar e cantar?

- Uma delas sabe.

- Por que as outras também não aprenderam? Deviam todas saber música. As senhoritas Webbs todas sabem tocar. E o pai delas não tinha tanto rendimento quanto o seu. Sabe desenhar?

- Não, senhora.

- O quê? Nenhuma de vocês?

- Nenhuma.

- Isto é muito curioso. Mas com certeza não tiveram oportunidade. Sua mãe devia ter levado vocês todas as primaveras para a cidade, para tomar lições.

- Minha mãe não faria objeção a isto, mas meu pai detesta Londres.

- A sua governanta foi despedida?

- Nós nunca tivemos governanta.

- Nunca tiveram governantas? Como é possível! Educar cinco filhas sem uma governanta! Nunca ouvi tal coisa! Sua mãe deve ter ficado escravizada à educação de vocês!

Elizabeth não pôde deixar de sorrir ao responder que este não fora o caso.

- Então quem ensinou a vocês? Quem se encarregou da sua educação? Sem uma governanta, ela deve ter sido relaxada.

- Em comparação com a de certas famílias, acredito que sim. Mas lá em casa, às meninas que quiseram aprender nunca lhes faltou meios para isto. Sempre nos encorajaram a ler e tivemos todos os professores necessários. Mas às que preferiram não estudar foi-lhes feita a vontade.

- Sem dúvida, mas isto é justamente o que uma governanta teria evitado. Se eu tivesse conhecido a sua mãe, eu a teria aconselhado com muita insistência a que tomasse uma governanta (AUSTEN, 1982, p. 151).

A partir do excerto observamos como eram alguns dos hábitos e expectativas de uma típica família aristocrata, tradicional da Inglaterra, que perdurou por muitos séculos, assim como seu contraste para com a família e os hábitos aos quais Elizabeth estava acostumada.

Passamos a conhecer um pouco a educação das moças da casa, assim como seus gostos e preferências. As Bennets, como já dissemos, eram um tanto quanto diferentes das famílias tradicionais da época, possuíam liberdade para fazer o que mais gostavam, assim como liberdade de expressão. Podemos afirmar que Elizabeth e suas irmãs foram muito afortunadas e possuíam uma situação e um ambiente educacional um tanto quanto privilegiado, pois como a própria fala de Elizabeth evidencia, “lá em casa, às meninas que quiseram aprender nunca lhes faltou meios para isto. Sempre nos encorajaram a ler e tivemos todos os professores necessários” (AUSTEN, 1982, p. 151). Julgamos que Austen retrata o esboço de um ideal de educação e liberdade que tinha ou imaginava para si mesma e as demais mulheres de seu tempo.

“O poder de auto transformação da mulher, sua casa de magia e infinita mudança, a associa com um sonho literário, no qual personalidade e eternidade se encontram. Sua encarnação em tipos de personagem possibilita que ela encare o próprio caráter. A visão mais potente do século XIX sobre a humanidade se fazendo perpetuar” (AUERBACH, 1984, p. 9, tradução nossa).

ELIZABETH BENNET: COM ORGULHO, MAS SEM PRECONCEITO

Woman’s power of self-transformation, her home of magic and infinite change, associate her with a literary dream in which personality and eternity meet. Her grand incarnation in character types enables her to incarnate character itself, the nineteenth century’s most potent vision of humanity made perpetual (AUERBACH, 1984, p. 9).

A partir do fragmento acima iniciamos nossa discussão acerca da figura contestadora e intelectual de Elizabeth Bennet. Como propusemos anteriormente, julgamos ser Elizabeth uma personagem diferente, de caráter forte e marcante porque estabelece objetivos e luta por eles mesmo sendo uma mulher em um cenário de transição do século XVIII para o XIX. Na sociedade patriarcal do início do século XIX, onde, como já observamos, as mulheres não possuíam ampla participação social pública nem direitos, tinham um papel à sombra do papel masculino, assim como uma educação histórica e intencionalmente deficiente. Tencionamos, para tanto, neste trabalho discutir sobre como e por que a personagem de Elizabeth Bennet se sobressai em sua busca por liberdade intelectual, social e de espírito:

Alguma das suas irmãs mais moças já foi apresentada à sociedade, Miss Bennet?

- Sim, minha senhora, todas.

- O quê? As cinco de uma vez? É muito estranho. E você é apenas a segunda! As mais moças já frequentam a sociedade antes de as mais velhas se casarem! Suas outras irmãs são muito moças?

- A mais moça ainda não fez dezesseis anos. Talvez seja um pouco cedo demais para fazer vida social. Mas realmente, minha senhora, acho que seria uma crueldade recusar-lhes a sua parte de distrações

e sociedade só porque a mais velha não teve os meios ou a inclinação para se casar mais cedo. As mais moças têm os mesmos direitos aos prazeres da mocidade que as mais velhas. E trancá-las em casa creio que não seria um bom meio de promover a afeição fraternal ou a delicadeza de sentimentos.

- Sob minha palavra - disse Lady Catherine -, você dá a sua opinião muito decididamente para uma pessoa de tão pouca idade. Diga-me, quantos anos tem?

- Com três irmãs mais moças já crescidas - replicou Elizabeth -, Vossa Senhoria não pode esperar que eu lhe dê uma resposta.

Lady Catherine pareceu ficar atônita com a resposta e Elizabeth suspeitou que ela tinha sido a primeira pessoa que já ousara fazer pouco de uma tão pomposa impertinência (AUSTEN, 1982, p. 151).

Do excerto acima percebemos a maneira com que Elizabeth fala sobre sua família, expressando uma opinião crítica e voraz daquilo que considerava como sendo certo. Por mais que estivesse em diálogo com Lady Catherine, Elizabeth não deixava a aristocrata impor ou estabelecer sua opinião como verdade ou regra. Pensamos que Elizabeth, com relação à família, podia encontrar totalmente o oposto do que buscava para si mesma. O único modelo no qual a heroína podia se espelhar seria o pai. Porém, mesmo assim percebia que as atitudes e comportamento de Mr. Bennet não eram de fato exemplares. Podemos supor, portanto, esse como um dos motivos pelos quais Elizabeth recusava com tanta vivacidade o matrimônio ou a união baseada em outros fatores que não a razão:

Se as opiniões de Elizabeth se originassem do exemplo dado pela sua própria família, a sua idéia de felicidade conjugal e de conforto doméstico não poderia ser das mais lisonjeiras. Seu pai, cativado pela mocidade, beleza e aparência de bom humor que a juventude em geral confere às mulheres, tinha se casado com uma pessoa de débil compreensão e de idéias estreitas; muito pouco tempo depois do casamento, esses defeitos haviam extinto toda a afeição sincera que tinha por ela. O respeito, a estima, a confiança se tinham desvanecido para sempre. E todos os seus anseios de felicidade doméstica foram destruídos (AUSTEN, 1982, p. 210).

Como já evidenciamos, Elizabeth não aceita ideias que pareçam totalmente absurdas aos próprios ouvidos. A heroína muitas vezes não rompe com a maioria das regras sociais. Porém, percebemos que o fato de possuir um caráter contestador, de impor suas vontades, como na recusa do pedido de noivado a Mr. Collins, e na efervescente exposição de ideias, contraria o socialmente estabelecido ou aceitável por muitos, na época em que ocorre a história. No excerto a seguir, encontramos o diálogo entre as irmãs Bennet, no qual Elizabeth

reforça a opinião que tem sobre a figura de Mr. Collins e Charlotte Lucas quando anunciam o futuro casamento:

Minha querida Jane, Mr. Collins é um homem tolo, pomposo, pretensioso e de idéias estreitas. Você sabe que ele é tudo isto tão bem quanto eu. E você deve sentir como eu que uma mulher que se casar com ele não pode ter uma visão muito justa das coisas. Você não há de querer defendê-la só porque ela é Charlotte Lucas. Você não pode, por causa de um caso individual, mudar o sentido das palavras 'bom senso' e 'integridade', nem procurar persuadir a si mesma ou a mim que o egoísmo é a prudência e a insensibilidade diante do perigo, certeza de felicidade (AUSTEN, 1982, p. 126, grifo do autor).

Elizabeth, ao utilizar-se da objetividade e clareza nas maneiras e atitudes, impõe e estabelece suas ideias. A heroína é capaz de articular argumentos e mostrar sagacidade de conhecimento sobre eles, sentindo-se muito orgulhosa por isso. No fragmento abaixo, avistamos um diálogo entre Elizabeth e Mr. Darcy, que tentava apreender a atenção de Elizabeth:

- Que pensa dos livros? - disse ele, sorrindo.
- Livros? Estou certa de que não lemos os mesmos livros. E nunca os encaramos com os mesmos sentimentos.
- Sinto que diga isto, mas se este é o caso pelo menos não haverá falta de assunto. Podemos comparar as nossas opiniões.
- Não, não quero falar em livros num salão de baile. Minha cabeça está cheia de outras coisas.
- Sempre a preocupa o que está acontecendo em torno de si, não é? - disse ele, com uma expressão de dúvida.
- Sim, sempre - replicou ela, sem saber o que dizia, pois o seu pensamento tinha voado para longe (AUSTEN, 1982, p. 90).

Elizabeth é acusada de ir contra o próprio sexo devido às próprias ideias acerca do papel desempenhado e das atitudes das mulheres de seu convívio. A heroína não acredita que exista de fato uma mulher completa. Ousamos supor ainda que Elizabeth ridiculariza, utilizando-se da ironia e humor, essas mulheres que vivem de aparências e não se dão o devido valor, mulheres, diferentemente de Elizabeth, que buscam somente conquistar um homem e se entregar ao casamento: a perda da liberdade, algo que para nossa heroína simboliza o fim. No diálogo abaixo, entre Mr Bingley, Miss Bingley, Mr Darcy e Elizabeth, são ilustradas algumas das surpresas de Mr. Bingley, com relação aos afazeres com que muitas moças se ocupam. Há também o pensamento de Mr. Darcy, que propõe uma mulher que, além de possuir todas as qualidades elencadas por Bingley, deve adquirir o gosto pela leitura intensa. Nesse diálogo as moças, Miss Bingley e Elizabeth, também apresentam

suas ideias, que são opostas, uma vez que a primeira acredita na mulher completa e seu dever substancial para com o homem, a segunda a nega por completo:

- Espanta-me a capacidade que têm as moças de se tornarem tão prendadas - disse Bingley.
- Todas as moças são prendadas! Meu caro Charles, que quer dizer com isto?
- Sim, todas desenham mesas, forram biombos e fazem bolsas de tricô. Não conheço uma só moça que não saiba fazer todas estas coisas. E nunca ouvi mencionar o nome de uma moça pela primeira vez sem que me informassem que era muito prendada.
- [...]
- Oh, certamente - exclamou a sua fiel aliada. - Nenhuma mulher pode ser realmente considerada completa se não se elevar muito acima da média. Uma mulher deve conhecer bem a música, deve saber cantar, desenhar, dançar e falar as línguas modernas, a fim de merecer esse qualificativo, e além disso, para não o merecer senão pela metade, é preciso que possua um certo quê na maneira de andar, no tom da voz e no modo de exprimir-se.
- Sim, deve possuir tudo isso - acrescentou Darcy. - E acrescentar ainda alguma coisa mais substancial: o desenvolvimento do espírito pela leitura intensa.
- Já não me espanto de que conheça apenas seis mulheres completas, espanto-me é de que conheça alguma.
- Julga com tanta severidade o seu sexo, que duvida da possibilidade de tudo isto?
- Eu nunca vi uma mulher assim. Nunca vi tanta capacidade de aplicação, gosto e elegância reunidas numa só pessoa (AUSTEN, 1982, p. 41).

Morgan (1975), ao comentar a impertinência de Elizabeth, afirma que esse é um dos motivos pelo qual gerações de leitores a admiraram e a admiram. A autora reitera que esse seria o porquê de reconhecermos que a maior preocupação da obra de Austen é para com as possibilidades e responsabilidades de liberdade e expressão do pensamento. A autora ainda reforça que *Orgulho e preconceito* explora o especial significado da liberdade e conclui que Austen admite, através de sua ficção, que a relação entre uma personagem e a realidade pública cotidiana é de uma vez por todas problemática e necessária:

- Eliza Bennet - disse Miss Bingley, assim que a porta se fechou - é uma dessas moças que procuram se fazer valer aos olhos das pessoas do outro sexo falando mal do seu próprio; e muitos homens se deixam enganar por isto. Mas, na minha opinião, é um stratagemma muito baixo.

- Sem dúvida - replicou Darcy, a quem se dirigia a observação principalmente -, existe baixeza em todos os estratagemas que as senhoras às vezes condescendem em empregar para cativar. Tudo o que tem afinidade com a astúcia é desprezível (AUSTEN, 1982, p. 42).

Morgan (1975) constata que observamos Elizabeth enquanto ela se move de uma crença em sua própria lógica para uma interpretação mais fluida de conhecimento e inteligência em termos de contexto e particularidades, as quais informam a verdade. A estudiosa também confirma que no momento em que aprendemos a entender que a importância de tal movimento não estaria em nossas esperanças de estar certos, mas em nossas esperanças por sermos livres. O excerto abaixo ilustra a fala de Miss Bingley, caracterizando o sentimento de liberdade de algumas das muitas amarras sociais que Elizabeth não queria para si. Nossa heroína queria ser independente e muitos dos comentários sobre sua aparência ou atitudes somente reforçavam seu desejo de liberdade:

- Andar três ou quatro milhas, ou cinco milhas, ou lá o que seja, com os tornozelos metidos na lama, e sozinha, inteiramente sozinha! Que significa isto? Parece-me mostrar um conceito abominável de independência, uma indiferença toda campestre à mais elementar decência (AUSTEN, 1982, p. 39).

Notamos que Elizabeth é uma moça que possui um caráter forte; que não se deixa levar nem abalar por opiniões que possam impedi-la de obter aquilo que deseja. Percebemos também que as próprias mulheres a sua volta, em especial as irmãs de Mr. Bingley, a odiavam, de certa forma, por ser livre. Elizabeth não se prendia a tantas amarras sociais como aquelas o faziam e atraía cada vez mais os olhares de Darcy por esse aspecto particular de sua natureza:

Em Meryton as moças se separaram. As duas mais jovens se dirigiram para a residência da esposa de um dos oficiais e Elizabeth continuou sozinha, atravessando campo após campo, pulando cercas e saltando por sobre poças d'água, com impaciência, e afinal encontrou-se a pouca distância da casa, com os tornozelos dóidos, as meias sujas e o rosto corado pelo exercício.

Foi introduzida numa sala de almoço onde todos estavam reunidos, com exceção de Jane. O seu aparecimento causou bastante surpresa. Mrs. Hurst e Miss Bingley acharam incrível que ela tivesse caminhado três milhas tão cedo, com tanta umidade e sozinha; e Elizabeth ficou convencida de que elas a desprezaram por isto. Receberam-na, entretanto, muito amavelmente; quanto ao irmão dessas senhoras, havia nas suas maneiras mais do que simples polidez; havia bom

humor e bondade. Mr. Darcy falou pouco e Mr. Hurst não disse nada. O primeiro estava em dúvida sobre se devia admirar as belas cores que o exercício emprestara ao rosto da moça ou refletir que o motivo talvez não justificasse a sua vinda sozinha, de tão longe. O segundo pensava apenas no seu almoço (AUSTEN, 1982, p. 36).

Morgan (1975) esclarece que o principal objeto de estudo de Austen, na conexão entre inteligência e liberdade, estaria imerso no enredo de uma história de amor e que a maioria dos acontecimentos nessa história de amor já seria diferente da grande maioria de romances românticos da época. A autora relembra que Darcy, em grande parte da obra, se preocupa mais com Elizabeth do que consigo mesmo. Elizabeth, no entanto, não faz o mesmo:

Mrs. Hurst cantou com a irmã e, enquanto isto, Elizabeth, que folheava cadernos de música que estavam sobre o piano, não pôde deixar de observar que os olhos de Mr. Darcy se voltavam freqüentemente na sua direção. Não podia supor que fosse um objeto de admiração para um homem tão importante. No entanto, achava ainda mais estranho que ele a estivesse olhando por antipatia. Acabou imaginando, entretanto, que o que lhe atraía a atenção era algo errado e repreensível que existia na sua pessoa, e que contrastasse, aos olhos de Mr. Darcy, com as qualidades dos outros presentes. A suposição não a penalizou. Darcy lhe era indiferente demais para que desejasse a sua aprovação (AUSTEN, 1982, p. 52).

Percebemos na obra, e Morgan (1975) reforça a ideia, de que a gratidão e a crescente afeição de Elizabeth por Darcy são inseparáveis de seu crescimento intelectual, se levarmos em consideração que Darcy alimentava em Elizabeth sua fome de conhecimento, sua voracidade pelo desafio e contraposição de ideias, assim como sua surpresa e constantes indagações acerca do verdadeiro caráter e emoções de Darcy:

- Está falando a respeito de seus sentimentos no caso presente? Ou imagina que está justificando os meus?
- As duas coisas - replicou Elizabeth, maliciosamente. - Já notei que temos grandes semelhanças de espírito. Ambos somos de feitio anti-social, taciturno, e não gostamos de falar senão para dizer alguma coisa capaz de causar assombro a toda a sala e ser transmitida à posteridade com o brilho de um provérbio.
- Estou certo de que isto é uma imagem muito fiel do seu próprio caráter - disse ele. - Mas não posso dizer até que ponto seja do meu. Sem dúvida a senhora acha que é uma descrição fiel?
- Não devo julgar a minha própria argúcia (AUSTEN, 1982, p. 89).

Morgan (1975) afirma que Austen procura definir liberdade e inteligência conectando emoções, conhecimento parcial e verdades incompletas acerca de algo. A autora esclarece que, pelo conceito de liberdade, devemos compreender que ele não está no fato de Elizabeth fazer ou dizer somente aquilo que bem entende, desafiando as regras sociais, mas está sim na liberdade de se tornar envolvida, pertencente a algo maior. A estudiosa ressalta que, por este motivo, a educação e instrução de Elizabeth se enquadrariam, mais apropriadamente, em uma história de amor:

- Existem certamente pessoas assim - replicou Elizabeth. - Mas espero que eu não seja uma delas. Espero nunca ridicularizar o que é sábio e bom. Loucuras e absurdos, manias e inconsistências, de fato me divertem. E rio delas quando posso. Mas isto, penso eu, são precisamente coisas de que o senhor carece.
- Talvez seja impossível para qualquer um mas sempre me esforcei por evitar estas fraquezas, capazes de expor ao ridículo uma grande inteligência.
- Tais como a vaidade e o orgulho.
- Sim, a vaidade é de fato uma fraqueza, mas o orgulho pode ser bem controlado, quando existe uma verdadeira superioridade de inteligência. Elizabeth se virou para esconder um sorriso [...] Darcy, depois de refletir um instante, conformou-se com isto. Começava a sentir o perigo que havia em prestar demasiada atenção a Elizabeth (AUSTEN, 1982, p. 58).

A inteligência para Morgan (1975) com relação a Elizabeth está intrinsecamente conectada com os assuntos do coração, a personagem acredita que seu entendimento, inteligência e percepção dependem do fato de ela possuir um caráter independente. A autora ressalta que Elizabeth quer mais do que tudo ser uma inteligente observadora de seu mundo. *“Elizabeth accepts her new freedom, its boundaries, its uncertainties, and its hope”* (MORGAN, 1975, p. 68). No excerto abaixo Mr. Collins insiste em seu pedido de casamento. Ele não aceita a ideia de que Elizabeth o rejeitou. Elizabeth sabe muito bem o que quer e, de fato, reforça seu pensamento e opinião, Mr Collins, no entanto, pensa que a recusa se deve a uma mera convenção social:

“Elizabeth aceita sua nova liberdade e as barreiras, incertezas e esperanças desta liberdade” (MORGAN, 1975, p. 68, tradução nossa).

- Digo-lhe sinceramente - exclamou Elizabeth - que a sua esperança me parece extraordinária depois da minha declaração. Asseguro-lhe que não sou dessas moças, se é que existem, que cometem a ousadia de arriscar a sua felicidade confiando nas possibilidades de um segundo pedido. Minha recusa é perfeitamente séria. O senhor não me poderia tornar feliz. E estou convencida de que sou a última mulher do mundo capaz de fazê-lo feliz. Creio até que se a sua amiga Lady Catherine me conhecesse me acharia sob todos esses aspectos mal qualificada para essa situação [...] - Asseguro-lhe que não tenho quaisquer pretensões

a esta espécie de elegância, que consiste em torturar e atormentar um homem respeitável. Prefiro que me dê a honra de acreditar na minha sinceridade. Repito os meus agradecimentos pela grande honra que me deu, mas é-me inteiramente impossível aceitá-lo. Todos os meus sentimentos o impedem. Posso falar mais claramente: não me considere uma mulher elegante que tem a intenção de atormentá-lo, mas uma criatura racional, falando a verdade do coração [...] - Mas pode ficar certo, Mr. Collins - acrescentou ela -, de que Lizzy será levada a adotar uma atitude mais sensata. Falarei com ela pessoalmente. É unia menina teimosa e não sabe quais são os seus próprios interesses. Mas eu farei com que ela os reconheça.

- Perdoe a minha interrupção, minha senhora - exclamou Mr. Collins -, mas se ela é realmente teimosa e tola não sei se neste caso será realmente uma esposa desejável para um homem na minha situação, que naturalmente procura a felicidade no casamento. Se portanto ela persistir na sua recusa, talvez fosse melhor não forçá-la a aceitar-me, pois se ela é sujeita a essas variações de gênio não poderia contribuir muito para a minha felicidade (AUSTEN, 1982, p. 102).

De acordo com Morgan (1975), Darcy oferece a Elizabeth um entendimento de moral e afeto de si mesma, o que seria uma visão clara por conta do envolvimento da própria personagem Darcy, para com Elizabeth. Reconhecer esse envolvimento e apreciá-lo seria o sentimento recíproco que une os dois:

Elizabeth começou a compreender então que Mr. Darcy era o homem que mais lhe convinha, tanto pelo temperamento como pelas qualidades. O gênio, embora diverso do seu, correspondia a todos os seus desejos. Essa união teria sido vantajosa para ambos. A espontaneidade e a naturalidade de Elizabeth contribuiriam para suavizar o espírito dele, e melhorar-lhe também as maneiras. Ela, por sua vez, receberia um benefício ainda maior com a segurança do seu julgamento e a sua experiência do mundo (AUSTEN, 1982, p. 271).

Do excerto acima percebemos que Elizabeth aceita Darcy compreendendo as vantagens que uma possível aliança poderia trazer a ambos e, em especial, a ela. Acreditamos que o amor que Elizabeth sente por Darcy ao final foi totalmente lapidado por diversos outros acontecimentos que, acima de tudo, envolvem a inteligência e o conhecimento de mundo. Imaginamos que a heroína somente foi capaz de aceitar a ideia do envolvimento com o sexo oposto no momento em que estava certa de que essa união lhe proporcionaria a manutenção e segurança de seu crescimento intelectual. O seu pai está também seguro disso, o que fica claro quando ele dá o consentimento acerca do casamento entre Elizabeth

e Darcy. Um consentimento que ele não daria para nenhum outro homem que fosse de um valor menor que o de sua querida filha:

- Lizzy - respondeu Mr. Bennet -, já dei o meu consentimento. Ele é realmente um desses homens a quem eu nunca recusaria alguma coisa que ele condescendesse em pedir. E agora torno a lhe dar o meu consentimento, se a isto está decidida. Mas aconselho-a a pensar melhor. Conheço o seu gênio, Lizzy, penso que jamais você seria feliz e equilibrada a não ser que estime realmente o seu marido, a não ser que possa considerá-lo como o seu superior. Sua vivacidade e inteligência a colocariam numa situação de grande perigo num casamento desigual. Ser-lhe-ia difícil salvar a sua reputação e a sua felicidade. Minha filha, não me dê o desgosto de vê-la impossibilitada de respeitar o seu companheiro de vida. Você não sabe a seriedade do passo que está dando (AUSTEN, 1982, p. 326).

Quando questionada por Lady Catherine sobre as intenções de Elizabeth para com seu sobrinho, Elizabeth defende seu direito de ir e vir com unhas e dentes, indo contra as regras de nascimento e o casamento arranjado, tradicionalmente instituído nas famílias mais abastadas. Para a heroína, ela pode ser tão bem vista quanto qualquer outra dama, cujo pai teve educação e, assim como qualquer outro ser humano, exige seu direito de resguardo e omissão de informações, as quais afirma, um tanto quanto rispidamente, não serem assuntos dos quais Lady Catherine tenha o direito de saber:

- Qualquer que seja a situação deles - respondeu Elizabeth -, se o seu sobrinho não faz objeção a isto, não sei em que isto lhe pode interessar [...] Permita-me dizer-lhe, Lady Catherine, que os argumentos com que procurou justificar este extraordinário pedido foram tão frívolos quanto o pedido, ele mesmo, foi insensato. A senhora se engana redondamente acerca do meu caráter se pensa que possa ser influída por persuasões desta natureza. Não sei até que ponto o seu sobrinho permite que a senhora se imiscua nos negócios dele, mas a senhora não tem o menor direito de interferir nos meus. Peço-lhe, portanto que não me importune mais a respeito deste assunto (AUSTEN, 1982, p. 307).

- No presente caso, nem o dever, nem a honra, nem a gratidão têm quaisquer direitos sobre mim. Nenhum desses princípios será violado pelo meu casamento com Mr. Darcy. E, quanto à consideração ou ressentimento da sua família, ou a indignação do mundo, admitindo que eu a merecesse por este casamento, nada disto me daria a menor preocupação. E além disso as pessoas em geral têm bastante bom senso para desprezar os outros por motivo tão fútil (AUSTEN, 1982, p. 309).

De acordo com Morgan (1975), Elizabeth não manipula nem age como uma heroína conscientemente. Em vez disso, afirma que a personagem se entende como uma observadora, uma testemunha esclarecida e perspicaz acerca de tudo que é ridículo e divertido nos outros. A autora esclarece que Elizabeth, com frequência, se posiciona de maneira desinteressada como se fosse alguém assistindo a uma cena sem de fato participar dela:

- A senhora não se sente inclinada a aproveitar esta oportunidade para dançar? - perguntou ele.

Ela sorriu, porém não disse nada. Ele repetiu a pergunta, um pouco espantado com o silêncio dela.

- Oh - disse Elizabeth -, ouvi o que perguntou antes, mas não pude determinar imediatamente o que deveria responder. O senhor queria que eu o fizesse afirmativamente para ter o prazer de desprezar as minhas preferências; mas eu sempre gosto de perturbar esses estratagemas e roubar às pessoas o lance que premeditam. Resolvi portanto responder-lhe que não desejo absolutamente dançar; e agora despreze-me, se ousar (AUSTEN, 1982, p. 53).

Do excerto acima observamos o diálogo entre Darcy e Elizabeth. Já percebemos o entrosamento crescente entre os dois, que supera o preconceito e dá espaço para a admiração e a **ousadia**. Cabreira (2012) reforça o fato de que reler as entrelinhas da história e verificar o quanto foi mascarada seria uma função de nossa época, seria a própria urgência pela vida que nos faz colocar esta questão em pauta e discuti-la das mais variadas formas: por meio da educação, da religião, da política, nos tornamos instrumentos da reconstrução de nosso meio, das possibilidades que ainda nos restam para fazê-lo. Como nosso capítulo discute algumas questões com relação à educação da mulher e de nossa heroína, no excerto abaixo evidenciamos, novamente, quanto o fator inteligência adquiriu importância ao longo da obra e da relação de Elizabeth e Darcy:

- Minha beleza, você a tinha negado desde o princípio. E quanto às minhas maneiras, meu comportamento para com você sempre beirou a falta de educação. E quase sempre, quando me dirigia a você, era com o intuito de feri-lo. Agora seja sincero: foi por causa da minha impertinência que me admirou?

- Pela vivacidade da sua inteligência, sim.

- É melhor chamar logo de impertinência. Era pouco menos. O fato é que estava farto de amabilidades, deferências e atenções. Sentia-se enojado com as mulheres que falavam, agiam e pensavam com o único fito de conquistá-lo. Despertei a sua atenção porque era tão diferente delas. Se você não fosse realmente bom, teria me odiado (AUSTEN, 1982, p. 329).

Morgan (1975) propõe que nossa heroína faz mais do que rir, ela é capaz de dar créditos a Charlotte por seus arranjos domésticos na mesma medida em que se diverte com os absurdos de Mr. Collins. Elizabeth simpatiza com o sofrimento de Jane, assim como condena a inteligência imprópria e maldosa de seu pai. Morgan (1975) conclui que as observações de Elizabeth, assim como o grau que as utiliza são, basicamente, seu charme, esse senso de si mesma, de permanecer à parte de uma situação e observar a vida.

Confirmamos que as observações que Elizabeth faz no percurso da obra estão longe de ser irresponsáveis ou limitadas, ao contrário das de seu pai. Elizabeth cresce e se transforma, pois aprende com seus preconceitos e defeitos e, ao aceitá-los e reconhecê-los, demonstra seu maior grau de **inteligência**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo presente capítulo concluímos que, ao longo da história humana, inúmeros episódios poderiam ser marcados como importantes; entre os mais pertinentes para o nosso trabalho, estão as revoluções, francesa e industrial que, em conjunto com outros, foram o estopim para que as mulheres se insurgissem como seres humanos defensores de seus direitos e espaço. As mulheres tiveram que transpassar inúmeras barreiras em diversos aspectos, e talvez o que lhes tenha trazido maior liberdade seja a possibilidade de uma educação formal. Apesar de ser um processo que se desenrola até hoje, colhemos os frutos das lutas de tantas mulheres que não tinham nem sequer a liberdade de escrever ou ler sobre suas próprias lutas e crenças.

Presenciamos as lutas feministas e os entraves do sexo oposto, que estabelecia normas e regras a serem seguidas. Por muito tempo houve a desvalorização do feminino, que segundo Cabreira (2012, p. 47), “esconderia a supervalorização do racional, do concreto, assim como do aparente, daquilo que torna a sociedade estéril, fraca e sem motivos para avaliar e repensar os caminhos que lhe são oferecidos”.

Pela ação de mulheres e escritoras como Jane Austen, o século XIX pôde ser, a nosso ver, mais do que revolucionário, foi o século do descobrimento. A mulher presenciou em si mesma e através de suas personagens o quanto queria ser vista e reconhecida. Assim como Austen, a personagem Elizabeth foi contra alguns bons ditames que constantemente a lembravam de sua condição inferior. *“Elizabeth Bennet, witty, self-confident, with those dancing eyes, and not quite beautiful face, depicts for us all that is flawed and irresistible about real people”* (MORGAN, 1975, p. 1). A personagem mais querida de Austen poderia

“Elizabeth Bennet, espirituosa, auto-confiante, com aqueles olhos dançantes e um rosto não necessariamente bonito, representa para todos nós aquilo que é falho e irresistível nas pessoas reais” (MORGAN, 1975, p. 1, tradução nossa).

simbolizar todos os desejos e vontades da mulher de seu tempo, que queria ser livre; livre para fazer suas escolhas, livre para viver sua própria vida, seu mundo próprio.

Confirmamos, portanto, que o fator instrução-educação é relevante e recorrente na sociedade, na vida, obra e personagens de Jane Austen, uma mulher ícone dos séculos XVIII e XIX da Inglaterra. Acreditamos que Austen escreveu sobre heroínas cuja ambição ia além de encontrar um marido que as sustentasse e protegesse. Sugerimos, sim, uma mulher dona de si mesma que, apesar de não romper drasticamente com os valores e regras sociais vigentes, percebeu que, por meio da educação, poderia obter um grau de igualdade ou superioridade perante os homens, causando estranhamento ou admiração por parte deles. Por mais que não identifiquemos, claramente, como foi a educação de Elizabeth, percebemos que a personagem, na medida de seu interesse, teve um acesso considerável aos estudos através de um tutor ou professor. O que permanece claro é sua paixão por livros e a conexão com o pai que, apesar de todas as faltas, anteriormente salientadas, tinha igual paixão pelos livros e por sua adorável Lizzy.

Pensamos que, ao passar seus valores e vontades de educação-instrução para sua heroína Elizabeth, Austen revigora o íntimo de seu público leitor. A chama do conhecimento, incitada pelo iluminismo, provocou no homem o conhecimento de si mesmo, mas também provocou na mulher a ânsia por aquilo que sempre lhe fora negado. *Liberté, Égalité, Fraternité* foi o slogan da Revolução Francesa, mas também fora o basta de que muitas mulheres precisavam para encontrar em si mesmas a coragem necessária para lutar por seus direitos.

Aqui também poderíamos considerar como Darcy representaria um olhar masculino diferente em sua época, o olhar que, apesar de **preconceituoso e orgulhoso** de início, acaba por reconhecer um tipo de mulher que está além de regras sociais e tradições estreitas; uma mulher que incorpora novos padrões de pensamento e comportamento, sem que isso lhe tire o respeito ou que a coloque no papel de rival intelectual e pessoal. No século XIX, talvez esse tenha sido o grande diferencial de Austen, pois ela traz à tona aquilo que a sociedade necessitava: reconhecer que a mulher pode ser considerada mais do que um objeto **vazio**, que pode ser considerada como um indivíduo em sua inteireza. Na verdade, é isso que Darcy reconhece em Elizabeth, a mulher se torna **uma igual**, apesar das diferenças de gênero, sociais, educacionais, entre outras. Daí o final ser transformador, o **orgulho** e o **preconceito** dão lugar ao **respeito** e à **admiração** pelo outro e aquilo que representa e é em sua essência.

Podemos inferir que Elizabeth Bennet foi muito mais do que uma heroína de mais um romance romântico. Para nós, Elizabeth, assim como Austen, foi e ainda é a representação do mais íntimo desejo feminino perante uma sociedade desde os primórdios dominada por

homens. Ambas, a nosso ver, significam a vontade feminina que, apesar de tantas impossibilidades e limitações, conseguiu transpor e ser reconhecida por sua vontade e igualdade de ideias e inteligência intelectual para com os homens, como alavanca de reconhecimento e, acima de tudo, felicidade e contentamento pessoal. “Sou a criatura mais feliz do mundo. Talvez outras pessoas já o tenham dito antes, mas não com tanta justiça. Sou mais feliz até do que Jane. Ela apenas sorri e eu rio” (AUSTEN, 1982, p. 331).

REFERÊNCIAS

- AMARO, B. S. O. **Sou somente o lugar**: o espaço da mulher na cultura contemporânea. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/755/1/DissertMestradoBertaSandraOliveiraAmaro2009.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2013.
- AUERBACH, N. **Woman and the demon**: the life of a Victorian Myth. London: Harvard University, 1984.
- AUSTEN, J. **Emma**. London: Penguin Books, 1994a.
- AUSTEN, J. **Mansfield park**. London: Penguin Books, 1994b.
- AUSTEN, J. **Northanger abbey**. London: Penguin Books, 1994c.
- AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- AUSTEN, J. **Persuasion**. London: Penguin Books Ltd, 1994d.
- AUSTEN, J. **Pride and prejudice**. London: Penguin Books Ltd, 1994e.
- AUSTEN, J. **Sense and sensibility**. London: Penguin Books Ltd, 1994f.
- BARCHAS, J. New essays on Samuel Richardson, and: the work(s) of Samuel Richardson, and: speaking in hunger: gender, discourse, and consumption in “Clarissa”, and: Samuel Richardson’s new nation: paragons of the domestic sphere and “native” virtue (review). **Eighteenth-century studies**, Baltimore, v. 33, n. 3 p. 471-474, 2000. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/10905>>. Acesso em: 01 set. 2016.
- CABREIRA, R. H. U. **A condição feminina em sociedade**: uma releitura de *A letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne. São Paulo: Blucher, 2012.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CHRISSOCHOIDIS, I. **Handel, hoghart, guppy**: artistic intersections in early georgian England. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- COPELAND, E.; McMASTER, J. **The Cambridge companion to Jane Austen**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- FOLKENFLIK, R. The return of the jacobites and other topics. **Eighteenth-century studies**, Baltimore, v. 33, n. 2, p. 289-299, 2000. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/10893>>. Acesso em: 01 set. 2016.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 37. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HART, M. H. **As 100 maiores personalidades da história**. 6. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções: 1789-1848**. 10. ed. London: Abacus UK, 1997.
- HOGAN, D. The market revolution and disciplinary power: Joseph Lancaster and the psychology of the early classroom system. **History of Education Society**, v. 29, n. 3, p. 381-417, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/368910>>. Acesso em: 25 ago. 2013.
- IGLÉSIAS, F. **A revolução industrial**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEARY, P. Obituary for Richard D. Altick. **Victorian Periodicals Review**, Baltimore, v. 41, n. 3, p. 6, 2008. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/article/251570>>. Acesso em: 01 set. 2016.
- MILL, J. S. **The subjection of women**. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2006.
- MORAIS, F. D. C. **A evolução da modernidade na filosofia e na literatura: a literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época**. 1999. 145 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000224694>>. Acesso em: 12 set. 2016.
- MORGAN, S. Intelligence in *Pride e prejudice*. **Modern Philology**, Chicago, v. 73, n. 1 p. 54-68, aug. 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/436104?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21101739200603>>. Acesso em: 07 mar. 2013.
- PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.
- PERROT, M.; DUBY, G. **História das mulheres: o século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991. v. 4.
- RAMOS, M. B. O mito de Adão e Eva revisitado: acerca do masculino e do feminino na cultura da nação. **Esboços – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC**, Florianópolis, v. 9, n. 9, p. 41-67, jan. 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/560/9834>>. Acesso em: 21 fev. 2013.
- ROGERS, R. **MARÉCHAL Sylvain**. Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes (1801) suivi des réponses de Marie-Armande Gacon-Dufour et Albertine Clément-Hémery. Paris: Revue française de pédagogie [En ligne], 2007. Disponível em: <<http://rfp.revues.org/871>>. Acesso em: 30 ago. 2013.
- SCOTT, J. W. **A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem**. Florianópolis: Mulheres, 2002.
- SHOWALTER, E. **A literature of their own: british women writers from Charlotte Brontë to Doris Lessing**. London: Virago, 2011.
- SIMKIN, J. **Spartacus educational**. London: Spartacus Educational Publishers, 1997. Disponível em: <<http://spartacus-educational.com>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

SIMMONS, J. **Os 100 maiores cientistas da história**: uma classificação dos cientistas mais influentes do passado e do presente. Rio de Janeiro: Diefel, 2002.

STEPHANSON, R. Letters of Mr. Alexander Pope and the curious case of modern scholarship and the vanishing text. **Eighteenth-century life**, Baltimore, v. 31, n. 1, p. 1-21, 2007. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/211109>>. Acesso em: 01 set. 2016.

VIEIRA, P. H.; TOLEDO, C. A. A. O tema do calvinismo nos manuais de história da educação. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 6., 2006, Uberlândia. **Anais eletrônico...** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2006. Disponível em: <http://www2.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/90PauloHenriqueVieira_CezarArnautToledo%20.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2013.

VILELA, T. M.; JUNIOR A. D. “O cientificamente comprovado”: reflexões sobre a autoridade da ciência na sociedade contemporânea. **Revista Faz Ciência**, Francisco Beltrão, Paraná, v. 7, n. 1, p. 27-40, 2005. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/fazciencia/article/view/7381/5430>>. Acesso em: 01 set. 2016.

WOLLSTONECRAFT, M. **A vindication of the woman**: a vindication of the rights of men. Oxford: Oxford University Press, 1999.

**O PODER DISCIPLINAR EM A
HISTÓRIA DA AIA, DE MARGARET
ATWOOD: O PANÓPTICO NA
VIDA DE OFFRED**

Milena Crystina Legroski

INTRODUÇÃO

O totalitarismo político¹ marca a história da humanidade em muitos momentos. Mesmo a brasileira: há pouco menos de trinta anos nos vemos em um regime que se diz democrático². Sendo assim, percebe-se que os sistemas políticos humanos vivem em constante oscilação e, por mais que um sistema viva um momento de democracia, está constantemente sujeito a tendências totalitaristas que podem, ou não, tomar o poder.

Mesmo que uma sociedade não viva um momento de totalitarismo, ela possui relações intensas de poder: o Brasil democrático de hoje, por exemplo, ainda possui hierarquias, escolas, hospitais, universidades, que são locais que centralizam conhecimentos, habilidades, e que apenas **escolhidos** podem frequentar.

Dessa forma, nada mais natural que, tanto sistemas totalitários quanto relações de poder sejam representados de diferentes maneiras na arte, em especial para este trabalho a literatura, particularmente a de cunho distópico³, que é o foco dessa discussão. A partir dessas questões, este capítulo pretende realizar a exploração de alguns pontos do romance distópico *A história da aia* (1985), de Margaret Atwood. Cabe deixar claro que o romance possui muitas possibilidades de análise, mas aqui escolhemos trabalhar de um dado ponto de vista, a ser melhor demarcado no referencial teórico.

A PRODUÇÃO LITERÁRIA CANADENSE

No cenário da produção literária de língua inglesa, pode-se perceber que a produção canadense em inglês vem ganhando destaque, especialmente pelo grande número de obras premiadas e que vêm gradativamente ganhando reconhecimento internacional, especialmente a partir do fim dos anos 80.

1 Sistema político no qual o Estado regulamenta e controla aspectos da vida pública e privada de seus governados, retirando a liberdade e a privacidade, fazendo uso do terror como instrumento de dominação (ARENDE, 1989).

2 Considera-se que o período ditatorial no Brasil começou em abril de 1964 e terminou em março de 1985 (REGO, 2008).

3 Narrativas que preveem cenários pessimistas sobre o futuro da humanidade. O exemplo mais conhecido desse tipo de narrativa é o romance *Nineteen eighty-four* (publicado em 1949). Pode ser encontrada também no cinema (CUDDON, 1992).

Apesar disso, quando estudamos as literaturas de língua inglesa, raramente pensamos na literatura canadense, que, especialmente no século XX, vem apresentando textos reconhecidos como de qualidade, pouco conhecidos por quem tem interesse nos estudos de literatura de língua inglesa. Dessa forma, realizar tais estudos pode enriquecer as discussões realizadas na área, trazendo novos textos para serem debatidos.

Nesse contexto, destaca-se Margaret Atwood, escritora, nascida em 1939, que publicou seu primeiro livro, *The edible woman*, em 1969 e, desde então, lançou mais 12 romances. Divulgou ainda trabalhos em forma de poesia, contos, livros infantis, livros de não ficção e teatro. Dentre esse vasto campo de produções, destaca-se o romance *The handmaid's tale*⁴.

Na obra, acompanhamos a história de Offred, uma mulher que, quando um novo sistema político com caráter conservador assume o poder, é retirada de seu convívio familiar por ser uma mulher fértil em um mundo em que poucas podem gerar um filho. Uma vez retirada de sua família, ela assume uma nova identidade e passa por uma sucessão de treinamentos e adestramentos, a fim de se tornar um receptáculo para os filhos das famílias de classes abastadas. Conhecemos, assim, um ambiente de controle, de submissão e de jogos de poder, onde poucas mulheres sabem o que realmente acontece no cenário político e social.

Considerando esse panorama, neste capítulo pretendemos discutir os elementos de controle utilizados para doutrinar e regular todos os personagens doutrinados para viver como aias. De maneira especial trataremos de Offred, que é o narrador da obra e que, partindo de uma perspectiva em primeira pessoa, apresenta as aflições e os anseios de quem não pode mais se lembrar de seu passado, para manter a sua segurança, e teme por seu futuro.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Foucault (1987), em *Vigiar e punir*, desenvolve uma teoria sobre a tecnologia do poder e suas formas de controle utilizadas na sociedade moderna. Nos últimos séculos, percebemos uma mudança nas formas de punição ocidentais: a transição dos suplícios corporais para a disciplina corporal. Ao invés de ter seu corpo mutilado, torturado, espalhado pela cidade, o prisioneiro agora enfrenta a rotina, o processo de disciplina, de vigilância. Sendo assim, a obra vai tratar não apenas de política, mas de uma política de

⁴ O conto da *aia* ou *A história da aia*, dependendo da edição do livro em português.

cerceamento e controle do corpo de quem será punido. Consideraremos particularmente o conceito de panóptico⁵ presente na obra.

O panóptico é um sistema penitenciário calcado na ilusão, pois permite “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação” (FOUCAULT, 1987, p. 224). Bentham (1995) estabelece dois princípios do poder, adotados também por Foucault: que ele seja visível e inverificável “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo” (FOUCAULT, 1987, p. 225).

O importante é compreender que, para o filósofo, o panóptico não é apenas uma tecnologia das prisões, mas sim um mecanismo de poder presente em instituições como hospitais, escolas, fábricas. O panoptismo extrapola os muros das prisões e passa a ser um componente da sociedade moderna, uma sociedade disciplinar. Assim, o panóptico se torna uma forma de governar, estabelecida antes da própria reforma das prisões, em que todos estamos imersos e fazemos parte, constantemente alimentando o sistema, seja como observador, seja como observado.

Hutcheon (1991) complementa a perspectiva teórica desse projeto servindo como referencial para a literatura pós-moderna. Para a autora, nesse período de produção artística, “o ideológico e o estético tornam-se inseparáveis” (HUTCHEON, 1991, p. 227). Dessa forma, a arte – como toda prática social – existe na e pela ideologia, e isso indica as relações de poder dentro da sociedade e como essa representação artística se interliga com o poder. O romance pode construir uma reação contra a repressão social mas ser, ao mesmo tempo, um canal para a voz do repressor possuindo, assim, uma forma ambígua e uma evidente posição política.

A ficção ajuda a colocar ordem no caos em que vivemos, criando uma realidade dentro dela mesma. Dessa forma, a partir da linguagem o mundo é transformado em literatura e, exatamente por isso, não pode escapar de contaminação ideológica. Uma mesma obra se cria e se contesta, pois, estimula que seu leitor seja questionador das interpretações feitas da obra.

⁵ Esse conceito surge de uma proposta para a organização do cárcere feita por Jeremy Bentham (1748-1832). Basicamente, Bentham (1995) sugere que uma construção em forma de anel seja feita, com uma torre no centro. O edifício é dividido em celas com duas janelas – uma para fora, por onde entra luz, e outra para dentro, de frente para a torre de vigia. A torre central possui janelas que permitem olhar para as janelas das celas. Assim, quando a torre central tiver um vigilante, todos os presos podem ser vigiados sem serem vistos, devido ao jogo de luz causado pelas duas janelas nas celas.

É interessante notar que a relação entre literatura, política e ideologia não é recente – ela pode ser encontrada com força em Shakespeare, por exemplo. O discurso literário vem, especialmente nos anos seguintes ao modernismo, sendo um instrumento e um efeito do poder. Na ficção pós-moderna, o poder “não é um simples tema geral de romance. Ele também assume uma poderosa força crítica [...] especialmente no protesto de classe, sexo e raça” (HUTCHEON, 1991, p. 237), ou seja, os romances dos últimos anos dão voz a grupos sociais que antes não chegariam nem a ser representados nos grandes romances. Agora a ficção gera perguntas do tipo “Como é que a cultura representa o sujeito? Como é que ele faz parte dos processos sociais de ‘diferenciação, exclusão, incorporação e regra’ [...] que fazem da representação o ‘ato de fundamentação’ da cultura?” (HUTCHEON, 1991, p. 239, grifo do autor). Essas questões colocam o indivíduo como foco e, por conta disso, mesmo os grupos minoritários ganham destaque na ficção pós-moderna e dão aos escritos uma natureza ideológica marcante.

A principal característica desse tipo de narrativa é o caos – um reflexo da realidade moderna. O personagem, o narrador, o autor, as vozes no texto, não apresentam estabilidade. A aproximação entre a história e a literatura é muito forte, pois “o romance mistura acontecimentos e personagens históricos e fictícios, sua estrutura textual também mistura o historiográfico e o romanesco” (HUTCHEON, 1991, p. 241). É, em geral, uma literatura que não traz respostas, mas dúvidas, que possui uma dimensão pública, mas também é pessoal. Ainda, as produções pós-modernas estreitam o laço entre estético e político, uma vez que as duas situações são colocadas em paralelo, em um diálogo contínuo, em que o estético reflete e refrata aquilo que o político impõe à sociedade.

Esse jogo de poder é relacionado à mulher a partir das várias formas que ainda podemos encontrar nas culturas de diferentes estigmas, estereótipos – como o da mulher frágil, que sempre precisa de proteção – e que, devido a essas condições, ainda sofre abusos sexuais, morais, emocionais e psicológicos em vários aspectos de sua vida pessoal, profissional e social.

REFLEXÕES SOBRE AS FORMAS DE CONTROLE EM GILEAD

A história da aia (ATWOOD, 1985) é uma obra de ficção de caráter distópico, narrada em primeira pessoa. É dividida em dezessete partes, intituladas de acordo com os acontecimentos da divisão em questão, a saber: noite, compras, noite, sala de espera, sesta, família, noite, dia de parto, noite, escrituras espirituais, noite, de Jezebel, noite, salvageria, noite, comentários históricos. Apenas os comentários históricos trazem outro narrador,

sendo uma transcrição de uma palestra de estudos acadêmicos sobre Gilead anos após a existência da nação. As partes narram rotinas, acontecimentos da vida na casa, relacionamento entre personagens, o treinamento das aias, a vida antes de Gilead.

A narrativa é construída em primeira pessoa, de maneira não linear, na qual acontecimentos do passado e presente se misturam. Considerando essas características, este capítulo pretende realizar uma reflexão sobre a narrativa de *A história da aia* (ATWOOD, 1987), partindo de um ponto de vista filosófico, tendo como enfoque os valores políticos da sociedade de Gilead e suas implicações no controle social.

BANAL É TUDO AQUILO AO QUAL SE ESTÁ ACOSTUMADO

Durante toda a obra, encontramos trechos dos discursos das tias, responsáveis pela doutrinação das moças recolhidas pelo governo. Elas são lembradas constantemente, pois são o divisor de águas entre a pessoa que Offred era e que se tornou agora. O processo disciplinar que envolve a preparação das aias é traumático e, por conta disso, inesquecível.

O processo de doutrinação feminina acontecia no Centro Vermelho – um local grande o suficiente para acomodar todas as moças, algo similar a um convento, onde todas as atividades do dia e da noite são desenvolvidas em um mesmo lugar, fechadas por portas e janelas. Percebemos que a escolha das cores relacionadas à aia não é por acaso – a cor tem enorme apelo sexual, é verdade, mas também nos lembra a sinalização de trânsito, um sinal para não se aproximar, para pararmos, um sinal de interdição tanto para aias quanto para os cidadãos comuns. No Centro, percebe-se a presença das tias, mulheres responsáveis pela educação das aias. Nos Comentários históricos sobre *A história da aia*, encontramos a palestra realizada pelo (fictício) Professor Pieixoto, um estudioso dos acontecimentos em Gilead. Em certa altura, ele diz “havia muitas mulheres dispostas a servirem de tias, ou por causa de uma fé sincera no que chamavam de ‘valores tradicionais’, ou por causa dos benefícios assim alcançáveis. Quando o poder escasseia, um pouco de poder é uma grande tentação” (ATWOOD, 1987, p. 325). Mas não apenas o desejo de perpetuar suas crenças ou por poder movia as tias – algumas dessas mulheres temiam ser mandadas para as Colônias, onde o trabalho braçal em condições desumanas imperava, seja lidando com resíduos tóxicos, seja trabalhando nas colheitas. Sendo assim, a escolha de se tornar uma tia era complexa e motivada quase sempre por motivos pessoais.

Na República de Gilead, assim como em qualquer país organizado, a comunicação é feita de duas principais maneiras – a partir da fala e a partir da escrita. Como, para as mulheres, a leitura e a escrita são proibidas, no Centro a principal forma de coerção e con-

trole é a palavra falada, seja a partir do discurso das tias durante as aulas ou das fofocas realizadas entre alunas.

Arendt (1989, p. 512) diz que “Sempre que galgou o poder, o totalitarismo criou instituições políticas inteiramente novas e destruiu todas as tradições sociais, legais e políticas do país”. Podemos perceber esse processo acontecendo na vida de todas as mulheres a partir das transformações que suas vidas passam com a instauração do novo sistema. Quando o presidente é morto e o congresso metralhado, o caos se instaura na sociedade e, após alguns mecanismos de controle serem criados – como barreiras nas ruas, passes de identificação, censura nos jornais –, a população concordou por considerar que o momento pedia cautela. O que todos deveriam fazer era “tocar a vida como de costume” (ATWOOD, 1985, p. 187). Algum tempo depois, porém, o novo regime começa a impedir as mulheres de realizar as tarefas mais cotidianas, como as compras. Quando Offred tenta comprar cigarros como o faz todo dia e seu cartão é recusado, o atendente sorri “como se conhecesse alguma piada secreta que não pretendia me contar” (ATWOOD, 1985, p. 189). No mesmo dia, Offred e suas companheiras são dispensadas do trabalho na biblioteca, como mostra o trecho:

É preciso que lhes diga, disse ele. É a lei, não tenho alternativa. Tenho que dispensar todas vocês. Disse isto quase que com suavidade, como se fôssemos animais selvagens, rãs que ele capturara e prendera num vidro; como se quisesse ser humano. Estamos sendo despedidas? [...] Despedidas não, disse ele. Dispensadas. Não podem mais trabalhar aqui: é a lei. [...]

O senhor não pode fazer isso [...]

Eles estão lá fora, disse; no meu escritório. Se vocês não saírem, eles vão entrar. Deram dez minutos. A esta altura, parecia mais louco do que nunca.

[...] lá estavam dois homens fardados, armados de metralhadoras. Era teatral demais para ser verdade; mas lá estavam: duas aparições súbitas, dois marcianos. Havia neles uma qualidade onírica; eram vívidos demais, chocavam-se demais com o ambiente (ATWOOD, 1985, p. 190).

Após tais acontecimentos, Offred fica sabendo que as mulheres não podem mais possuir bens e que agora tudo será administrado por homens. A partir de então, mulheres sem parentes homens ou maridos caem na clandestinidade, o regime se fecha, crianças começam a ser sequestradas, pessoas somem sem motivo aparente. Então, casais de segunda união ou não casados pela igreja oficial do Estado são dissolvidos, e as mulheres que já tiveram filhos enviadas para serem aias. É o que acontece com Offred e muitas outras mulheres.

Offred se descreve como “Uma Irmã, banhada em sangue” (ATWOOD, 1985, p. 15). A existência das aias é legitimada por um governo que se constrói a partir de corpos mutilados, ensanguentados e a ocupação da aia também se caracteriza pela sexualidade, fertilidade, mas especialmente pela relação sexual forçada. As aias são representadas pelas suas vestes longas, os véus, as luvas. A discricção – apesar das vestes em um vermelho intenso – é uma das principais características de uma aia, assim como de uma freira. Percebemos que, a despeito das funções sociais completamente diferentes, tanto aias quanto freiras possuem pontos de contato cruciais, especialmente a religiosidade e o celibato. Quando se depara com a loja que cuida da feitura dos seus vestidos, ela diz que “Algumas pessoas os chamam de hábitos, uma boa forma de descrevê-los” (ATWOOD, 1985, p. 32), o que reforça essa proximidade.

“O tempo aqui se mede por repiques de sino, como antigamente nos conventos. Também como num convento, os espelhos são poucos” (ATWOOD, 1985, p. 14) diz Offred sobre o controle temporal da sua vida na casa do comandante. Quando se trata da vida no Centro Vermelho, a rotina é tão rígida quanto – momentos de passeio controlados, “As luzes eram abaixadas, mas não apagadas. Tia Sara e tia Elizabeth faziam a ronda; do cordão de seus cintos de couro pendiam agulhões elétricos, para gado” (ATWOOD, 1985, p. 10). Nenhuma conversa era permitida, nenhuma troca de experiências ou impressões. A comunicação entre as moças é feita por sussurros, olhares, posições corporais. As tias, em oposição, possuem total capacidade de comunicação. Além disso, quando o grupo se reúne, elas são as detentoras do poder da palavra.

As tias tentam convencer – a si próprias, as meninas e o leitor –, durante toda a obra, que as aias estão em uma posição profética, heroica – uma vez que são as que possuem a capacidade de dar continuidade à sociedade como ela existe. “você são tropas de assalto, você marcharam na vanguarda, penetrarão em território perigoso. Quanto maior o risco, maior a glória” (ATWOOD, 1985, p. 123). Podemos perceber que a doutrinação das aias se aproxima ao treinamento de um verdadeiro soldado se preparando para uma grande guerra, em que nem todas poderão sair vivas. A concepção de triunfo que as tias têm destoa do dia a dia das aias, permeados com pensamentos como esses:

Chego a pensar nisso: talvez estejam me drogando. Talvez esta vida que eu creio estar vivendo não passe de um delírio paranóico. Nenhuma esperança. Sei onde estou, quem sou, que dia é. As provações são estas, e estou sã. A sanidade é um valor precioso, que eu guardo como as pessoas antigamente guardavam dinheiro. Faço poupança dela, para ter o suficiente quando chegar a hora certa (ATWOOD, 1985, 119).

Essa romantização da situação da aia é apresentada em outro trecho:

Tia Lydia transita entre as fileiras de mulheres ajoelhadas, de camisa, batendo de leve nas nossas costas, pés, bundas ou braços [...] Queria nossas cabeças na inclinação certa, nossos dedos do pé bem juntos e em ponta, nossos cotovelos no ângulo correto. Parte desse interesse era estético: gostava do efeito visual. Gostaria que tivéssemos um aspecto anglo-saxão, como um baixo-relevo num túmulo, ou anjos de cartão de Natal, idênticas com nossas túnicas de pureza. Mas também sabia do valor espiritual da rigidez corporal, do esforço muscular: um pouco de dor limpa a mente, dizia (ATWOOD, 1985, p. 208).

Percebemos que, além do interesse religioso, havia também certo orgulho no trabalho de tia pois, mesmo que indiretamente, se poderia moldar as aias da maneira que achasse mais conveniente – ou mesmo bonita. “Nós todas, aqui, vamos moldá-las até lhes dar o feitio certo, diz tia Lydia, com um bom humor satisfeito” (ATWOOD, 1985, p. 124). Transformá-las em um exemplo de conduta é um dos principais objetivos das tias, o que, na maioria dos casos, não era feito de maneira pacífica. Ainda, os trabalhos do Centro Vermelho, a exemplo dos campos de concentração nazistas, não eram de conhecimento de grande parte do povo da recém-fundada Gilead. A ausência de conhecimento da sociedade garante o sigilo necessário, para que as aias surjam na sociedade como um elemento de fascínio e escárnio ao mesmo tempo. “No começo, tudo era segredo, escondido atrás de arame farpado. [...] Por isso, embora algumas pessoas tivessem visto uma ou outra tia, não tinham verdadeira consciência daquilo para que serviam. [...] já não se faziam perguntas, sem necessidade” (ATWOOD, 1985, p. 261).

DAI-ME FILHOS, SENÃO EU MORRO: ISSO PODE TER MAIS QUE UM SIGNIFICADO

A família tem, como principais objetivos tradicionais, a reprodução e a transmissão de patrimônio. De acordo com Perrot (2005), a família pertence tanto ao domínio público quanto ao domínio privado, uma vez que garante o funcionamento econômico, realiza a primeira socialização dos filhos, cuida da pureza, da organização e da saúde da consciência e identidade nacional. Dessa forma, pode-se considerar que, quando encontramos uma formação parecida com a organização familiar, podemos visualizar um enorme jogo de poderes em ação.

A sociedade de Gilead, enquanto sociedade fortemente baseada em princípios religiosos tradicionais, acaba por girar, também, em torno da família. A partir do momento em que o homem e a mulher não são mais capazes de cumprir a promessa de se multiplicar sobre a terra (GÊNESIS, 1: 22), a capacidade geradora de vida torna-se um dom raro.

Sendo assim, surge a necessidade de se reconfigurar o espaço familiar, colocando no centro do funcionamento privado as aias. “Não há crianças” (ATWOOD, 1987, p. 30), diz Offred enquanto contempla as ruas da cidade enquanto anda com sua parceira Ofglen.

“A família é o cruzamento da sexualidade e da aliança. Neste dispositivo, o corpo feminino é uma questão de poder, um lugar estratégico da esfera privada e pública, um ponto de apoio da biopolítica” (PERROT, 2005, p. 495). Na sociedade de Gilead, essa também é a realidade, pois o corpo feminino é mais do que nunca uma questão de poder, uma vez que apenas as famílias mais ricas e bem posicionadas com o governo podem ter acesso a um bom casamento com uma mulher fértil – quem for muito sortudo – ou podem pedir uma aia, um verdadeiro artigo de luxo na sociedade de Gilead, pois os herdeiros são cada vez mais raros.

A organização da família capaz de bancar uma aia é esta: um comandante, membro do alto escalão do governo, a pessoa que tem acesso à palavra escrita da Bíblia, um verdadeiro patriarca enfiado em seu escritório entre seus papéis, vestido de preto; sua esposa, que tem acesso às outras esposas, possui vida social intensa, cuida dos afazeres domésticos dando ordens às criadas, possui hobbies simples que não envolvem leitura ou escrita, proibidas a todas as mulheres. Vestem azul. Se o casal não for capaz de gerar filhos, o comandante então escolhe uma aia, caracterizada pelas vestes vermelhas e suas aletas brancas. As aias levam uma vida regrada, sem excessos na comida e sem nenhum acesso a drogas e bebidas. Ainda, saem dos seus aposentos, salvo exceções, em cinco momentos, para: participar da cerimônia para tentar engravidar; fazer as compras da casa; participar dos partos das outras aias; participar de cerimônias oficiais do Estado; ir ao médico. Por último, percebemos que os outros membros de uma família comum em Gilead são as Martas, mulheres mais velhas, inférteis, caracterizadas pelas vestes verdes, o trabalho duro e as redes de fofocas.

Percebemos, assim, que o funcionamento dessa organização familiar depende de muitas partes distintas, que nem sempre se encontram em harmonia. As esposas e as aias, por exemplo, vivem em conflito silencioso: “não é fácil para elas” (ATWOOD, 1985, p. 20), diz tia Lydia numa das suas inúmeras pregações. A partir das mudanças implantadas pelo regime, lidar com a necessidade de um ritual sexual, com sua própria incapacidade de ter filhos e com a presença de outra mulher que, não raramente, acaba roubando as atenções do seu marido gerava nas mulheres de azul uma inimizade natural com as mulheres de vermelho. A possibilidade de isso acontecer é tão real que a própria tia Lydia, que se mostrou compreensiva com a situação das esposas anteriormente, preocupa-se com a integridade das inúmeras aias que está treinando no Centro Vermelho:

Não é com os maridos que vocês precisam tomar cuidado, dizia Tia Lydia. É com as esposas. Vocês devem, sempre, tentar adivinhar o que elas estão sentindo. É claro que elas terão raiva de vocês. Isto é apenas natural. Tentem sentir o que elas sentem. Tia Lydia se achava muito competente para avaliar os sentimentos alheios. Tentem sentir pena delas. Perdoem-nas, pois elas não sabem o que fazem. Mais uma vez, o sorriso trêmulo, suplicante, as piscadelas míopes, os olhos revirados atrás dos óculos redondos, de aros de aço, que ela dirigia para o fundo da sala de aula [...]. Vocês tem que compreender que elas são mulheres derrotadas. Que se mostraram incapazes de...

Sua voz se perdia no ar e sobrevinha uma pausa, durante a qual eu conseguia ouvir um suspiro, um suspiro coletivo de todas as presentes. [...] O futuro está nas mãos de vocês, ela prosseguia. Estendia as próprias mãos para nós, no gesto arcaico que tanto pode ser uma oferenda como um convite para um abraço, uma aceitação. Nas mãos de vocês, repetia, olhando para as próprias como se elas tivessem lhedado tal idéia [sic]. Mas não havia nada nelas. Estavam vazias. Eram as nossas mãos que deviam estar cheias, cheias de um futuro que podia ser colhido, mas não visto (ATWOOD, 1985, p. 55).

Não são apenas as esposas que não gostam das aias. As esposas comuns, que acumulam as responsabilidades das esposas, das aias e das Martas, também desprezam as aias, à sua própria maneira: “Sob o seu véu, a primeira da fila fecha a cara para nós. Uma outra se desvia, cospe na calçada” (ATWOOD, 1985, p. 52). A posição de aia, portanto, pode trazer tanto privilégio social para as moças forçadas a essa posição, como comida garantida, um local para morar, proximidade com a classe de prestígio, etc., quanto exclusão social, uma vez que as aias são consideradas prostitutas, mulheres vendidas, indignas, ou exposição pública, para as esposas.

Ainda sobre a família, percebemos que a obra dedica toda uma sessão a ela. Nela, é descrito o ritual de fertilidade, a tentativa de ter um filho, o desejo de criar um núcleo familiar tradicional. O ritual se dá quando a relação entre os membros da família é mais regida pelas obrigações sociais e religiosas. Enquanto espera os outros membros chegarem na sala, Offred pensa que “A postura do corpo é importante, aqui e agora; pequenos desconfortos são coisas instrutivas” (ATWOOD, 1985, p. 89), indicando que cada menor movimento pode ser percebido e identificado como errado ou revolucionário. “*Vassalos*: é o que somos. O comandante é o senhor de sua família. Sua família somos nós. Que ele cuida e guarda, até que a morte nos separe” (ATWOOD, 1985, p. 91) também pensa, enquanto espera, pacientemente, por um ritual do qual não quer participar, mas do qual, ao mesmo tempo, não pode fugir. Todos os membros da casa, inclusive o motorista, se reúnem para

rezar e pedir pela verdadeira benção que é ter um filho. A vida de Offred corre risco, uma vez que uma aia que não concebe no período de dois anos sofre uma grande punição.

Durante a obra *Offred* chega a engravidar, mas não acompanhamos o prestígio que segue uma aia grávida. A poderosa capacidade criadora das aias nos é revelada especialmente a partir da gravidez de Janine, aia de outra família. “Ela é para nós uma presença mágica, um objeto de inveja e de desejo, o alvo da nossa cobiça. É uma bandeira no alto de uma colina [...] nós ainda podemos nos salvar” (ATWOOD, 1985, p. 33). Janine resolve ir às compras, juntamente com todas as aias, para “se mostrar. Está radiante, corada, desfrutando de cada minuto da situação” (ATWOOD, 1985, p. 34). Estar grávida e conseguir manter a gravidez até seu fim é uma grande oportunidade de empoderamento para uma aia, uma vez que sua principal função social está sendo cumprida. Porém, ao mesmo tempo que é um momento de triunfo, é um momento de medo, pois “Agora que ela é uma portadora de vida, está mais perto da morte [...]. Pode ser vítima do ciúme, não seria a primeira vez. Todas as crianças são desejadas, hoje em dia; mas não por todo mundo” (ATWOOD, 1987, p. 33).

Dessa forma, podemos identificar que constituir uma família ou ter um filho na sociedade de Gilead é uma aposta alta, pois o bebê pode nascer e não sobreviver – é o que acontece com Janine –, alguém pode atentar contra sua vida, você pode não querer entregar seu bebê para a família ou você pode simplesmente não engravidar e ser enviada para realizar trabalhos forçados. Em um momento da narrativa, um comandante conduz uma sessão de oração em que afirma poder a mulher “ser salva pelo milagre do parto, caso viva na fé, na caridade e na santidade” (ATWOOD, 1987, p. 236). Na sociedade de Gilead, essa frase é uma cruel realidade.

BÍBLIA: O LIVRO MAIS PODEROSO DE TODOS OS TEMPOS

Entrando em contato com *A história da aia*, percebemos que a sociedade de Gilead é, analogamente à em que vivemos, baseada em princípios cristãos. Dessa forma, cabe refletir um pouco sobre o poder controlador que a religião e a palavra religiosa possuem. Sobre isso, Abreu (2012, p. 45) afirma:

Foucault assinala que nas sociedades existem narrativas que se perpetuam, pois são repetidamente contadas, outras narrativas são apenas resgatadas em um determinado contexto e existem aquelas que se perdem e cessam de serem transmitidas. Por isso, existe um desnível entre os discursos, pois os que se perpetuam são constantemente retomados, sendo reatualizados na esfera cultural como os textos

religiosos e jurídicos, possuindo um status diverso daqueles que são apenas contextuais. A Bíblia, por exemplo, dialoga, há milênios, com as mais diversas sociedades, reatualizando-se e construindo novos discursos a partir de sua matriz.

Sendo assim, percebemos que em Gilead, a partir da conquista do apoio da maioria da população via discurso religioso, o próprio significado da palavra bíblica passa a mudar aos olhos do regime, sendo considerada a partir de agora lei universal. Um exemplo radical dessa ressignificação é a Cerimônia de fertilidade realizada entre o comandante, Offred e sua esposa. No texto bíblico, Gênesis (30: 1-6, grifo do autor), lemos:

Raquel, vendo que não dava filhos a Jacó, teve inveja da sua irmã: 'Dá-me filhos, disse ela ao seu marido, senão morro!' E Jacó irritou-se com ela. 'Acaso, disse ele, posso eu pôr-me no lugar de Deus que te recusou a fecundidade?' Ela respondeu: 'Eis minha serva Bala: toma-a. Que ela dê à luz sobre meus joelhos e assim, por ela, terei também filhos'. Deu-lhe, pois, por mulher sua escrava Bala, da qual se aproximou Jacó. Bala concebeu e deu à luz um filho de Jacó. Disse então Raquel: 'Deus fez-me justiça. Ele ouviu minha voz e deu-me um filho'.

Esse trecho do Antigo Testamento é lido para todos os membros da família nas noites da Cerimônia, como analisado na seção acima. Porém, a Cerimônia entre as famílias, ao invés de harmoniosa e lindamente descrita, é narrada desta forma (ATWOOD, 1985, p. 104-105):

Meus braços estão levantados; ela segura as minhas mãos, cada mão sua segura uma das minhas. Isto pretende demonstrar que somos uma mesma carne, um mesmo ser. Significa, na verdade, que é ela quem controla o processo e, conseqüentemente, o produto. Se houver. Os anéis de sua mão esquerda me machucam os dedos. Talvez uma vingança, talvez não.

Minha saia vermelha está arregaçada até a cintura, apenas. Abaixo dela, o comandante fode. O que ele fode é a parte inferior do meu corpo. Não digo que faça amor, pois não é o que faz. Copular também seria inexistente, uma vez que implica em duas pessoas e, neste caso, só há uma envolvida. Nem estupro refletiria a verdade: nada aqui se faz sem minha anuência. A escolha não era muita, mas havia alguma; e foi isto que eu escolhi. [...]

O que acontece agora neste quarto [...] não tem nada de excitante. Não tem nada a ver com paixão, amor, romance ou qualquer dos conceitos que usávamos para nos estimular. [...]

Isto aqui também não é recreação. Nem mesmo para o comandante. É um assunto sério. O comandante também está cumprindo com seu dever.

Percebemos, ao comparar os dois textos, a verdadeira releitura dos acontecimentos bíblicos em movimento na sociedade de Gilead – seja para o bem ou para o mal. A narração idílica bíblica é substituída pelo dever, pela relação sexual sem nenhum sentimento envolvido, algo ritualístico. Essa reconstrução de um discurso canônico é um dos pilares do controle exercido nessa sociedade, uma vez que os discursos são quase sempre manipulados.

A Bíblia é um dos textos fundantes da nossa sociedade. Muito além de apenas ser leitura de religiosos, a coletânea de livros reina no inconsciente coletivo de todos os ocidentais e justifica atitudes de autoridades durante séculos. A sociedade de Gilead, conforme já indicado, é especialmente religiosa. Ela apresenta traços de um regime teocrático, em que as ideias religiosas convivem lado a lado com as ideias políticas. Considerando isso, para garantir a doutrinação total da sociedade, a palavra bíblica retrai-se a características medievais, onde apenas os homens de grande poder e os sacerdotes possuem seu conhecimento – o comandante, por exemplo, pode ler a Bíblia apenas no contexto do ritual de fertilidade; a nenhum outro membro da casa essa atividade é destinada. “Ele possui algo que nós não possuímos, ele tem a palavra. Como nós a desperdiçávamos, outrora!” (ATWOOD, 1985, p. 99).

Não apenas o direito ao conhecimento da palavra religiosa é cerceado, mas mesmo quando ela é utilizada como forma de doutrinação ela é modificada para atender os interesses do estado. Na página 100 (ATWOOD, 1985), ficamos sabendo que Offred ouvia constantemente, na hora do almoço no Centro Vermelho, as Bem-aventuranças. “Bem-aventurados os que se calam. Esta última, eu sabia, era invenção deles, aquilo não existia. Outras coisas eles omitiam, mas eu não tinha como verificar”.

A Bíblia fica trancada, do mesmo modo como ficava o chá antigamente, para que os empregados não o roubassem. É um objeto incendiário – quem sabe o que não aprenderíamos nela, se ficasse desprotegida, ao alcance das nossas mãos? Pode ser lida para nós, por ele, mas nós não podemos lê-la (ATWOOD, 1985, p. 97-98).

A partir da organização de Gilead, as mulheres perdem, entre outros, o direito de ler e escrever. Mesmo os cidadãos homens comuns perdem a oportunidade de entrar em contato com a palavra religiosa, pois, além de ser um livro de normas de conduta, a Bíblia também trata de valores e virtudes para se atingir a paz entre grupos o que, numa sociedade que se alimenta da guerra como uma constante na vida dos habitantes, não é de interesse governamental.

A Bíblia é também usada como um regimento de comportamento para as aias. “Agora, nem mesmo anestesia [no parto]. Tia Lydía dizia que era melhor para o bebê, mas acrescentava: Multiplicarei os sofrimentos do teu parto; darás à luz com dores” (ATWOOD, 1985, p. 125). Esse trecho é encontrado no livro do Gênesis, logo após a traição humana, no Éden. É uma das falas de Deus, utilizada durante séculos para justificar a inferioridade feminina, a necessidade de as mulheres terem que pagar algum preço socialmente, sua falta de merecimento de confiança.

Na sociedade de Gilead, o papel das aias é representado pelas duas características fortes no livro do Gênesis – a divindade e a culpa. A ocupação das aias é legitimada por Deus e seus representantes nesse mundo, mas é, ao mesmo tempo, um símbolo da falha humana, um lembrete de que toda a humanidade destruiu o mundo em que vivia, que os avanços tecnológicos vieram com um preço alto.

Na sociedade de Gilead, conforme análises anteriores, muitas ações são justificadas pela palavra religiosa. Em paralelo com a Inquisição e com algumas ações realizadas no Oriente Médio, em Gilead também se julga, pune e expõe prisioneiros em um local público: o Muro.

Para ser colocado no Muro, a pessoa precisa ter transgredido alguma regra, seguir outra tradição religiosa, não ser heterossexual, ou, o pior de todos os crimes, ser um rebelde. Uma vez capturadas, essas pessoas são enviadas para momentos conhecidos como Salvagerias, divididos entre momentos exclusivos para os homens e as mulheres. A Salvageria Feminina de que Offred participa na obra recebe também uma seção exclusiva na obra.

Mesmo nas cerimônias de Salvageria, as aias têm um lugar de destaque, “onde podemos ser vigiadas por todos” (ATWOOD, 1985, p. 289). Para realizar a cerimônia, é preciso um cortejo oficial, composto por uma tia, duas Salvadoras, que fazem o papel de carrasças, e todas as outras tias, que ocupam o palco. Geralmente, os crimes realizados pelas mulheres culpadas eram detalhados, mas na cerimônia encontrada na obra isso não acontece, pois “chegamos à conclusão de que um informe público, especialmente quando televisado, conduz a uma epidemia [...] de crimes exatamente iguais” (ATWOOD, 1985, p. 291). Percebemos, assim, que, pelo controle de informação transmitida nos veículos de comunicação em Gilead, sofre ela cortes sistemáticos, considerando-se sempre as repercussões que as liberdades têm nas ações das pessoas. Apesar dessa preocupação, sabemos, também, que essas cerimônias sofrem edições, “não é uma transmissão ao vivo” nos informa Offred (ATWOOD, 1985, p. 292).

Quando as execuções vão realmente começar, eis o que Offred nos conta (ATWOOD, 1985, p. 292):

Já vi isso antes, o saco branco enfiado na cabeça, a mulher sendo ajudada a subir no tamborete alto, como se fosse o degrau de um ônibus, enquanto a seguram para não cair; a laçada sendo ajustada delicadamente em volta do pescoço, como uma peça de roupa; o tamborete chutado para longe. Ouvi o prolongado suspiro que se eleva ao meu redor, um suspiro que parece o ar escapando de um colchão inflável: vi Tia Lydia tapar o microfone com a mão, para abafar os sons que vêm de trás dela; me debrucei para segurar a corda à minha frente, com as duas mãos, junto com as outras, a corda de fibras longas, pegajosa de piche amolecido pelo sol, levando depois a mão ao coração, para demonstrar minha comunhão com as Salvadoras e o meu consentimento, minha cumplicidade na morte desta mulher. Vi os pés que se debatem, e as duas mulheres de preto que agora os seguram, puxando-os para baixo, com toda a força. Não quero ver mais. Em vez disso, olho para a relva. Descrevo a corda.

O que acontece é um verdadeiro martírio em praça pública, onde os criminosos são expostos à vergonha pública, ao asco da população, e ao terror, pois alguém da multidão que assiste vai estar na próxima cerimônia.

Após a morte das mulheres, as aias presentes recebem um outro condenado, um homem considerado um estupro. “A penalidade por estupro, como vocês sabem, é a morte. Deuteronômio 22.23-29” (ATWOOD, 1985, p. 294) diz tia Lydia, enquanto incita todas as aias à violência. De acordo com ela, a aia violentada estava grávida, e o bebê morreu. “O bebê também, depois de tudo que temos que enfrentar! É verdade, existe uma sede de sangue: quero rasgar, furar, dilacerar” (ATWOOD, 1985, p. 294). Quando a fúria das mulheres chega ao máximo, elas são liberadas para fazer justiça com as próprias mãos. “Agora se ouvem sons, resfôlegos, um barulho baixo que lembra um rosnado, gritos, os corpos vermelhos se projetam para a frente, não vejo mais nada, ele fica escondido pelos braços, punhos, pés. Um grito penetrante se eleva de algum lugar” (ATWOOD, 1985, p. 295). Percebemos, então, que a sociedade de Gilead ainda realiza os martírios corporais que Foucault (1987) considera superados nas sociedades modernas. Esse retrocesso tem a ver com a necessidade de se estabelecerem exemplos a partir do estímulo visual e do medo:

Paramos ao mesmo tempo, como quem obedece um sinal; e ficamos olhando para os corpos. Não tem importância que olhemos: é para isso que eles estão aqui, pendurados no Muro. Às vezes ficam pendurados aqui por vários dias, até chegar uma nova leva, para que o maior número possível de pessoas tenha a oportunidade de vê-los (ATWOOD, 1985, p. 39).

Percebemos, assim, que no romance, a Bíblia não é um livro sagrado que poderá trazer salvação espiritual para a humanidade, mas sim um livro de castração, de controle e opressão, no qual estão escritos os ditames da vida perfeita. O resultado disso é o medo e o desejo de possuir sempre mais poder para que se possa possuir mais regalias, um aspecto que não será abordado neste capítulo, mas que também é muito frutífero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o foco de análise desse capítulo – os elementos de controle utilizados para doutrinar e regular as aias, em especial Offred –, pôde-se refletir, de diversas maneiras, acerca da construção dos instrumentos de controle em uma sociedade opressora. Certamente, o controle social está presente em várias esferas dessa sociedade, mas as selecionadas aqui nesse capítulo – família, escola/local de doutrinação e religião – são as mais comuns para as sociedades do mundo todo.

O silêncio e a falta de informação são elementos que favorecem o poder exercido sobre os cidadãos em Gilead. “O que vocês não sabem não pode tentá-las, costumava dizer tia Lydia” (ATWOOD, 1987, p. 209), ou seja, não conhecer maneiras de se libertar, não poder escrever suas histórias – mesmo a história de Offred é narrada oralmente, de acordo com os Comentários Históricos presentes na obra –, não possuir poder de ler um livro ou conhecer modos de vida diferentes é a maior forma de tentar controlar as aias, especialmente as meninas que já nascerem em uma sociedade organizada dessa maneira.

Mesmo Offred nos indica que “A Queda foi uma queda da inocência para o conhecimento” (ATWOOD, 1987, p. 209) enquanto reflete se gostaria de saber onde seu marido e sua filha estariam. Em alguns momentos, a escolha entre conhecimento e ignorância – que aqui pode ser considerada como não conhecer o que realmente acontece ou escolher ignorar o que acontece – pode ser difícil e pode ter consequências devastadoras, seja a eterna dúvida do paradeiro deles ou a certeza de que estão mortos. Sair do seu paraíso pessoal, mesmo que ele seja inventado em um momento de crise, é uma das grandes problemáticas dessa obra.

Além da questão do conhecimento, não podemos ignorar que a base religiosa de Gilead também aparece aqui, uma vez que esse trecho faz clara menção à expulsão do ser humano do paraíso, onde Adão e Eva provam o fruto do conhecimento e recebem suas penalidades. Offred prefere não repetir o erro.

Quando se trata da construção da sociedade de Gilead, percebemos que ela está constantemente ecoando nas sociedades no mundo todo. O regime do Taleban no Afeganistão, por exemplo, apresentou as seguintes regras para a sociedade quando conseguiu o poder:

As mulheres não devem sair de suas residências. Se o fizerem, não devem usar trajes elegantes, produtos cosméticos ou atrair atenção desnecessária.

[...] Não é permitido às mulheres trabalhar fora do lar ou frequentar escolas.

[...] São proibidas a confecção de roupas femininas e a tirada de medidas corporais por alfaiates. Caso mulheres ou revistas de moda sejam vistas numa alfaiataria, o infrator será preso [...] (LOGAN, 2006, p. 4-5).

Podemos perceber uma semelhança grande com as proibições enfrentadas pelas mulheres na sociedade de Gilead e no Afeganistão. Diferentemente do que muitos imaginam, a facilidade de transição de um regime com certa liberdade para outro onde não há saída é muito silenciosa e devastadora. Offred narra que, antes que pudesse se dar conta, as coisas já estavam acontecendo, as mulheres já tinham perdido seus direitos. “Quando os Talebans chegaram eu não percebi o que estava acontecendo [...] Os Talebans vieram à noite, e ao acordar nos deparamos com eles, e tudo parecia estar em paz. Ficamos contentes porque pensamos que seria bom” (LOGAN, 2006, p. 58). As situações em que o poder está em jogo nem sempre ficam claras para a população em geral.

Além disso, é preciso considerar que a sociedade de Gilead tinha necessidades que deveriam ser satisfeitas, especialmente a necessidade de herdeiros. O que ocorreu foi uma verdadeira inversão do conhecimento sobre sexualidade para algo mais **primitivo**, baseado apenas no interesse reprodutivo – baseando-se no conhecimento bíblico fundante da sociedade ocidental. Dessa forma, a sociedade ainda contava com um sistema:

Um conjunto de arranjos através dos quais a matéria-prima biológica do sexo e da procriação humanas é moldada pela intervenção humana e social e satisfeita de forma convencional, pouco importando o quão bizarras algumas dessas convenções podem parecer (RUBIN, 1993, p. 5).

Sendo assim, as sociedades sempre encontrarão, especialmente nos momentos de crise, apoio nas mais diversas formas de discursos e crenças para justificar as maneiras que encontraram para solucionar seus problemas.

Apesar da rigidez do sistema em Gilead, há ainda espaço para a rebeldia, uma temática não explorada neste capítulo, como por exemplo quando Offred deliberadamente se relaciona com o motorista da família, tanto para tentar desesperadamente um herdeiro quanto para seu próprio prazer. Pode-se ainda considerar as questões relacionadas ao corpo feminino e à identidade feminina numa sociedade tão opressora.

REFERÊNCIAS

- ABREU, R. R. **O (des)velar de ideologias em the handmaid's tale**: vozes/discursos entrelaçados nas amarras do poder. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Estudos Literários) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012. Disponível em : <<http://locus.ufv.br/bitstream/handle/123456789/4843/texto%20completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 set. 2016.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ATWOOD, M. **A história da aia**. São Paulo: Marco Zero, 1985.
- ATWOOD, M. **The handmaid's tale**. London: Vintage, 1996.
- BENTHAM, J. **The panopticon writings**. London: Verso, 1995.
- CUDDON, J. A. **The penguin dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Books, 1992.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GÊNESIS. In: **Bíblia**. São Paulo: Ave Maria, 2000.
- HUCTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOGAN, H. **Mulheres de Cabul**. São Paulo: Geração Editorial, 2006.
- PERROT, M. **As mulheres e os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.
- REGO, A. C. P. **O congresso brasileiro e o regime militar (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- RUBIN, G. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.

**A TÊNUE DISTÂNCIA ENTRE
O TELÚRICO E O ONÍRICO,
OS ELEMENTOS MÍTICOS E A
LITERATURA: UMA LEITURA
DE *SONHO DE UMA NOITE
DE VERÃO*, DE WILLIAM
SHAKESPEARE**

Sarah Aline Roza

INTRODUÇÃO

A revisitação de temas e personagens instituídos no patrimônio literário demonstra que os valores contidos nas representações culturais de ontem continuam vivos e atuais, porque dizem respeito à natureza humana. Dentre os meios responsáveis pela atualização de questões relativas ao ser humano e seus questionamentos, destaca-se a literatura, já que permite ao homem pensar sobre si mesmo. Embora as histórias possam ser as mesmas, os homens não o são. Os homens são sempre outros, pois ainda que leiam as mesmas histórias, o fazem em distintas conformações sociopolíticas. Nessa perspectiva, obras literárias como as elaboradas por Shakespeare trazem em si algo de eterno, o que as torna atemporais.

Apesar da ampla popularidade de Shakespeare (1994) além do sucesso e o significativo número de adaptações referentes à obra *A midsummer night's dream* (*Sonho de uma noite de verão*), tal trama apresenta pouquíssimas análises teóricas. Fato que justifica ocupar-se dela este capítulo, uma vez que seus motivos mais aparentes e mesmo os obscuros permanecem, em grande medida, desconhecidos no âmbito da produção crítica. Quais seriam as relações existentes entre esse tipo de arte e as experiências da vida humana? A escolha do tema desta pesquisa resulta, pois, da necessidade de se construir uma análise com vista à compreensão do processo dramático em consonância com a mitologia, os símbolos e a ação desencadeada pelo sonho dentro de tal peça dramática.

O intercâmbio entre diferentes linguagens e perspectivas é uma marca presente no processo de comunicação humana, sobretudo, na literatura. Um dos aspectos que se destaca nessa interação é a constante revisitação de obras que são interpretadas a partir de diferentes pontos de vista. É o que ocorre quando se tem o diálogo entre a mitologia, a psicologia e a literatura. Neste capítulo, aborda-se a obra *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, com a perspectiva de análise dos elementos essenciais dela no sentido de

estabelecer um debate entre a literatura e outras áreas do conhecimento alçando uma nova leitura para a obra em questão.

Compõem o capítulo cinco seções. A primeira contera considerações teóricas a respeito da literatura inglesa em referência ao teatro elisabetano, além de contextualizar *Sonho de uma noite de verão* historicamente com seu momento de produção. A segunda seção, sobre o mito, resgata os principais conceitos e ideias elaborados por Campbell no que concerne ao poder e à estrutura deste, desde sua origem até sua aplicabilidade nas mais variadas sociedades. A terceira seção, sobre o símbolo, examina os conceitos, a maneira pela qual são engendradas as imagens a partir de um objeto ou coisa no mundo e como essas considerações podem ser representativas. A quarta seção, sobre o sonho, pontua de modo conciso uma das formas de se trabalhar com este fenômeno a partir de uma perspectiva junguiana de análise, demonstrando os caminhos que podem ser trilhados para efetuar o exame de um sonho. A quinta seção discutirá a forma pela qual os elementos mitológicos, simbólicos e o sonho figuram na obra *Sonho de uma noite de verão*, no sentido de averiguar em que medida esta literatura se conecta a esses campos do saber, constituindo a análise propriamente dita.

Assim, a partir de teorias que versam sobre literatura, psicologia e o mítico, foi traçado um painel das diversas relações estabelecidas entre o material literário e outros campos de investigação. No caso, busca-se fazer dos elementos oriundos da literatura um mote para o desenvolvimento de uma nova interpretação da própria obra. Conhecer melhor tal relação permitirá um novo olhar, um olhar de descoberta, por intermédio do qual se poderá reconhecer que, como monumento artístico, a literatura tem uma matéria-prima que comporta a experiência humana, aguardando ser descoberta e interpretada.

CONTEXTUALIZANDO A LITERATURA: SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO

"It's not enough to speak, but to speak true" (SHAKESPEARE, 1994, p. 23).

A categoria literatura inglesa refere-se a todo o trabalho com a linguagem efetuado nesta língua, composto, essencialmente, por escritores em ligação com a Inglaterra, seja tal ligação fruto do nascimento ou da escolha do local, como inspiração literária para sua escrita criativa. Nesse cenário, muitas estações já foram vividas, isto é, períodos com características que os inseriam em tempos mais dourados, outros mais acinzentados, com espaço para o tempo ameno. E, dentre tais épocas, houve uma em que se assistiu a um grande

"Não é suficiente falar, mas falar a verdade" (SHAKESPEARE, 1994, p. 23, tradução nossa).

florescimento da literatura, a saber, a era elisabetana, a qual frutificou especialmente no campo do drama. Destaca-se nesse momento William Shakespeare, poeta e dramaturgo, o qual o tempo e as estações ainda não conseguiram apagar.

Neste contexto, é interessante questionar o que vem a ser o teatro, como funciona e quais os seus propósitos. Do mesmo modo como Solmer (1999) em seu *Manual de teatro* se debruçava sobre tais pontos, aqui também se torna essencial um resgate deles, à medida que constituem temas cruciais a serem tratados. Nesta perspectiva, o teatro elisabetano, situado em uma época, local e com circunstâncias específicas, traz distintas implicações às questões estabelecidas, pois as respostas conformam diversas nuances. Desse modo, Fletcher-Bellinger (1927, p. 207) assevera:

“O teatro como diversão pública era uma inovação na vida social dos Elisabetanos e, imediatamente, tomou conta da fantasia geral. Como o da Grécia e Espanha, desenvolveu-se com uma rapidez surpreendente. O primeiro teatro de Londres foi construído quando Shakespeare tinha cerca de 12 anos; e todo o sistema teatral Elisabetano surgiu durante sua vida. A grande popularidade das peças levou à construção de teatros, tanto públicos quanto privados, para a organização de inúmeras companhias, de atores amadores e profissionais, além de incontáveis dificuldades ligadas à autoria e licenciamento de peças” (FLETCHER-BELLINGER, 1927, p. 207, tradução nossa).

The theatre as a public amusement was an innovation in the social life of the Elizabethans, and it immediately took the general fancy. Like that of Greece or Spain, it developed with amazing rapidity. London's first theater was built when Shakespeare was about twelve years old; and the whole system of the Elizabethan theatrical world came into being during his lifetime. The great popularity of plays of all sorts led to the building of playhouses both public and private, to the organization of innumerable companies of players both amateur and professional, and to countless difficulties connected with the authorship and licensing of plays.

Do exposto acima se compreende que o teatro, naquele período, figurou como uma grande novidade na vida social de todos os cidadãos londrinos, além de modificar as relações sociais e de entretenimento, trazendo, portanto, um rápido desenvolvimento, tendo em vista o impacto que causou. É interessante notar que enquanto o teatro elisabetano estava em via de se estabelecer, Shakespeare já iniciara sua trajetória. Quando da construção do primeiro teatro inglês desta era, aquele emblemático dramaturgo já estava despontando seus primeiros anos de vida e, posteriormente, dedicaria grande parte de sua existência a produzir e colaborar de forma efetiva para o estabelecimento do teatro elisabetano. E, ainda nesta conjuntura, percebe-se que Londres encheu-se de companhias teatrais, tanto de domínio público quanto privado, as quais competiam entre si para atrair a atenção do público, pois às representações compareciam todas as camadas da sociedade: príncipes, artesãos, camponeses e crianças. Nesta confluência, diversos fatores compuseram o teatro elisabetano, no sentido de distingui-lo do teatro medieval e grego. Dentre tais características, destaca-se que, no teatro elisabetano, não havia separação entre teatro oficial, de inspiração clássica e teatro popular, pois os dramaturgos lidavam com diferentes gostos e anseios provenientes do público. Desta maneira, os temas

encontrados nas peças contemplavam batalhas, crimes, amores proibidos, encontros e desencontros tanto trágicos quanto cômicos (BERTHOLD, 2004).

No período de Shakespeare, o teatro era um estabelecimento político, uma arena na qual as convenções sociais e os valores estabelecidos eram questionados e desafiados. Apesar de as companhias teatrais serem controladas pelo estado e as peças censuradas, o teatro ocupava uma posição complexa e interessante na situação política. A Inglaterra do final do século XVI caracterizava-se por um emblema de orgulho, afinal, tornara-se, reconhecidamente, a grande potência marítima da Europa. E, em meio a conquistas e colonizações, o comércio e a indústria começaram a prosperar. Neste cenário, a rainha Elisabeth I tinha o propósito de disseminar e promover entre seus súditos o que se definiria como patriotismo e, desse modo, o teatro serviu como instrumento crucial, pois afetou a vida de todos. Inspirado nos circos da época, o teatro elisabetano se valia, no começo, de locais improvisados e abertos. Posteriormente, as companhias foram se estruturando e, então, deu-se início à construção dos primeiros teatros efetivos. O espaço dedicado a estas edificações eram simples, de madeira ou pedra, geralmente em forma de círculo ou hexágono. Outra marca notável desta época era a não abertura do teatro ao trabalho de atrizes como nos tempos atuais, pois somente homens poderiam interpretar; assim, para representar papéis femininos era necessário que os jovens atores se preparassem e estivessem dispostos a assumir tom de voz do sexo oposto, além de, é claro, adequar-se ao papel com todas as implicações impostas (SERRAT, 2006).

Freitas (2009) afirma que, entre os séculos XVI e XVII, o teatro inglês passou por um grande florescimento (*Siglo de Oro*) conhecido como século de ouro. O teatro elisabetano é avaliado pelos historiadores e pesquisadores da área como um marco da história do teatro. Isso porque é durante o reinado de Elisabete I (1558 a 1603) que o teatro passa a ser uma atividade permitida pelas autoridades (não sem grandes transtornos), além de se popularizar imensamente. Um ponto que fica claro é o nome concedido ao teatro neste momento, pois, efetivamente, é o reinado de Elisabete I responsável por nomear simbolicamente o período na esfera das artes. Inúmeros teatros são edificados nesta ocasião, inclusive o *Globe Theatre* (Teatro Globo), um dos mais famosos que já existiu e no qual Shakespeare trabalhou, compôs e encenou muitas de suas peças. Shakespeare viveu entre os anos de 1564 e 1616, sendo considerado um dos maiores dramaturgos e poetas de todos os tempos; por isso, suas obras continuam a ser encenadas e lidas em todo o mundo até os dias atuais.

Freitas (2009) também assinala que, ao chegar a Londres, Shakespeare depara com uma capital bem diferente da atual, pois se tratava do início da constituição de sua identidade nacional e, além disso, diversos povos começaram a instalar residência por lá, o que,

consequentemente, gerou um intenso intercâmbio de culturas e costumes. E esta busca de identidade, por conseguinte, estendeu-se ao teatro. Este período de intensas modificações transcorreu durante o Renascimento, de maneira que a concepção de homem centrada na religião estava sendo pouco a pouco substituída por uma que colocava o capital como foco; trata-se da época de transição do feudalismo em declínio para o capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare encontramos a expressão desses dois mundos em tensão, pois ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de ideias e os valores desse momento histórico. Também discute os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo.

Nas palavras de Malbergier (1994, p. 15), “Shakespeare foi o vulcão desta era impetuosa e o *Globe* foi o palco onde ele deu vida a seu universo de dramas demasiadamente humanos”. Dito de outra forma, Shakespeare figura como um expoente do referido período e vai além, porque persiste de maneira imortal no patrimônio histórico-cultural da humanidade de forma intensa. Ao absorver conhecimentos concernentes aos mais variados campos do conhecimento humano, tanto literário quanto extraliterário, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças. O teatro elisabetano tem seu auge de 1562 a 1642. As peças caracterizam-se pela mistura sistemática de sério e cômico; pelo abandono das unidades aristotélicas clássicas; pela variedade na escolha dos temas, tirados da mitologia, da literatura medieval e renascentista, e da história; e por uma linguagem que mistura o verso mais refinado à prosa mais descontraída. Nas palavras de Auerbach (1971, p. 279):

O teatro elisabetano oferece um mundo dos homens, muito mais múltiplo do que o teatro antigo; à sua disposição estão todos os países e tempos e também todas as combinações de fantasia; há temas da história nacional e da história romana, da pré-história fabulosa, de novelas e contos de fadas; os cenários são a Inglaterra, a Escócia, a França, a Dinamarca, a Itália, a Espanha, as Ilhas do Mediterrâneo, o Oriente, a Grécia antiga, a Roma antiga e o antigo Egito.

É inquestionável a contribuição trazida pelo teatro elisabetano ao mundo ocidental. Sua multiplicidade e variedade transformaram todo o paradigma de teatro vigente até o momento de sua acomodação ao cenário mundial, uma vez que além de revelar novos enfoques e se valer de novos temas, conseguiu combinar perfeitamente uma pluralidade de culturas e aspectos históricos com espaço para a fantasia e a imaginação. Os cenários, ao assentarem diferenças espaciais e várias nacionalidades, não apenas compunham um

enredo, mas envolviam o público em novas confluências históricas, geográficas e políticas, com abertura para o sonho, o mito e mesmo o imagético. Neste contexto, a figura de Shakespeare teve um papel fundamental, pois, diversamente da visão limitada dos círculos intelectuais e artísticos que integravam a sociedade inglesa da época, Shakespeare fez de sua profissão um veículo de disseminação de ideias ao povo, permitido às multidões o acesso ao pensamento humanista; fazendo com que noções e ideais deixassem de ser propriedade exclusiva da camada social e economicamente superior.

A peça elegida para o trabalho de análise, *Sonho de uma noite de verão*, é uma das comédias mais conhecidas de Shakespeare, tendo em vista sua constante reprodução nos teatros, isto é, suas inúmeras adaptações no âmbito da representação cênica. Neste panorama, figura como uma das obras mais lembradas. Por outro lado, não é muito analisada ou estudada no âmbito acadêmico. Na época em que foi elaborado por Shakespeare, o texto dramático tinha como principal finalidade sua encenação no teatro elisabetano:

Dating the composition of A Midsummer Night's Dream precisely is not possible with the existing evidence, but we can assume it was written in 1595 or early 1596 [...] The first performance of A Midsummer Night's Dream was almost certainly at an aristocratic wedding of the 1590s, although no record of the event exists (BOYCE, 1990, p. 432).

As comédias escritas nessa época têm muito em comum. O tema é o amor e todas terminam em casamento. Embora não se tenha certeza da data de elaboração do texto dramático em pauta, percebe-se que desde sua origem o tema do casamento figura como um ponto importante. Além de ser um dos temas principais encontrados na obra, esta tinha por finalidade a apresentação bem como a encenação em um casamento da aristocracia. Nesse panorama é interessante destacar o fato de a peça terminar com a encenação do drama *Píramo e Tisbe* por parte de uma companhia teatral composta por artesãos na celebração do casamento do duque de Atenas, isto é, a história em si apresenta uma metalinguagem relacionada ao seu propósito inicial, o qual só é revelado à medida que se investigam os aspectos históricos daquela conjuntura.

A primeira ocasião em que a peça aparece impressa de modo formal remonta a 1600, possivelmente a partir de algum manuscrito e, neste cenário, a primeira referência concedida à obra é elaborada por Meres (1598) em seu *Palladis tamia: wits treasury being the second part of wits common wealth*, quando em meio a elogios elenca doze peças compostas por Shakespeare, o que sinaliza para a datação e alocação de algumas delas. Para colocar a peça em sua data de criação, a qual geralmente remete aos anos 1595 e

“Datar a composição de *Sonho de uma noite de verão* não é possível com base na evidência existente, mas pode-se assumir que tenha sido escrita em 1595 ou início de 1596 [...] É quase certo que a primeira encenação de *Sonho de uma noite de verão* tenha ocorrido em um casamento aristocrático da década de 1590, embora não exista registro do evento” (BOYCE, 1990, p. 432, tradução nossa).

“Escrito em meados da década de 1590, provavelmente pouco antes de Shakespeare focar em *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão* é uma de suas criações mais estranhas e deliciosas, marcando um afastamento de suas obras anteriores e outras do Renascimento Inglês. A peça demonstra tanto a ampliação da aprendizagem de Shakespeare quanto à expansividade de sua imaginação. A gama de referências da peça está entre seus atributos mais extraordinários: Shakespeare banha-se em fontes tão variadas como a mitologia grega (Theseus, por exemplo, é fortemente baseado no herói grego do mesmo nome, e a peça é recheada de referências a deuses e deusas gregos); a sabedoria inglesa das fadas (o personagem Puck, ou Robin Goodfellow, era uma figura popular em histórias do século XVI); e as práticas teatrais de Shakespeare em Londres (a peça dos artesões faz referência e parodia a muitas convenções do teatro inglês renascentista, como homens que representam papéis femininos, por exemplo). Além disso, muitos personagens são desenvolvidos a partir de textos diversos: Titania vem das *Metamorfoses* de Ovídio e Oberon pode ter sido retirado do romance medieval *Huan de Bordeaux*, traduzido por Lord Berners em meados da década de 1530. Diferentemente, no entanto, de outras peças de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão* parece não ter sido extraída de nenhuma fonte particular, mas consiste em um produto original da imaginação do dramaturgo” (SANDERS, 1994, p. 159, tradução nossa).

1596, estudiosos da área recorrem a elementos estilísticos (tais como a evolução do estilo apresentado pelo poeta em seu trabalho de escrita) e a referências sutilmente observáveis no texto e relacionadas ao contexto de produção (SANDERS, 1994).

Nesse panorama, *Sonho de uma noite de verão* representa um cenário a ser interpretado e perscrutado enquanto espaço simbólico e imaginário. Compõe, por conseguinte, uma literatura em interface com linguagens que ultrapassam o material literário, capaz de reproduzir e recontar histórias já vistas ou ouvidas, sentidas e apreciadas de uma forma diferente e interessante:

*Written in the mid-1590s, probably shortly before Shakespeare turned to *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream* is one of his strangest and most delightful creations, and it marks a departure from his earlier works and from others of the English Renaissance. The play demonstrates both the extent of Shakespeare's learning and the expansiveness of his imagination. The range of references in the play is among its most extraordinary attributes: Shakespeare draws on sources as various as Greek mythology (Theseus, for instance, is loosely based on the Greek hero of the same name, and the play is peppered with references to Greek gods and goddesses); English country fairy lore (the character of Puck, or Robin Goodfellow, was a popular figure in sixteenth-century stories); and the theatrical practices of Shakespeare's London (the craftsmen's play refers to and parodies many conventions of English Renaissance theater, such as men playing the roles of women). Further, many of the characters are drawn from diverse texts: Titania comes from Ovid's *Metamorphoses*, and Oberon may have been taken from the medieval romance *Huan of Bordeaux*, translated by Lord Berners in the mid-1530s. Unlike the plots of many of Shakespeare's plays, however, the story in *A Midsummer Night's Dream* seems not to have been drawn from any particular source but rather to be the original product of the playwright's imagination (SANDERS, 1994, p. 159).*

Do exposto acima, nota-se que *Sonho de uma noite de verão* foi escrita em um período que a aproxima de *Romeu e Julieta*. Assim como esta, apresenta em seu enredo o amor interdito, isto é, a proibição deste. Por se tratar de uma comédia conduz a trama em uma trajetória na qual a possibilidade de vivenciar o amor é alcançada, ao contrário do que ocorre na notória tragédia de Shakespeare, na qual o amor só é possível na e pela morte, pois a vida, ou melhor, as condições sociais impedem a concretização deste sentimento tão caro à humanidade. Como destacado por Sanders (1994), esta comédia figura como uma das mais estranhas peças de Shakespeare e, ao mesmo tempo, uma de suas criações mais encantadoras. Ao se inserir entre os primeiros trabalhos deste dramaturgo, acaba

compondo, inclusive, o quadro de obras desenvolvidas durante o Renascimento. Por se tratar de uma época de grandes modificações do pensamento humano, possibilita ainda a verificação do alcance da capacidade intelectual de Shakespeare em consonância com sua habilidade e mesmo inclinação à imaginação como ingredientes para seu trabalho com a linguagem literária.

Sanders (1994) capturou uma das principais características da obra, a saber, a variedade de referências que desenvolve com outras obras e áreas de conhecimento. Nesse sentido, uma das características mais manifesta e inegável é a alusão à mitologia, especialmente a grega. Além dessas marcas é possível visualizar também referências ao mundo das fadas, ou seja, a um universo fantástico. Outros pontos elencados por Sanders (1994) e que se tornam inquestionáveis à medida que se toma contato com o enredo da peça são as características atinentes à prática dos teatros no período em questão, o assunto é abordado por metalinguagem, pois há na própria peça outra peça que aciona as particularidades principais do teatro elisabetano, trata-se da *Saga amorosa de Píramo e Tisbe*. Afinal, como o próprio Sanders (1994) assevera, não há uma fonte exclusiva ou particular que tenha sido privilegiada no sentido de fornecer subsídios para a criação desta peça. Porque as alusões e referências são as mais variadas e múltiplas e dentro desta perspectiva a indicação de produto original da imaginação é uma das melhores definições já esboçadas para dar conta de descrevê-la.

Com base no exposto acima, compreende-se que assim como Arêas (1990) que apontou a **era elisabetana** como um divisor de águas no sentido de revelar uma manifestação artística, em certa medida, inovadora, outros pesquisadores compactuam do mesmo julgamento. Isto se deve, em parte, às grandes modificações históricas que influíram na literatura teatral e especialmente à contribuição e o legado deixado por Shakespeare. É inegável o fato de a obra deste autor ter sido coletada, colecionada e impressa durante tantos séculos após a sua morte.

Portanto, o alcance do trabalho elaborado por este reconhecido dramaturgo não se limita ao teatro e mesmo à literatura inglesa, antes vê nessas duas áreas um palco propício para a sua atuação, a qual apresenta uma extensão universal e atemporal. Em outras palavras, não se intimida frente aos limites físicos impostos pelo anfiteatro, mas procura por meio de seu gênero eminentemente dramático expressar ou tornar a realidade comunicável aos outros.

O mito, através de suas brumas e suas metáforas, introduz uma luz dentro de nós: em lugar de adormecermos com a fantasia, nos anima, nos revela, isto é, nos dá a consciência do destino" (PAZ, 1994, p. 18, tradução nossa).

O MITO

"El mito, a través de sus brumas y de sus metáforas, introduces una luz dentro de nosotros: en lugar de adormecernos con la fantasía, nos aviva, nos revela, esto es, nos da la conciencia del destino" (PAZ, 1994, p. 18).

A abundância de sentidos que as ciências humanas oferecem com o intuito de definir o que é o mito são desconcertantes por sua variedade. Nesse cenário, optou-se por uma seleção de conceitos e definições presentes em alguns estudiosos do campo, focalizando a compreensão desse elemento à luz de Campbell (1990), importante pesquisador da área, com a finalidade de melhor compreender os temas presentes em *Sonho de uma noite de verão*.

As concepções de homem do ponto de vista mítico seguem a humanidade desde seus primórdios. Alguns pesquisadores citados por Eliade (1983) destacam que em época tão remota como 400.000 a. C., já há indícios dessas crenças, corroboradas por exames realizados nas cavernas de Fu-Ku-Tien, na China. Com base na mitologia mesopotâmica, conta-se com informações mais detalhadas sobre os mitos, que passam a ser denominados clássicos. Contudo, os mitos clássicos são, por excelência, os gregos, pois, a certa altura, estes deixam de ter uma transmissão exclusivamente oral a fim de receberem uma forma escrita refinada e até mesmo literária. Sobre este último aspecto deve-se destacar que a obra analisada trabalha com referências aos clássicos gregos, recordando e recontando lendas, tanto na elaboração do cenário enquanto espaço de cena, quanto na elaboração das personagens e relações entre estas.

Eliade (1983) também defende que o homem da sociedade primitiva almejava viver permanentemente no sagrado. Segundo o autor, não somente os grandes momentos da vida (por exemplo, nascimento, puberdade, casamento e morte) eram vividos sob os símbolos sagrados, como também as atividades do cotidiano, a saber, o pescar, o comer, o trabalhar e a sexualidade eram realizados a partir de exemplos deixados por antepassados divinos que tinham inaugurado e consagrado estes modos de ser e de fazer. Esses modelos, em grande medida, se instituem a partir de mitos e ritos presentes na sociedade. Enquanto o primeiro é, geralmente, uma narrativa de caráter simbólico que procura explicar a realidade e conectar-se a uma dada cultura, o segundo, por seu turno, configura-se com uma sucessão de palavras, gestos e atos que, ao serem repetidos, compõem uma cerimônia que modifica a visão social sobre determinados indivíduos. Embora siga um padrão, o rito não constitui um ato mecânico, uma vez que pode atualizar mitos e seguir ensinamentos ancestrais e sagrados. Eliade (1972, p. 13) assevera que "a principal função do mito consiste em

revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria”. Dito de outra forma, os mitos estão presentes em todas as instâncias da prática humana, desde as necessidades básicas como a alimentação até momentos decisivos e importantes como o casamento. E seu papel se define na medida em que engendra e constrói sentidos. Assim, ao por em ação ideias e conceitos contidos nos mitos, as práticas humanas se definem e aproximam-se de formas de ser e pensar já há muito difundidas na cultura geral.

Essa vivência do sagrado está posta, em certa medida, na retomada dos mitos e da simbologia neles existentes, os quais são responsáveis por dotar de significado cada ação, momento, decisão e escolha que se realizam no decorrer dos tempos, épocas e estações. A literatura, muitas vezes, como fonte de experiência humana reproduz essa mitologia dentro de seus enredos. Entretanto, o que vem a ser o mito na perspectiva de Campbell (1990, p. 37)?

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. É há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Na história da mitologia europeia é possível ver a interação desses dois sistemas.

Os mitos podem aparecer em objetos, imagens, narrativas e, de modo geral, tentam explicar a realidade, os fenômenos naturais, a origem do homem e o mundo em seus desdobramentos. Isso ocorre, sobretudo, por intermédio de histórias que se fundamentam em heróis, deuses e seres de outra dimensão. Por que tais narrações recorrem a deuses e figuras sobre-humanas para compor suas histórias? Uma possível resposta à questão, que não a encerra, por sinal, seria o fato de tais representações conterem um significado e força que ultrapassam a vida medíocre, isto é, transpõem as barreiras do que se considera o médio e comum. Essas divindades e heróis apresentam, geralmente, um código de valores responsável por dirigir seu comportamento e garantir, em diversos contextos, vitórias, sucessos, conquistas e afins. No caso, eles têm um ou vários poderes e se valem destes para atingir ideais, aspirações e desejos que trazem consigo. Às vezes, possuem uma natureza

semi-humana, no caso dos semideuses, em outras ocasiões são completamente divinos. O interessante dessas personagens é que suas histórias sempre trazem exemplos do que funcionou ou não, como se chegou a tal conquista ou derrota, as consequências de suas ações e o modo como o seu comportamento definiu a circunstância. Além disso, essas figuras míticas, geralmente, recorrem a forças da natureza externa ou a energia interior como formas de modificar as situações adversas e crescer no sentido de se desenvolver a partir destas. Ainda nesse contexto, o mito também se apresenta enquanto metáfora da potencialidade do ser humano, isto é, formar uma figura, uma imagem do que é possível e passível de ser conquistado ou modificado a partir da dimensão imaterial e espiritual deste transportando significados.

Os personagens da mitologia grega, por exemplo, são descritos com base em características que ultrapassam e muito àquelas dos seres humanos normais. Isso porque, além de terem domínio sobre a natureza, no sentido de recorrer a ela quando necessário em suas ações e decisões, podem apelar para outras divindades e têm a capacidade de modificar as relações entre os povos por sua simples presença. Ao longo do tempo, tais mitos foram recontados e, embora possam ganhar novas versões, seu enredo original transmite ao interlocutor uma mensagem, uma história, outra forma de enxergar determinado contexto, lugar ou situação:

A sociedade aí estava, antes de você; continua aí, depois que você se vai, e você é um membro dela. Os mitos que o ligam ao seu grupo social, os mitos tribais, afirmam que você é um órgão de um organismo maior. E a própria sociedade, por sua vez, também é um órgão de um organismo ainda maior, que é a paisagem, o mundo no qual a tribo se move. O tema básico do ritual é a vinculação do indivíduo a uma estrutura morfológica maior que a do seu próprio corpo físico (CAMPBELL, 1990, p. 85).

A sociedade é tão antiga quanto os mitos. Nesse sentido, Campbell assinalou que os mitos também são responsáveis pela ligação entre os membros de um grupo social, pois através de suas histórias introduzem e mantêm costumes e formas de conduta. Isso porque suas narrativas afirmam e influenciam certas formas de comportamento à medida que apontam aqueles procedimentos que são aceitos em determinado grupo e indicam também os que são considerados reprováveis. Além disso, os mitos confirmam quem você é ou quem você não é, ou seja, sinalizam a que corpo um indivíduo pertence e mais, qual é a função e o espaço por ele ocupado nesta associação:

O fato é que, numa cultura que tenha se mantido homogênea por algum tempo, há uma quantidade de regras subentendidas, não necessariamente escritas e oficializadas, pelas quais as pessoas se guiam. Há um 'ethos' ali, um costume, um entendimento segundo o qual 'não fazemos dessa maneira' (CAMPBELL, 1990, p. 21, grifo do autor).

Nesse panorama, o mito é transmitido com propósitos baseados em crenças e costumes atinentes a um determinado espaço sofrendo a conformação da época e do ambiente em sua totalidade. A cultura grega, por exemplo, é citada em *Sonho de uma noite de verão* sob uma perspectiva completamente diversa da que a originou, pois é mesclada a elementos fantasiosos e míticos que acabam constituindo outra conjuntura. Logo, o *ethos* de tal cenário permite e fomenta uma nova interpretação dos mitos e imagens que já foram construídos anteriormente e agora estão sendo recontados:

O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona (CAMPBELL, 1990, p. 72).

O domínio mítico atrelado à representação simbólica que a ele subjaz situa-se, também, em uma determinada configuração temporal e espacial de modo que se submete a um período histórico determinado, que se diferencia do anterior e terá influência no posterior. O resultado dessa ligação com a cultura apresenta resultados na formulação de lendas, narrativas, tradições, costumes, crenças e formas de expressão. No entanto, deve-se ressaltar que, para que se mantenham vivos, os mitos não devem ser recriados sem o resgate do cerne de sua narrativa, isto é, não podem perder de vista a noção a eles vinculada.

A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que você passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável (CAMPBELL, 1990, p. 25).

O interessante do trecho selecionado acima é que este aponta para o fato de a mitologia poder relacionar-se aos estágios da vida, ou seja, o ciclo vital recorre a ela com a intenção de demarcar as fases que são vivenciadas e suas características elementares. Por

exemplo, as cerimônias de iniciação e passagem conhecidas e apreciadas pela humanidade ao longo dos séculos, como a passagem do infante para o adulto, ou o casamento, representam ritos mitológicos por conta da interconexão que estabelecem entre o real e a representação de ideias e conceitos por trás desse cenário. Isto é, apresenta a interface entre o mundo de fato e o imaginário que prevalece na mente das pessoas quando da passagem por tais cerimônias. No caso há uma mudança na condição de ser, pensar e agir total do indivíduo que se soma a uma modificação na esfera social, pois este passa então a ser visto e tratado de outra forma. Esse intercâmbio entre o domínio do mito e o campo social configura um novo *status* ao sujeito. As influências da mitologia são visíveis no todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos, bem como aptidões adquiridos durante a passagem do sujeito por uma comunidade. E o aspecto social do mito é comprovado justamente pelo fato da representação do todo, isto é, a comunidade ter uma participação no momento em que um indivíduo passa a desempenhar um novo papel:

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda a mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia, mais complexa (CAMPBELL, 1990, p. 36).

Ao definir que os motivos dos mitos têm sido sempre os mesmos, Campbell aponta motores comuns para eles e, nesse caso, é possível afirmar que há uma estrutura comum enquanto ponto de partida para este; elementos, ambientes, cenários e ideias que figuram como fonte primária para seu impulso fundador. Por outro lado, esse impulso motivador básico não implica uma mesma continuidade e sequência, pois a partir do momento em que são narrados tendem a sofrer adaptações e acomodações variadas no sentido de dar vazão a outra forma de vê-los, a qual passa, inevitavelmente, pela ótica da sociedade à qual pertence. Para Campbell (1990), toda a gama de produção deste âmbito ascendeu e se desenvolveu dentro de uma realidade delimitada, não estritamente no sentido geográfico (embora este tenha sua influência), mas, sobretudo, em uma conjuntura social e histórica. Assim, a partir do momento em que as mitologias – uma multiplicidade deste gênero – passaram a diferenciar-se com o intuito de explicar e elucidar pontos de contato, de complementação e de exclusão entre as histórias, tem-se a mistura destas, gerando uma nova configuração, a qual, por seu turno, apresenta uma complexidade sobremodo mais elevada ao mesmo tempo em que passa a dar conta de temas e assuntos que antes eram tratados

isoladamente. Isso porque, passa-se a uma visão mais holística dos fenômenos e questões sociais que são abordadas por essa gama de mitos:

Você não pode prever que mito está para surgir, assim como não pode prever o que irá sonhar esta noite. Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vem de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica (CAMPBELL, 1990, p. 46).

Uma nova questão se descortina, sonhos e mitos vêm de um mesmo lugar. Esse ponto de encontro que os une em seu momento de assentamento, instalação e mesmo lançamento conforma também seus pontos de contato, uma vez que os sonhos e os mitos parecem influenciar o modo como os indivíduos sentem-se e veem os ciclos vitais. Essa tomada de consciência por eles (mitos e sonhos) possibilitada resulta, pois, do inesperado que elaboram em consonância com questões antevistas que são resgatadas de forma peculiar. Em outras palavras, é justamente por retomarem e atualizarem temas que fazem parte do imaginário coletivo de forma individual (no caso do sonho), ao promoverem uma espécie de sentimento que se aproxima do acordar; é como se um sujeito soubesse que traz em si variados conceitos e conhecimentos e, de repente, em determinado momento lhe fosse concedido o acesso a estes conteúdos até então adormecidos e, a partir deste despertar, compõe outras formas e imagens com as quais passa a se identificar.

De acordo com Campbell (1990, p. 49) “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz”. Em paralelo com a tomada de consciência proveniente dos mitos e seus desdobramentos, há também o manifestar de um resgate, uma redenção das crises e dificuldades enfrentadas pela humanidade, no sentido de revelação sobre fatos antes obscuros que passam a integrar de forma consciente a vida imediata daquele que acordou para seu conteúdo e representação. Essa voz de salvação que aparece ao final do abismo diz respeito ao instinto de proteção e preservação que, anteriormente, estava alocado em outra região e foi a partir do contato com o tema e assunto por meio do mito que se deu a mudança de perspectiva. Essa transformação está ligada à dualidade – trevas e luz. As trevas, geralmente, são percebidas e associadas à escuridão, ao negrume, à ignorância e mesmo à névoa que se forma na consciência humana, de forma que o abismo citado faz referência ao profundo mistério que existe em cada sujeito no que concerne às certezas sobre a passagem por essa vida. Por outro lado, a luz vincula-se ao iluminar, à compreensão, ao esclarecimento, trazendo clareza à escuridão da vida. Desse modo, a dualidade – trevas e luz – não se excluem mutuamente, antes se complementam como passagens necessárias à

experiência de estar vivo, na qual o mito é uma das formas de experimentar a abrangência e a compreensão destes dois lados de uma mesma moeda.

“Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. Une o campo da natureza à minha natureza. É uma força harmonizadora” (CAMPBELL, 1990, p. 66). Ao afirmar que a mitologia é percorrida pela sabedoria da vida, Campbell não se refere apenas à prudência dela advinda, mas, especialmente, a um conjunto de notáveis atributos que podem caracterizar a aventura da existência, a saber: o ardil, o medo, a coragem, a astúcia, o conhecimento, a erudição, a esperteza, a malícia, a sagacidade e a sapiência. E tais predicados trazem em si uma íntima e profunda relação com uma cultura específica, isto é, todo este conjunto de competência e conhecimento é cultivado dentro de uma conjuntura que estimula e fomenta o crescimento de determinadas capacidades e poda outras, sendo que estas que são aparadas, muitas vezes, referem-se àquelas que devem ser retiradas para que no futuro possam frutificar. Essa sabedoria pertinente à mitologia é responsável por inserir o indivíduo na sociedade em que este se inscreve, porém, tal inserção ocorre de forma espontânea no sentido de não ser necessariamente sentida por este sujeito, como se uma disposição conduzisse o curso das coisas e do universo de que participa enquanto este compartilha com o outro tudo isso. Nessa perspectiva, a natureza pertence à sua acepção mais ampla, a qual equivale ao mundo natural e ao universo físico, incluindo também o ser humano. Por isso, a união do campo da natureza à natureza do ser humano traduz os pontos de proximidade entre ambos, pois, assim como a natureza passa por ciclos, tempestades, névoas; às vezes, inclusive, parece que está prestes a morrer, mas então ressurge o sol atrás das nuvens e começa tudo outra vez, ou quando a própria morte é forma de renovação e de criação; os seres humanos, por sua vez, também vivenciam essas fases, pois existe uma natureza humana na qual é inevitável a passagem por tempestades (angústias, medos, inseguranças) e névoas (confusão, abatimento, depressão). Nesse contexto, a morte e a vida caminham juntas, não de forma negativa, mas sim para expressar toda a trajetória humana. Assim como a natureza física é tempestuosa, e por conta desse caráter inesperado opera modificações em um curto espaço de tempo, não podemos definir padrões para a conduta ou análise da natureza humana, embora seja possível partir da observação do contexto que a influencia e acompanha:

Aquilo que está além do próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento. O mito coloca você lá, o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é. Shakespeare disse que a arte é um espelho voltado para a natureza, e é isso mesmo. Natureza

é a sua própria natureza, e todas essas maravilhosas imagens poéticas da mitologia se referem a algo dentro de você. Quando sua mente se deixa simplesmente aprisionar pela imagem ali fora, impedindo que se dê a referência a você mesmo, nesse caso você terá lido mal a imagem. O mundo interior é o mundo das suas exigências, das suas energias, da sua estrutura, das suas possibilidades, que vão ao encontro do mundo exterior. E o mundo exterior é o campo da sua encarnação. É aí que você está. É preciso manter os dois, interior e exterior, em movimento. Como disse Novalis, 'o pouso da alma é aquele lugar onde o mundo interior e o exterior se encontram' (CAMPBELL, 1990, p. 68-69, grifo do autor).

O tópico que se destaca nesse trecho é a ultrapassagem propiciada pelo mito no sentido de que este não se limita à verdade imposta pelo mundo concreto, mas recria a realidade para que esta possa se tornar mais suportável. Este lá (classificado como advérbio de lugar), ao qual se refere o autor mencionando, é um espaço além do pensamento e do mundo material, o qual permite ao sujeito que ele esteja lá, acolá, aqui e além; desse modo, não há um espaço específico para que o mistério trazido e concedido pelo mito seja alocado e depositado nele. A palavra natureza é utilizada aqui em sua definição mais extensa no que concerne ao ser humano, pois reflete a essência individual de quem se permite visualizar em seus meandros e em suas nuances elementos e figuras presentes nos mitos. Estes também refletem em suas imagens a condição, o cerne e a variedade do que é o ser humano. A figura mítica possibilita o encontro entre o mundo interior e o universo exterior na medida em que o indivíduo confronta seus valores, costumes e modos de ser e enxergar a vida com tudo o que é posto e imposto na sociedade e na comunidade nas quais está associado. O maior desafio imposto por esse panorama é saber perceber com o quê o sujeito se identifica e onde não se reconhece a si mesmo. Campbell assinala que é preciso lidar com ambos os universos, tanto o externo quanto o interno. O resultado desse manejo, geralmente, é influenciado pela relação com as histórias e narrações que são passadas de geração em geração e compõe o quadro de referências de todo e qualquer ser humano inserido em uma comunidade. Assim, o movimento de encontro e reencontro entre interior e exterior é fortemente marcado pelo contato com os modelos e exemplos cedidos pelo mundo social, bem como pelas histórias e imagens que se reproduzem com base no legado deixado por ancestrais e antepassados:

O mito se destina à instrução espiritual. Há um dito sábio, na Índia, a respeito dessas duas ordens de mitos, a ideia popular e a ideia fundamental. O aspecto popular é chamado *desi*, que significa 'provinciano', tendo que ver com a sociedade. Isso é para os jovens.

E por esse meio que os jovens são admitidos no interior da sociedade e ensinados a sair e matar monstros. 'Pois bem, aqui está um traje de guerreiro, temos um trabalho para você'. Mas também existe a ideia fundamental. A palavra sânscrita para isso é *marga*, e significa 'caminho'. É a trilha de volta a você mesmo. O mito provém da imaginação e leva de volta a ela. A sociedade ensina o que são os mitos, e em seguida o libera para que em suas meditações você possa seguir o caminho certo (CAMPBELL, 1990, p. 71, grifo do autor).

No centro do mito encontra-se o espiritual na sua função de instrução, não no sentido didático de educação sugerido pelo verbo em um primeiro momento, mas, sobretudo, sob a perspectiva de anúncio, comunicação e participação na história da comunidade e na construção da vida individual a partir de tal convívio. O espiritual é, também, responsável por fundamentar a moral, o intelectual e o mental, uma vez que esses atributos fazem parte de um campo imaterial, os quais não podem ser apreendidos de forma concreta, muito embora influenciem de forma decisiva o mundo real. O fluxo do domínio espiritual tem seu início no que Campbell (1990) definiu como ideia popular, a qual está inexoravelmente associada à vida social. Pois é ela quem oferece a mola propulsora para a alocação do indivíduo no meio do qual faz parte, fornecendo as primeiras formas de conduta além de cultivar maneiras de ser e pensar, relacionada ao conceito de provinciano e aos jovens por seus pensamentos ainda ingênuos, em processo. Desse modo, como o próprio Campbell (1990) assinalou, é através desse domínio que os jovens são aceitos e instruídos para a vida, a partir e com base na sociedade para então poder ir além dela, atravessar e adentrar outros campos. Nesse contexto, a ideia fundamental corresponde a um refletir sobre si mesmo em meio ao caminho, perceber o que está a sua frente, notar o seu próprio reflexo e encontrar o caminho de retorno a si mesmo a fim de continuar sua trajetória. O mito congrega estas duas ideias por intermédio de sua função e capacidade simbólica, de forma que tais ideias acabam realizando um movimento duplo de retroalimentação que é influenciado pelos conceitos e apreciações advindos do mito em contato com a espiritualidade do indivíduo que se inscreve em uma dada conjuntura social.

Portanto, o mito, apesar de ser um conceito não definido de modo preciso e unânime, constitui uma realidade fundamental, já que ele não só representa uma explicação sobre as origens do homem, mas, também, concebe o mundo social e individual. Isso se realiza por intermédio de símbolos, narrativas e histórias ricas em significados, os quais traduzem, de modo geral, a forma pela qual um povo ou civilização entende a existência.

O SÍMBOLO

*Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?
(PESSOA, 1998, p. 31).*

Os estudiosos franceses Chevalier e Gheerbrant (1989) chamam a atenção para a etimologia da palavra símbolo e a ocasião histórica de sua origem, constatando que o símbolo era, originalmente, um objeto como um osso, por exemplo. E tal elemento era dividido para que a um viajante fosse entregue uma parte a fim de que aquele artefato pudesse ser reconhecido através do tempo e das distâncias. O reconhecimento se dava pela justaposição exata das partes. A definição de símbolo, no entanto, é muito mais abrangente do que supunham os edificadores deste étimo, tendo em vista que seu alcance não se limita a uma simples passagem de uma peça ou objeto; além de objetos, refere-se às imagens e significados que se estabelecem ao longo da história da humanidade a partir de elementos que passam por um investimento ou compõem cenários e vão se perpetuando nas gerações posteriores por meio de narrativas e relatos.

Em sua origem grega, o símbolo implicava a união de duas realidades divergentes; partes separadas de um mesmo elemento. Os portadores de cada uma dessas metades, mesmo que não se conhecessem anteriormente, passavam a se considerar, simbolicamente, após o cotejo entre elas, como partes de um todo. Isso ocorria porque a aproximação entre a parte simbolizante (a metade conhecida e da qual se dispunha) com a parte simbolizada (a metade que se encontrava distante ou desconhecida) produzia um horizonte de sentido, incapaz de ser alcançado com as partes isoladas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989)

Na antiguidade acreditava-se que, além de artefatos e objetos manipulados pelos seres humanos, os elementos da natureza também comporiam o espectro dos símbolos e das imagens com múltiplos significados, dependendo do contexto. O tempo passou, e esta crença perpetuou-se e continuou a aparecer em diversas formas de expressão humana:

The symbolist meaning of a phenomenon helps to explain these 'intimate reasons', since it links the instrumental with the spiritual, the human with the cosmic, the casual with the causal, disorder with order, and since it justifies a word like universe which, without these wider implications, would be meaningless, a dismembered and chaotic pluralism; and finally, because it always points to the transcendental (CIRLOT, 1993, p. 13, grifo do autor).

“O significado simbolizador de um fenômeno ajuda a explicar essas razões íntimas, pois vincula o instrumental com o espiritual, o humano com o cósmico, o casual com o causal, a desordem com a ordem, uma vez que justifica uma palavra como universo, a qual não teria sentido sem essas implicações mais amplas, um pluralismo desmembrado e caótico; e, finalmente, porque sempre aponta para o transcendental” (CIRLOT, 1993, p. 13, tradução nossa).

“O símbolo é ao mesmo tempo um veículo universal e particular. Universal, uma vez que transcende a história; particular, porque se relaciona com um período definido da história. Sem entrar em questões de origem, mostraremos que a maioria dos escritores concorda em traçar os primórdios do pensamento simbolista com os tempos pré-históricos – até a última parte da Era do Paleolítico. O nosso conhecimento atual do pensamento primitivo e as deduções que podem, justificadamente, ser desenhadas em relação à arte e aos pertences do homem primitivo compõem esta hipótese, mas a fundamentação tem sido dada principalmente pela pesquisa sobre gravuras epigráficas. As constelações, os animais, as plantas, as pedras e o campo eram tutores do homem primitivo. Foi São Paulo que formulou a noção básica da consequência imediata desse contato com o visível, quando disse: Pelas coisas invisíveis às visíveis (Romanos I, 20). O processo pelo qual os seres dessas palavras de ação e de fatos espirituais e morais podem ser explorados por analogia é aquele que também pode ser visto, com o surgimento da história, na transição do pictograma para o ideográfico, bem como a origem da arte” (CIRLOT, 1993 p. 26, tradução nossa).

Pelo seu domínio e relevância, o símbolo tem a capacidade de assimilar novas e variadas acepções, além de conduzir a análise e explicação de fenômenos presentes na vida natural e social. Como Cirlot (1993) apontou acima, o significado conferido pelo símbolo a um fenômeno ajuda a explicar as razões fundamentais pelas quais uma lenda se mantém viva e é perpetuada apesar da passagem dos séculos, sobretudo, porque consegue estabelecer uma relação entre o nível instrumental e o espiritual, o humano com o cósmico, o casual com o causal, a desordem com a ordem, isto é, a duplicidade que constitui esses enlaces justifica sua presença como faceta importante da natureza humana através dos séculos. Embora tenha implicações transcendentais, isto é, que não podem ser facilmente explicáveis de forma objetiva, dá conta de elucidar fatos e acontecimentos naturais sob seus pontos de contato e interação, não tomando partido de nenhuma das polaridades que configuram um fato, mas assumindo os dois lados de sua expressão.

Traduzindo alguns atributos elencados por Cirlot (1993) em relação ao conceito de símbolo, nota-se que as ideias prévias, o nascimento, o dinamismo e a concepção do simbolismo podem ser visualizados a partir de alguns tópicos. Nada é indiferente, tudo expressa algo e é significativo e nenhuma forma de realidade é independente, ou seja, tudo se relaciona de alguma forma.

A história do símbolo demonstra que qualquer objeto pode adquirir valor simbólico, seja ele parte da dimensão natural do mundo externo (metais, pedras, lua, árvores, frutos, animais, fontes, rios, montes, vales, fogo, etc.) ou componha o domínio do abstrato (ideia, sentimento, ritmo, número, etc.):

The symbol is a vehicle at once universal and particular. Universal since it transcends history; particular, because it relates to a definite period of history. Without going into questions of 'origin', we shall show that most writers agree in tracing the beginnings of symbolist thought to prehistoric times – to the latter part of the Paleolithic Age. Our present knowledge of primitive thought and the deductions which can justifiably be drawn concerning the art and the belongings of early man substantiate this hypothesis, but substantiation has been forthcoming particularly from research upon epigraphic engravings. The constellations, animals and plants, stones and the countryside were the tutors of primitive man. It was St. Paul who formulated the basic notion of the immediate consequence of this contact with the visible, when he said: 'Per visibilia ad invisibilia' (Romans I, 20). The process whereby the beings of these words of action and of spiritual and moral facts may be explored by analogy is one which can also be seen, with the dawning of history, in the transition of the pictograph into the ideograph, as well as the origin of art (CIRLOT, 1993, p. 26, grifo do autor).

Nesse painel, o símbolo é, em certa medida, um meio pelo qual tanto o universal quanto o particular têm a possibilidade de trafegar. O universal advém da possibilidade de ultrapassar a história cronológica que vem sendo codificada e reunida no patrimônio da humanidade, pois esta não o limita. Por outro lado, é particular por corresponder a um período e época precisamente situados. Quanto à questão da origem, nota-se que, em grande escala, os autores e estudiosos que se ocupam do tema aquiescem em estabelecer o princípio do pensar simbolista em uma ocasião antecedente à história, nos fins do paleolítico, mesmo que existam vestígios primários muito anteriores. O conhecimento contemporâneo sobre o pensamento primitivo e as inferências que podem ser formadas com legitimidade sobre a arte e os utensílios do homem daquele tempo, explicam e justificam a suposição, e os diversos estudos elaborados com o respaldo de gravações epigráficas a confirmam. Desse modo, as constelações, os animais e as plantas, as pedras e os elementos da paisagem foram os mestres da humanidade primitiva. Na citação acima, uma passagem da Bíblia foi selecionada, nesta o apóstolo Paulo formulou a noção essencial sobre a consequência imediata desse contato com o visível, ao dizer: *Per visibilia ad invisibilia* (BÍBLIA, 1969). Esse processo de auxiliar a ordenação dos seres do mundo natural com base em suas qualidades e penetrar por analogia no universo das ações e dos fatos espirituais e morais é o mesmo que depois se observará na história e na origem das artes:

One of the most deplorable errors of symbolist theory, in its 'spontaneous' as well as in its occult and even its dogmatic interpretations, lies in opposing the symbolical to the historical. Arguing from the premise that there are symbols – and, indeed, there are many – which exist only within their own symbolic structure, the false conclusion is then drawn that all or almost all transcendental events which appear to be both historical and symbolic at once – in other words, to be significant once and for all time – may be seen simply as symbolic matter transformed into legend and thence into history (CIRLOT, 1993, p. 13, grifo do autor).

Como apontado acima, um dos pontos centrais da teoria do simbolismo e que, por vezes, é relegada a segundo plano, é o equívoco de considerar que os símbolos existem neles e por eles mesmos, sem uma necessária ligação com o contexto histórico. De fato, história e símbolo não podem ser separados como se fossem elementos distintos, todo símbolo incorre a um contexto, período e, se está em evolução, certamente parte de acontecimentos passados. Mesmo porque, para permanecer, o símbolo deve, em certa medida, ser atravessado pela perspectiva histórica de sua origem, passagem e realocação. Por ser essencial no processo de comunicação e de continuidade da história, o símbolo encontra-se difundido

“Um dos erros mais deploráveis da teoria simbolista, considerando suas interpretações espontâneas, ocultas e dogmáticas, consiste em opor o simbólico ao histórico. Argumentando, a partir da premissa de que há símbolos – e, de fato, há muitos – existe apenas dentro de sua estrutura simbólica, a falsa conclusão é então delineada para todos ou quase todos os eventos transcendentais que parecem ser históricos e simbólicos ao mesmo tempo – Em outras palavras, ser significativo de uma vez por todas – pode ser visto simplesmente como matéria simbólica transformada em lenda e daí para a história” history (CIRLOT, 1993, p. 13, tradução nossa).

entre a multiplicidade de linhas do saber humano, dentre os quais a história assim como a arte representa um ponto nuclear, pois serve como partida e retorno.

Portanto, o símbolo, de modo geral, representa alguma coisa para um povo, comunidade, sociedade ou indivíduo. Por isso, trata-se de um elemento essencial para a comunicação humana, pode ser instituído a partir do contato com a natureza ou com a vida em sociedade. De qualquer forma, tenta explicar e conceder subsídios a partes da vida, como: objetos, ações ou simplesmente crenças.

O SONHO

Ao longo da história da humanidade, a atividade onírica vem representando uma rica fonte de inspiração, bem como orientação ao ser humano. Historicamente, não faltam registros que abordem o sonho e seus desdobramentos enquanto veículos de contato com o transcendente ou espiritual. Por isso, o homem parece reconhecer nos sonhos possibilidades de localização e sentido para a experiência de estar vivo. Do ponto de vista de Jung (1953 apud SHARP, 1991, p. 152), o sonho pode se caracterizar enquanto um drama interior, “todo o trabalho onírico é essencialmente subjetivo e o sonho é um teatro no qual o próprio sonhador é a cena, o ator, o ponto, o produtor, o autor, o público e o crítico”. A partir dessa perspectiva, o sonho pode ser definido como uma composição teatral na qual se desenvolve uma ação com intenção. Por isso, para Jung, a estrutura dinâmica dos sonhos pode estabelecer um padrão de desenvolvimento análogo à estrutura do drama:

Essa concepção dá origem à interpretação dos sonhos no nível subjetivo, onde as imagens que aí ocorrem são vistas como representações simbólicas de elementos da personalidade do próprio sonhador. A interpretação no nível subjetivo relaciona as imagens a pessoas e situações do mundo exterior. Muitos sonhos têm uma estrutura dramática clássica. Há uma *exposição* (lugar, tempo e personagem) que mostra a situação inicial do sonhador. Na segunda fase há um *desenvolvimento* do enredo (ocorre a ação). A terceira fase traz a culminação ou *clímax* (ocorre um evento decisivo). A fase final é a *lysis*, o resultado ou solução (se é que existe) da ação no sonho (JUNG, 1953 apud SHARP, 1991, p. 153).

Primeiramente, há uma *exposição*, na qual há a ação de uma situação que localiza o local onde a ação ocorre, os personagens que dela participam e seus sentimentos. Na sequência há o *desenvolvimento*, momento no qual se altera a situação inicial, gerando certa

tensão e encaminhando-se para certa *resolução* ou *lysis*, etapa na qual o conflito manifesto no decorrer do desenvolvimento da ação cede espaço a uma solução.

Ao tratar dos mitos, Campbell (1990, p. 51) também se ocupou dos sonhos, partindo do pressuposto de que o sonho e o mito apresentam pontos de ligação:

MOYERS: Você fala da mitologia existindo aqui e agora, em estado de sonho. O que é o estado de sonho?

CAMPBELL: É o estado em que você ingressa quando vai dormir e tem um sonho que fala das relações entre as condições permanentes, no interior da sua própria psique, e as condições particulares da sua vida, no momento. [...] O sonho é uma fonte inexaurível de informação espiritual sobre você mesmo.

Ao retomar uma fala de Campbell, a qual declara que a mitologia existe aqui e agora, Moyers está relacionando-a ao presente contexto, isto é, ao atual, recente, corrente e existente no sentido de sua presença não estar limitada ao passado, o qual corresponderia ao lá e então (já aconteceu em um tempo e um espaço específico), pois obedece a acontecimentos já ocorridos, por isso situado no tempo e no espaço. Dessa perspectiva não está somente lá, mas aqui também. O alcance desses dois momentos atingido pelo mito estabelece analogia com o estado do sonho na medida em que o sonho trabalha com questões próprias do sujeito, imagens, pensamentos e ações tanto atuais, quanto antigas, tocando o que é estável, além de retomar aspectos do recôndito do ser. O presente é grande escala influenciado pelo passado, pois se constrói a partir das vivências e experiências vividas que estão em constante transformação:

MOYERS: Em que um mito é diferente de um sonho?

CAMPBELL: Ah, é que o sonho é uma experiência pessoal daquele profundo, escuro fundamento que dá suporte às nossas vidas conscientes, e o mito é o sonho da sociedade. O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente (CAMPBELL, 1990, p. 52).

De modo geral, as ideias do autor apontam para o fato de o mito ser o sonho coletivo, ao passo que o sonho configura um mito pessoal. Nesse contexto, o sonho representa o diálogo entre o coletivo e o individual que expressa o material proveniente do inconsciente, por isso privativo ao sujeito que o teve. Assim como o mito, o sonho também transpõe o espaço geográfico, épocas, culturas e religiões; todavia, o conteúdo que figura nos sonhos

dos seres humanos nasce do conteúdo básico do mito. Em outras palavras, o conteúdo da história mundial, bem como a cultura local são ativados durante o sonho sob uma perspectiva individual. Embora possam se combinar, sonho e mito são diferentes. Levando em consideração a orientação junguiana de Campbell, para o autor mitos e sonhos embora díspares, têm um ponto de ligação muito importante, pois o sonho, enquanto expressão do inconsciente, tem no e a partir do mito a ativação desta força do psiquismo com base em suas histórias e nas variações culturais que se apresentam através do mito. A ativação dessa força é necessária e, quando não há a expressão através do mito, a válvula de escape de tal pressão acontece nos sonhos, por isso esses dois conceitos são tratados com certa proximidade por Campbell. Nesse contexto, ao se combinar com a sociedade, o sonhador estabelece sintonia com o grupo maior, o qual passa então a ser muito mais do que um espaço com normas de conduta. Por outro lado, se não há uma identificação ou transcorre-se uma trajetória na qual não há acordo com a sociedade da qual participa, o sujeito está em via de viver uma aventura, que o aguarda na floresta escondida e encoberta (conteúdos do inconsciente com os quais irá se deparar), e essa aventura precisa ser vivida.

Portanto, o mito e o sonho enquanto expressões do psiquismo, partindo de uma perspectiva junguiana adotada por Campbell, atualizam e retomam aspectos concernentes à cultura e à sociedade por meio de histórias em ligação com o mundo real, localizado espacial e geograficamente e com o universo simbólico. De tal modo, o mito corresponde à possibilidade de se sonhar acordado, com os olhos abertos.

UMA ANÁLISE MITOLÓGICA E SIMBÓLICA DE SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

A leitura de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, permite visualizar um painel dos diversos elementos míticos e simbólicos que a compõem, seja por meio de personagens ou através de temas e mesmo de cenários. Tendo apresentado anteriormente a relevância de se resgatar o mito e o símbolo, neste capítulo será analisado o modo como esses são trabalhados enquanto elementos da narrativa, não se esquecendo do sonho que surge nesse contexto. Por isso, esta seção visa compreender o universo mitológico e simbólico por intermédio de conhecimentos históricos e teóricos que versam sobre a pluralidade deste domínio do conhecimento há tantos séculos presente na história da humanidade.

Para uma melhor compreensão dos tópicos a serem tratados a seguir, será ofertado o resumo da história de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

A história se inicia com o Duque Theseus, que está cuidando dos preparativos referentes a seu casamento com Hippolyta, rainha das amazonas. Quatro dias antes do casamento, Egeus, um nobre ateniense, dirige-se à corte de Theseus com sua filha, Hermia e dois jovens atenienses, Lysander e Demetrius. Hermia ama Lysander, mas Egeu deseja que Hermia case-se com Demetrius (que ao início da peça acredita amar Hermia, embora já tivesse tido uma relação séria com Helena). Egeus exige que a penalidade da lei seja aplicada sobre Hermia se ela não seguir a ordem de seu pai. Theseus concede o período até a chegada de seu enlace para que Hermia decida pela escolha de seu pai ou esteja preparada para sofrer as consequências de sua decisão, as quais variam entre ser enviada a um convento ou condenada a morte.

Diante dessa situação, Hermia e Lysander decidem fugir para a floresta e se casar em outro lugar, longe de Atenas; antes de ir, porém, tornam seus planos conhecidos de Helena, que conta tudo a Demetrius. Com propósitos distintos, os quatro jovens atenienses seguem rumo à floresta. Hermia e Lysander querem selar seu amor; Demetrius está atrás de Hermia e Helena se submete a tudo para estar perto de Demetrius.

Nesse cenário, os quatro irão se encontrar em uma floresta povoada por sátiros, ninfas, fadas e outros seres encantados. O Rei das fadas, Oberon, está em pé de guerra com a rainha e sua esposa, Titânia, pois deseja um jovem indiano que está ao dispor dela. Titânia retornou recentemente da Índia para abençoar o casamento de Theseus e Hippolyta. Frustrado e desgostoso com a situação, Oberon decide descontar bagunçando o curso da natureza. Arma com Puck um plano ardiloso envolvendo uma poção mágica, que fará com que qualquer pessoa se apaixone pelo primeiro ser vivo que vir pela frente.

Neste interim, um grupo de atores amadores ensaia uma peça para o casamento do duque: o hilário Nick Bottom, Peter Quince, Francis Flute, Tom Snout, entre outros. Oberon transforma Bottom em um homem com orelhas de burro e ordena a Puck que use a poção em Titania para ridicularizá-la. A rainha se apaixona pelo asno, assim como as confusões armadas por Puck levam os casais na floresta a caírem de amores pelos pares errados.

Quebrado o encanto das poções, Bottom vira gente novamente, Oberon e Titânia fazem as pazes, e os casais vivem felizes no mundo real. Após as confusões de uma noite na qual distinguir o que foi real e o que foi imaginário é impossível, o curso da vida dos quatro jovens atenienses é drasticamente modificado. Demetrius percebe que, na realidade, gosta de Helena, Hermia e Lysander, finalmente, ficam juntos, pois Egeus não mais se opõe à união, uma vez que Demetrius também não quer mais se casar com Hermia, ou seja, há uma aceitação

que possibilita a vivência plena do amor, pois, ao final, não há mais problemas, ao menos desta ordem. E, em meio a um sentimento de confusão, como o que acomete qualquer pessoa que tenha tido um sonho estranho, assim termina a obra, com o alvoreço do casamento de Theseus e Hippolyta, a apresentação da peça Píramo e Tisbe (personagens mencionados na obra em foco), pelos atores artesãos e, finalmente, o encontro entre os dois casais, que ainda se sentem um pouco perdidos com tudo o que ocorreu.

O PODER DO MITO, A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E O SONHO EM SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Partindo do pressuposto de que uma das fontes na qual Shakespeare bebeu para elaborar a trama foi a cultura greco-romana, será analisada a importância do estudo do mito, para o entendimento do pensamento e da condição humana, atentando-se para a forma como são apresentadas as figuras mitológicas e, sobretudo, como são construídas as relações entre essas histórias na narrativa em pauta:

Quando pensamos em mitologia, normalmente pensamos ou na mitologia grega ou na mitologia bíblica. Há uma espécie de humanização do material mítico em ambas essas culturas. Elas dão uma ênfase especial ao humano e, principalmente nos mitos gregos, à humanidade e glória do esplendor da juventude (CAMPBELL, 1990, p. 84).

Como Campbell apontou acima, ao pensar em mitologia, uma primeira ocorrência é sua procedência atrelada à Grécia ou à cultura bíblica. Ambas apresentam um conjunto de histórias e lendas que representam, por meio de ações humanas e divinas, aquilo que é a busca do ser humano, em meio a sua incompletude, por isso tem uma função humanizadora por excelência. Ao compor a narrativa de *Sonho de uma noite de verão* Shakespeare captura temas como o amor a partir de personagens que se caracterizam por estarem vivenciando o fulgor da juventude em meio a suas crises e escolhas, nesse sentido resgata o viço e a fama peculiares à cultura grega.

Nesse enfoque, a obra apresenta determinadas figuras da mitologia grega, combinando-as a outros personagens, os quais advêm tanto da realidade social, caso dos artesãos que se propõem a ensaiar uma peça para o casamento de Theseus, quanto do domínio da fantasia, composto essencialmente pelo mundo das fadas encontrado na floresta. Entre as figuras resgatadas da mitologia encontram-se: Theseus, Hippolyta, Egeus, Hermia, Helena, Lysander e Demetrius, os quais sofrem modificações e adaptações de seu enredo original:

The story of Theseus is one of the most famous tales of Greek mythology. Indeed, Theseus is one of the best examples of a Greek hero. Not only does he use cunning and strength to kill the Minotaur, but he also works to reunite his family and his kingdom. He goes on to become a monarch who serves his people well. This myth also illuminates the perception that Athens was, in its day, the most respected and just land. The government of justice that Theseus oversaw became an idealized model for Greek and Roman culture throughout history (HAMILTON, 2008, p. 63).

Theseus, o duque de Atenas, é o personagem que dá abertura à peça ao anunciar a aproximação de seu enlace com Hippolyta. De acordo com Hamilton (2008), na história original, seu mito narra a vida de um lendário herói, filho de Egeus, rei de Atenas, responsável pela derrota do minotauro, monstro que habitava um labirinto. Nesta história, ao retornar a sua pátria, após derrotar o minotauro, Theseus assume o governo desta e consolida uma política responsável, unindo forças com outros povos, promulgando leis, sendo considerado, de fato, um modelo de governo no histórico da Grécia antiga e sua lembrança permanece até a atualidade. Pela existência e importância dessa figura na mitologia grega, percebe-se que, na peça, a imagem e identidade construídas para Theseus determinaram a maneira pela qual ele exerce seu papel, tanto público quanto privado na sociedade ateniense; pois representa o poder e a ordem através de seu posicionamento frente a situações que precisam ser resolvidas, além de estar relacionado à glória do mundo da batalha.

Theseus, o personagem shakespeariano também recorre à natureza para definir suas ações, de modo que há uma mescla entre social e natural dentro do campo mitológico. A partir dessa perspectiva, o Theseus do mito e o Theseus da peça constroem um personagem em interface com a lei, a natureza e a cultura para levar a cabo seus desígnios, justificando suas ações no sentido de ordenar a sociedade que governa. Dito de outra forma, os elementos da natureza e a vida social estão unidos e são apresentados através de sua figura:

THESEUS: Now fair Hippolyta, our nuptial hour draws on apace: four happy days bring in another moon: but oh, methinks, how slow this old Moon wanes; she lingers my desires like to a step-dame, or a dowager, long withering out a young man's revenue (SHAKESPEARE, 1994, p. 21).

Nessa primeira fala, Theseus anuncia suas núpcias que se realizarão com duração de quatro dias, nos quais a nova lua marcará a mudança que se operará em sua vida social e sentimental, pois estará contraindo núpcias com Hippolyta e como consequência ocu-

“A história de Theseus é uma das mais famosas da mitologia grega. Na verdade, Theseus é um dos melhores exemplos de herói grego. Ele não usa apenas força e astúcia para derrotar o Minotauro, mas também trabalha para reunir sua família e seu reino. Ele continua se tornando um monarca que serve bem ao seu povo. Este mito também ilumina a ideia de que Atenas era, naquele tempo, a terra mais respeitada e justa. O governo de justiça que Theseus supervisionou tornou-se um modelo idealizado para a cultura grega e romana ao longo da história” (HAMILTON, 2008, p. 63, tradução nossa).

“THESEUS: Depressa, bela Hipólita, aproxima-se a hora de nossas núpcias. Quatro dias felizes nos trarão uma outra lua. Mas, para mim, como esta lua velha se extingue lentamente! Ela retarda meus anelos, tal como o faz madrastra ou viúva que retém os bens do herdeiro” (SHAKESPEARE, 2001, p. 12).

pará outro espaço social e emocional em sua vida. Na fala acima, Theseus aponta para a demora da passagem de fase, tal sentimento pode ser resultado do anseio pela mudança e conquista de um novo patamar de vida. Por que Theseus recorre à imagem da lua neste contexto? Quais os significados implicados neste símbolo?

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. [...] Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 561).

Do trecho citado, interessa, pois, o fato de a Lua atravessar fases diferentes e, em virtude desse cruzamento e mudança de sua forma e estado, esta pode estabelecer analogia com as transformações que se operam no desenvolvimento humano. Em outros termos, há um paralelo entre o acesso a uma nova fase da Lua e o abandono da Lua antiga, remetendo a uma nova etapa da vida deles, na qual passarão a ser apenas um e não dois como costumavam ser. Shakespeare é de uma época na qual não havia ainda o conceito de indivíduo, mas sim de família enquanto sociedade. A partir dessa perspectiva é como se esse casal estivesse se preparando para formar outra sociedade a partir daquela na qual já habitavam. Desse modo, Theseus, ao utilizar a imagem da Lua, retoma seu aspecto natural associando as características naturais deste símbolo à tradição que este sinaliza, de mudança e renovação como parte natural do ciclo humano. Nesse enfoque, a passagem da lua antiga para lua nova representa a mudança de *status* social, que ocorrerá em virtude do casamento e, além disso, manifesta a transformação que ocorrerá no casal, cada um se inscreverá em uma nova fase. Em outras palavras, o ciclo lunar, a passagem de uma lua antiga a outra nova conforma a renovação e a vivência de uma nova fase no ciclo vital do casal, o qual deixará sua identidade antiga para trás e, a partir da sua aliança, passará a uma nova perspectiva de vida. Assim, a cerimônia do casamento é a oficialização de algo que ultrapassa o nível social e, por isso, se liga também ao nível natural, pois é parte integrante da experiência de estar vivo. Desse modo, a passagem da Lua de um estado a outro configura uma novidade no nível social e na natureza humana.

Portanto, a Lua, que tem uma trajetória que a modifica e com isso transforma também o contexto no qual sua luz incide, representa na figura de Theseus uma alteração que influi no ambiente externo imediato, pois Atenas será diretamente afetada por tal transformação. Por isso, a passagem da lua velha para a lua nova trará a lucidez de um novo momento que será celebrado em seu conjunto, isto é, não ficará delimitada apenas à figura de Theseus e

Hippolyta, uma vez que contemplará toda a sociedade e comunidade da qual participam. A lua, enquanto símbolo de transformação e crescimento, traduz a celebração de um casamento com o intuito de marcar neste um ritmo no qual há uma abertura para o frescor de uma luz diferente; pois a cada fase seu brilho se apresenta de forma distinta, o que remete a uma nova etapa.

Contudo, a Lua é mencionada em diversas perspectivas na peça, configurando outras significações:

EGEUS: Full of vexation, come I, with complaint against my child, my daughter Hermia. (Stand for Demetrius). My noble lord, this man hath my consent to marry her. (Stand for Lysander). And my gracious Duke, this man hath bewitch'd the bosom of my child: Thou, thou Lysander, thou hast given her rhymes, and interchag'd love-tokens with my child: thou hast by moonlight at her window sung [...] (SHAKESPEARE, 1994, p. 21-22).

No trecho citado, Egeus está a expor sua petição, cheio de vergonha porque sua filha não lhe dá ouvidos no sentido de obedecer a seu pedido e casar-se com Demetrius em vez de Lysander, acusando este último de enfeitiçar o peito de Hermia com suas rimas, canções e palavras, sendo estas entoadas e realizadas à luz do luar. Nesse contexto, a lua é exposta com relação à luz que transmite, com a conotação de encantamento, ou seja, é como se ela fosse um dos elementos responsáveis pelo deslumbramento e deleite de Hermia por Lysander. Desse modo, aqui a lua é apontada por Egeus como parte do jogo de sedução que foi planejado por Lysander em relação a Hermia, como se ele tivesse esperado o momento no qual a luz do luar pudesse auxiliá-lo em seu intento.

“Another significant aspect of the moon concerns its close association with the night (maternal, enveloping, unconscious and ambivalent because it is both protective and dangerous) and the pale quality of its light only half-illuminating objects” (CIRLOT, 1993, p. 216). De acordo com Cirlot, a noite é um dos aspectos que está intimamente relacionado à lua. Considerando o trecho no qual Egeus faz menção à luz do luar, e levando em consideração que a lua também está associada às trevas e à escuridão, pode-se afirmar que há, nesta passagem, uma variação não apenas cromática no sentido de luz e trevas, mas também um significado que transmite a ideia de capacidade de sedução a partir da luz que incide em meio às trevas. Desse modo, a luz do luar está associada a uma força parcialmente obscura, na qual a sedução é uma faceta que pode emergir e encantar, pois essa meia-luz é um cenário propício para que palavras, rimas, canções e outros cortejos alcancem sucesso no ser ao qual estão se dirigindo. Na sequência, a imagem da lua apa-

“EGEUS: Cheio de dor, venho fazer-te queixa de minha própria filha, Hérnia querida. (Apontando para Demetrius) Nobre lorde, tem este homem o meu consentimento para casar com ela. (Apontando para Lysander) E este, meu príncipe gracioso, o peito de Hérnia traz enfeitiçado. Sim, Lisandro, tu mesmo, com tuas rimas! Prendas de amor com ela tu trocaste, sob a sua janela, à luz da lua, cantaste-lhe canções com voz fingida” (SHAKESPEARE, 2001, p. 12).

Um outro aspecto importante da lua se refere à sua íntima associação com a noite (maternal, envolvente, inconsciente e ambivalente por ser tanto protetora quanto perigosa) e a qualidade pálida de sua luz que ilumina os objetos pela metade” (CIRLOT, 1993, p. 216, tradução nossa)

"THESEUS: Ou morrer morte crua, ou, para sempre, sair da sociedade. Por tudo isso, formosa Hérnia, falai com vossas próprias aspirações, pensai na mocidade, examinai a fundo vosso sangue e vede se é possível suportardes um hábito de freira, para o caso de recusardes a paterna escolha, ficar encarcerada para sempre num convento sombrio, como estéril irmã passar a vida, hinos dolentes cantar à lua infrutuosa e fria" (SHAKESPEARE, 2001, p. 13).

recerá novamente, pela voz de Theseus em referência a Hermia, porém, nesta passagem o sentido atribuído a este símbolo será outro.

THESEUS: Either to die the death of, or to abjure forever the society of men. Therefore fair Hermia question your desires, know of your youth, examine well your blood, whether, if you yield not to your father's choice, you can endure the livery of a nun, for aye to be in shady cloister mew'd, to live a barren sister all your life, chanting faint hymns to the cold fruitless Moon (SHAKESPEARE, 1994, p. 23).

Nessa fala, Theseus conduz Hermia a refletir sobre seus desejos (na verdade, ela deve reprimir seus desejos e adotar o do pai, o qual é apoiado pela sociedade), porém, não a deixa exatamente livre para escolher, pois a induz a aceitar a vontade imposta por seu pai, sendo as outras opções tornar-se uma freira ou morrer. De acordo com Cirlot (1993), o simbolismo do sangue pode estar associado tanto à paixão e ao desejo que derivam da cor vermelha, quanto ao símbolo do sacrifício, proveniente do derramar do sangue. Ao pedir que ela questione seus desejos e examine bem a fundo o seu sangue, cria-se uma imagem na qual Hermia está dividida entre suas veleidades: ficar com o homem que ela escolheu para si e seu dever, que é satisfazer à ordenança de seu pai, casando-se com o homem por ele escolhido, sacrificando, assim, a própria felicidade. Hermia tem a alma jovem povoada por desejos e fantasias não realizados, entretanto, se não aceitar a imposição que está sendo feita, será enviada a um convento. A imagem deste estabelecimento está diretamente relacionada com a forma pela qual a lua vai aparecer nessa passagem. Esta é designada como infrutífera e fria, constituindo um paralelo com a representação de possível futuro de Hermia no sentido de determinar a escuridão do claustro e a vida infrutífera que viverá em meio a este ambiente. Do mesmo modo como a lua será infrutífera e fria, ela, Hermia, terá uma existência estéril, seca e improdutivo (esses adjetivos relacionam-se à vida biológica, no caso não ter filhos, o que além de representar uma tragédia na vida de uma mulher para a época, influenciava sua vida social, pois nessa situação, geralmente, não era vista com bons olhos pela sociedade). A lua, neste contexto, simboliza escuridão e frieza acomodando-se à figura desta jovem. Em outras palavras, aqui a lua tem uma simbologia oposta daquela dos mitos primitivos nos quais esta está relacionada à fecundação, a nova fase, a mudança; nesta ocasião a lua simbolizada é gelada e infecunda, não transmite a noção de renovação, mas sim de estagnação (pode corresponder, inclusive, a uma das fases da lua: a minguante):

PUCK: Now the hungry lion roars, and the wolf beholds the Moon: whilst the heavy ploughman snores, all with weary task fordone. Now the wasted brands do glow, whilst the screech-owl, screeching loud, puts the wretch that lies in woe, in remembrance of a shroud. Now it is the time of night, that the graves, all gaping wide, every one lets forth his sprite, in the church-way paths to glide. And we Fairies, that to run, by the triple Hecate's team, from the presence of the Sun, following darkness like a dream, now are frolic; not mouse (SHAKESPEARE, 1994, p. 89).

As primeiras imagens que surgem nesse trecho têm relação com a vida natural: o leão ruge, o lobo uiva para a lua e o camponês cansado respira profundamente durante seu sono, esquecendo-se da charrua, isto é, não conduzindo seus pensamentos aos seus instrumentos de trabalho. Por estar alocado já ao final da peça, acaba evidenciando o despertar dos personagens e o findar da noite pela qual passaram. Bulfinch (2006) aponta Hecáté como uma deusa grega que está diretamente relacionada à noite e a lua nova. Dessa perspectiva, Puck pertence à parêntese de Hecáté, isto é, identifica-se com esta figura e, como bom elfo que é, esquiva-se da luz do sol, uma vez que sua existência ganha sentido apenas dentro da noite escura. Nesse contexto, como em um sonho no qual não se pode ter certeza sobre qualquer coisa, pois temas e aparições ficam confusos e embaralhados, os seres que vivem nesse cenário noturno têm na lua a coincidência com o seu universo interno e de realização externa; pois o mundo escuro ou parcialmente iluminado que ela condiciona é o ambiente no qual conseguem ser, existir e permanecer. Assim como o lobo uiva para a lua de modo espontâneo e natural, pois faz parte de sua essência, Puck e os outros elfos e seres fantásticos da floresta só conseguem ser o que são à luz da lua; quando esta se esvai é hora de eles se retirarem em busca de seu lugar, pois a luz do sol não promove um ambiente escuro no qual o inimaginável pode vir à tona. Pelo contrário, a luz do sol torna tudo consciente e visível, logo esses seres devem estar vigilantes em sua presença, isto é, observar atentamente tudo e todos ao redor:

The influence and presence of the moon are felt throughout, largely through the imagery, from the opening lines when the noble lovers impatiently measure the days to their wedding by the waning of the old moon and the coming of the new, like to a silver bow new-bent in heaven, to the end, when Puck tells us the 'wolf beholds the moon', and that is the therefore the time of night for the fairies' frolic (SPURGEON, 1979, p. 259, grifo do autor).

A lua desempenha um papel significativo no pensamento simbólico. De modo geral, durante toda a peça sua imagem está presente, influenciando os acontecimentos e ilumi-

“PUCK: Ruge o leão a cada passo, uiva o lobo para a lua, ressona o campônio lasso, deslembado da charrua. Consumem-se na lareira as últimas acendalhas; o pio da ave agoureira fala ao doente em mortilhas. Nesta hora da noite escura as pobres almas andejas se esgueiram da sepultura rumando para as igrejas. Nós, os elfos, que a parêntese de Hecáté sempre seguimos, e da luz do sol, vermelha, como num sonho, fugimos, de guarda estamos agora” (SHAKESPEARE, 2001, p. 43).

“A influência e a presença da lua são sentidas em toda a parte, especialmente por meio da imagem, nas primeiras linhas, quando os amantes nobres contam os dias para o casamento com o declínio da lua velha e a chegada da nova, como um arco de prata no céu, até o fim, quando Puck nos diz que o lobo contempla a lua, é este o momento da noite para as fadas” (SPURGEON, 1979, p. 259, tradução nossa).

nando os amantes que sob a sua luz entram e saem de diversas situações. A lua e sua luz estão em todos os cenários da peça simbolizando crescimento, transformação, novidade; contudo, também pode representar o lado escuro, infrutífero e obscuro das realizações humanas, como foi observado anteriormente. Como destacado acima, a peça inicia-se com o anúncio do casamento que ocorrerá na passagem de uma lua para outra e, ao final, no trecho no qual Puck faz alusão à lua; tem-se a passagem para seu novo estado; configurando o fechamento de um ciclo e início de outro. Não só em referência ao casamento que se realizará, mas também há a abertura para novas configurações e possibilidades; pois, afinal, após a passagem pela floresta durante a noite e a partir da vivência de episódios intensos e penosos, Hermia poderá ficar com Lysander, que agora está seguro em relação a sua escolha e Demetrius e Helena finalmente encontram-se um com o outro. Portanto, a lua assinala no princípio a mudança que se operará em um casal, permanece como parte do cenário onde o obscuro e o confuso emergem; e retorna ao final para sinalizar que a existência só adquire significado para os habitantes da floresta sob a ausência de claridade que pode possibilitar e a luz que transmite.

Dentro do campo das personagens, nota-se que Theseus se casará com Hippolyta, outra figura da mitologia grega. Hamilton (2008) destaca que, na cultura grega, Hippolyta é definida como a rainha das amazonas, o que implica a ligação dela com a vida social no sentido de figura pública desde sua história original.

As Amazonas são guerreiras que se governam a si próprias, unem-se somente a estrangeiros e criam só as filhas, cegando ou mutilando os filhos; [...] Na mitologia grega, simbolizam as mulheres matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 42).

Do exposto acima se compreende que em sua origem mitológica, Hippolyta, rainha das amazonas, é descrita com base em uma atitude de independência em relação à figura masculina. Bulfinch (2006) apresenta algumas versões do mito de Hippolyta, dentre essas variantes, destaca-se aquela na qual ela foi sequestrada por Theseus, e a consequência é o início de uma guerra travada contra Atenas e outra na qual Theseus casa-se com Hippolyta e a abandona por outra, após isso esta reúne suas amazonas e invade a cerimônia de casamento de Theseus com outra mulher com a intenção de matar a todos, seu plano falha e é ela quem acaba morta. A hostilidade e a força apresentadas na figura de Hippolyta, inserida na cultura grega, a afasta daquela que aparece em *Sonho de uma noite de verão*, pois esta não demonstra rivalidade com a figura masculina em momento algum, pelo contrário, apre-

senta contentamento em relação às situações que se passam e ao casamento que irá se realizar, sendo guiada em grande parte por Theseus. Inclusive, Hippolyta não deseja tomar o lugar de Theseus, mas unir-se a ele. Na retomada deste mito não há o atributo da competitividade, pelo contrário há um completar-se um ao outro. Todavia, algo que une Theseus e Hippolyta em seus mitos originais é a relação com a guerra, isto é, a característica de lutar e batalhar por algo está presente em ambos e, ao tornarem-se um, casal juntam forças em uma mesma direção, no sentido de governar Atenas.

Como o mito está relacionado à vida social e à natureza, Theseus, ao anunciar suas núpcias, não apenas faz alusão a símbolos da natureza, mas também inclui em sua trajetória o aspecto social desse fenômeno:

THESEUS: Go Philostrate, stir up the Athenian youth to merriments, awake the pert and nimble spirit of mirth, turn melancholy forth to funerals: the pale companion is not for our pomp. (Exit Philostrate) Hippolyta, I woo'd thee with my sword, and won thy love, doing thee injuries: but I will wed thee in another key, with pomp, with triumph, and with revealing (SHAKESPEARE, 1994, p. 21).

Inicialmente, nota-se que Theseus ordena que Philostrate convide o povo para a cerimônia a se realizar, de modo a despertar os atenienses para o acontecimento, já que este modificará as relações dos cidadãos, os quais passarão a ter uma duquesa. De acordo com Campbell (1990), a mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as modificações que se operam em seu percurso e todos aqueles que estão próximos a esta mudança têm a ver com isso, pois esta mesma modificação exige testemunhas para que possa ser considerada efetiva. Nesse contexto, convocar os cidadãos atenienses configura uma parte do processo de mudança, uma vez que esta só ocorrerá sob o olhar atento da sociedade. Ainda nesse panorama, Theseus utiliza a imagem de funeral atrelado à melancolia *versus* espírito de alegria para ilustrar o seu sentimento em relação ao acontecimento que se aproxima. A imagem de funeral retoma um rito de passagem, no caso, indica que alguém deixou de existir na realidade física, logo não é uma celebração como o casamento, que marca o início de um novo ciclo, mas corresponde ao encerramento de todas as fases vivenciadas por alguém. Theseus espera que a melancolia e toda a sorte de sentimentos trágicos sejam expelidos, de modo a não permanecer nenhum resquício para o evento. Ao afirmar que a pálida hospede não vai bem para a ocasião ele relaciona alvura à morte com a finalidade de criar uma imagem da qual deseja distância para a ocasião. É interessante notar as polaridades elaboradas no decorrer do trecho e que se relacionam com os sentimentos de Theseus, o duque de Atenas. Ele fez a corte a Hippolyta com espada nas mãos, e o coração

“THESEUS: Vai, Philostrate, concita os atenienses para a festa, desperta o alegre e buliçoso espírito da alegria, despacha para os ritos fúnebres a tristeza, que essa pálida hóspede não vai bem em nossas pompas. (Sai Philostrate.) De espada em mão te fiz a corte, Hipólita; o coração te conquistei à custa de violência; mas quero desposar-te com música de tom mais auspicioso, com pompas, com triunfos, com festejos” (SHAKESPEARE, 2001, p. 11).

desta foi conquistado com violência, isto é, não foi algo brando, mas sim agressivo. Por outro lado, quer desposá-la com pompas, com triunfo (afinal, trata-se de uma conquista) e celebrar solenemente tudo isso. Ou seja, a identificação desta figura com a guerra tem implicações na maneira pela qual a conquista amorosa se processa, pois, em certa medida, há uma sobreposição entre o amor e a guerra tanto na história original do mito quanto na peça. Como o símbolo da espada pode ser analisado a partir do fragmento e da situação?

“Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 392). Deste modo, a espada, enquanto símbolo militar e representante da virtude, tem sua função estendida ao campo dos relacionamentos amorosos, pois, para a realização do casamento, houve a necessidade de uma conquista anterior. Nesse sentido, a espada enquanto objeto passa a se relacionar com o nível simbólico, uma vez que traduz virtude e bravura, a partir de seu uso. Além disso, os dois adjetivos estão relacionados ao ato de conquistar e ao conquistador em questão. Assim, esta conquista executada por Theseus tem a intenção de construir e não de destruir, uma vez que resultou em uma ligação séria entre duas pessoas que é marcada tanto pelo compromisso quanto pelo rito do casamento.

Diante do que foi visto até o momento, observa-se a exploração do tema do amor vinculado ao casamento. Essa ligação se apresenta na dimensão social, mítica, natural e espiritual, sendo perpassada pela paixão, pela violência e a conquista, isto é, tal aliança é resultado de uma variedade de elementos que se ligam.

Ao retomar a figura de Theseus, Shakespeare o aloca no plano do real e social da peça. Isto é, no início e ao final, quando, em momentos nos quais decisões precisam ser tomadas e é imprescindível a orientação de membros da comunidade ateniense quanto a assuntos de ordem social com implicações pessoais e vice-versa. Desse modo, o mito de Theseus é utilizado para que se possa fazer uma leitura do mundo social vigente em Atenas e quais as implicações sociais, individuais e políticas desta conjuntura.

De acordo com Campbell (1990, p. 142), “o herói é movido por alguma coisa, ele não vai em frente simplesmente por ir, não é simplesmente um aventureiro”. Isso significa que o herói mitológico também é responsável por mediar e resolver questões de ordem social e pública, além de tornar conhecida sua ação ao povo que serve. Nesse sentido, o Theseus de *Sonho de uma noite de verão* consegue captar o cerne do herói mítico que não se limita a cumprir e realizar coisas pensando em si, mas no bem da nação que lidera. O espírito de governo é outra faceta do herói mítico que pode ser visualizado nas atuações de Theseus, por meio de ordens e pelo comando que ele exerce sobre seus cidadãos. Por exemplo, a

ocasião na qual apresenta a Hermia as suas possibilidades frente ao fato de esta querer casar-se com Lysander, quando seu pai deseja que se case com Demetrius. Theseus deixa claras as opções, primeiro a de obedecer a seu pai, casando-se com Demetrius, ou seguir as consequências atenienses para a desobediência. Theseus não se deixa levar por uma emoção ou mesmo por seu atual *status* de felicidade, sendo enfático ao afirmar a Hermia a necessidade de esta de se submeter aos ditames morais e sociais de sua comunidade; na qual a obediência à ordem paterna suplantava qualquer desejo pessoal, sobretudo, na escolha de um marido. Nesse episódio é possível verificar as ideias de Campbell (1990, p. 86) sobre a sociedade e o mito, uma vez que “a sociedade aí estava, antes de você; continua aí, depois que você se vai, e você é um membro dela. Os mitos que o ligam ao seu grupo social, os mitos tribais, afirmam que você é um órgão de um organismo maior”. Primeiro, para que Hermia continuasse sua trajetória, teria de se submeter à ordem social imposta pela sua comunidade, no caso, se necessário deveria refrear seus desejos e aceitar deliberadamente as decisões que já haviam sido tomadas por ela por seu pai, a fim de continuar a ser membro da sociedade à qual pertencia. Nesse sentido, a fuga traçada por Lysander e Hermia é, além do afastamento geográfico, uma saída da sociedade da qual participavam, pois, a intenção deles era habitar outro espaço, com outro governo no qual fossem desconhecidos para, finalmente, levarem a bom termo a união enquanto casal:

LYSANDER: If thou lov'st me, then steal forth thy father's house tomorrow night: and in the wood, a league without the town where I did meet thee once with Helena, to do observance to a morn of May (SHAKESPEARE, 1994, p. 32).

“LYSANDER: [...] Se me amas, foge da mansão paterna na noite de amanhã. No bosquezinho a uma légua distante da cidade deverás encontrar-me, justamente onde uma vez te vi em companhia de Helena a realizar os sacros ritos de uma manhã de maio” (SHAKESPEARE, 2001, p. 19).

O confronto entre o desejo paterno assegurado pelas leis da sociedade ateniense em relação ao anseio pessoal de Hermia e Lysander os levou a traçar um plano de fuga. Isso porque a situação de amor interdito só poderia ser modificada em outro espaço. Lysander coloca Hermia em confronto com a figura do pai à medida que espera que esta abandone a habitação de seu pai para com ele viver. Nesse contexto, a fuga da casa do pai constitui uma fuga de casa para se casar. A referência ao mês de maio e a ritos sacros também aponta símbolos característicos do casamento, uma vez que este mês é visto pela cultura ocidental como o mês ideal para se realizar o casamento, uma cerimônia sagrada, uma vez que é o mês no qual o clima está mais agradável e as flores têm o seu auge, logo a noiva (figura central em um casamento) em conjunto com a natureza pode atingir sua plenitude e como uma flor florescer e aparecer em todo o seu esplendor. Desse modo, o bosque que aparece em meio aos planos como lugar por onde terão de passar para alcançar outra pers-

“LYSANDER: Confuso, meu bom lorde, é que vos falo, meio a dormir, Ainda, e mal desperto. Não saberei dizer com segurança como vim ter aqui. Mas se não erro – que é meu desejo ser veraz em tudo...
Sim, é isso mesmo; agora me recordo. Fugi com Hérmia, Sendo intenção nossa ir para algum lugar longe de Atenas, por fugirmos às leis dos atenienses” (SHAKESPEARE, 2001, p. 25).

pectiva de vida representa o espaço intermediário entre o desejo de unir-se em matrimônio e sua realização propriamente dita, de forma concreta, local de transformação e renovo:

LYSANDER: My Lord, I shall reply amazedly, half sleep, half waking. But as yet, I swear, I cannot truly say how I came here. But as I think (for truly as I speak) and now I do bethink me, so it is; I came with Hermia hither. Our intent was to be gone from Athens, where we might, without the peril of the Athenian law (SHAKESPEARE, 1994, p. 73).

No ato IV, após diversos acontecimentos na floresta, o jovem Lysander, relativamente desperto, se depara com Theseus e, ao lembrar que Hermia deveria dar a resposta de confirmação sobre seu casamento com Demetrius, alega que a fuga tinha como objetivo o enlace deles em um local onde essa união fosse permitida; para além das leis atenienses. Embora Lysander estivesse ainda confuso com os episódios da estranha noite de verão pela qual todos passaram, tem consciência de que sua intenção era a de escapar da lei ateniense com Hermia, pois esta representava uma proibição frente à possibilidade de casamento entre eles, sobretudo, por conta do desejo de Egeus.

Bulfinch (2006) aponta a figura de Hermia como rainha das fadas e ninfas na cultura grega. Nesse sentido, o autor enfatiza que ninfa a partir da acepção grega do termo pode significar noiva. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1989) o símbolo da noiva está atrelado às ideias de pureza, amor, fidelidade e fertilidade. Na obra analisada, no primeiro ato Hermia figura como aquela que é desejada e cortejada, tanto por Lysander, que é correspondido, quanto por Demetrius, que não o é. A passagem pela floresta, com seus elementos fantásticos, modifica este quadro no sentido de não ser mais Hermia a desejada e disputada, mas sim Helena. Ainda assim, Hermia é vista como símbolo da castidade. No início da fuga, Lysander e Hermia, após adentrarem a floresta, cansados decidem se deitar, entretanto, Hermia faz uma ressalva quanto a ficarem próximos um ao outro, pois ainda não eram casados:

“LYSANDER: O querida, ofender-te não queria com o que propus. É fruto da alegria quanto avancei. Só disse que no peito me bate um coração, a ti sujeito; e que eles, juntos, formam neste instante um coração apenas, muito amante. Se nossas almas o amor forte as liga, a vivermos unidos nos obriga. Em teu leito, portanto, me consente, porque contigo sempre estou presente.
HERMIA: [...] Por cortesia e amor de mim te afasta” (SHAKESPEARE, 2001, p. 42).

LYSANDER: Fair love, you faint with wandering in the wood, and to speak thoth I have forgot our way: We'll rest us Hermia, if you think it good, And tarry for the comfort of the day. HERMIA: Be it so Lysander ; find out a bed, for I upon this bank will rest my head. LYSANDER: One turf shall serve as pillow for us both, one heart, one bed, two bosoms, and one troth.

HERMIA: [...] Nay good Lysander, for my sake my dear lie further off yet, do not lie so near (SHAKESPEARE, 1994, p. 38).

O diálogo acima demonstra como era o relacionamento entre Hermia e Lysander. Ao se preocupar em errar o caminho por conta da escuridão proporcionada pelo ambiente, no caso a floresta e o cair da noite, Lysander decide parar para que eles descansem. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1989), um dos significados simbólicos da noite é o engano, pois a ausência de luz favorece ações que não se realizariam em um ambiente iluminado. Nesse sentido, a noite figura como um estado que pode propiciar ao casal enamorado a ação de consumir a relação no nível sexual antes do casamento, algo que Hermia não estaria preparada para permitir. Enquanto Lysander arruma um lugar para que possam dormir, ele aponta a possibilidade de dividirem um mesmo espaço, isto é, dormirem próximos um ao outro. Hermia, no entanto, afasta esta ideia imediatamente, pois não era conveniente nem adequado um comportamento como este, uma vez que ela deveria ser respeitada até o momento de oficializar o relacionamento. Desse modo, ao escolher esta personagem para ser, inicialmente, o alvo do desejo masculino e nomeá-la de Hermia, Shakespeare relaciona o símbolo da pureza no mito à figura dramática engendrada.

Helena, a outra jovem ateniense que integra a obra, de acordo com Bulfinch (2006) é tida como uma das mulheres mais belas do mundo, com base na mitologia grega, pois tinha muitos pretendentes nas histórias em que aparecia, incluindo os maiores heróis da Grécia. Na peça elegida para o capítulo, Helena apresenta-se, ao início, como uma mulher rejeitada, uma vez que Demetrius, homem que ela ama e escolhe e com quem já teve um relacionamento sério, prefere Hermia a ela, naquele momento.

DEMETRIUS: You do impeach your modesty too much, to leave the city, and commit yourself into the hands of one that loves you not, to trust the opportunity of night, And the ill counsel of a desert place, with the rich worth of your virginity. [...]

DEMETRIUS: I'll will run from thee, and hide me in the brakes, and leave thee to the mercy of wild beasts (SHAKESPEARE, 1994, p. 39).

Ao descobrir os planos de Hermia e Lysander de fuga, Helena conta tudo a Demetrius. Este, por sua vez, decide ir atrás dos dois na tentativa de capturar Hermia, uma vez que ela já estava prometida a ele. A caminho da floresta Helena decide perseguir Demetrius. No excerto acima, aparecem algumas imagens já apresentadas anteriormente. Primeiro, o significado emblemático da virgindade, que aqui é trazido como um tesouro, ou seja, algo extremamente valioso e que merece cuidado e atenção, pois pode ser roubada ou perdida. A figura da noite é novamente resgatada no sentido de suscitar o perigo; para Demetrius a noite está simbolizando o espaço no qual os desejos, impulsos, vontades sexuais podem insurgir. Além de a noite figurar como um símbolo do perigo, por conta de sua sombra e

“DEMETRIUS: Comprometeis demais vosso recato saindo da cidade, dessa forma, para vos entregardes indefesa a um homem que faz timbre em desprezar-vos, e assim confiando às tentações da noite e aos maus conselhos de um lugar deserto o tesouro de vossa virgindade. [...]

DEMETRIUS: Não quero discutir contigo; deixa-me. Mas se me acompanhares, fica certa de que no bosque te farei violência” (SHAKESPEARE, 2001, p. 19).

obscuridade. A floresta, ambiente para o qual ambos estão se dirigindo, é um cenário no qual o mistério e o inesperado os aguardam, tendo em vista que sentimentos e ações que eles próprios desconhecem à luz do dia podem se manifestar nesse panorama obscuro. A floresta é um espaço que se associa ao mundo emocional, caracterizada pela ambiguidade e pelo conflito entre tudo o que é luminoso e sombrio na personalidade dos personagens que adentram este local. No caso, a floresta, com um mundo fantástico inserido nela, constitui passagem obrigatória no caminho daqueles que precisam libertar, transformar, aprender, resgatar e superar a si mesmos e aos outros, por isso a entrada neste local modifica os protagonistas da história. Portanto, no campo simbólico, a floresta corresponde às exigências características do enfrentamento da vida.

No entanto, conforme a história prossegue e os quatro jovens se inserem na floresta, as confusões resultantes do ambiente, bem como dos acontecimentos lá realizados, transformam a situação de Helena, transformando-a em desejada e perseguida, no sentido de desejada ao invés de rechaçada, como vinha sendo ao início. A partir desse novo panorama, nota-se um resgate a Helena da mitologia grega, a qual é amada e desejada.

Do revelado acima, percebe-se que Hermia, Lysander, Demetrius e Helena optaram por uma jornada na qual não há segurança. Por outro lado, também representa a vontade de cada um em agir no sentido da mudança que desejam operar no contexto exterior e em suas vidas interiores. Dentro da narrativa, o momento no qual esses jovens penetram a floresta corresponde ao que Campbell (2003, p. 66) denomina de o chamado da aventura, típico do herói ou heroína literário, cumpre o primeiro movimento da jornada mitológica:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica — que denominamos aqui 'o chamado da aventura' — significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas é sempre um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre humanas e delícias impossíveis. O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura [...] pode ser levado ou enviado para longe por um agente benigno ou maligno. A aventura pode começar como um erro; igualmente, o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem.

Em semelhança ao herói que sai para sua aventura, descrito por Campbell, Hermia, Helena, Lysander e Demetrius despontam em busca de sua sorte, retirando-se de sua sociedade localizada no tempo e no espaço rumo ao desconhecido alhures. A região em questão é caracterizada como uma floresta, porém, não uma floresta qualquer, mas uma na qual há a representação bem como a vivência de um intenso estado onírico, no qual é extremamente árduo desvencilhar o real do devaneio. Nesse contexto, os personagens que emergem na floresta são caracterizados a partir de variadas características, as quais possibilitam aos jovens casais passar por situações que seriam inteiramente inverossímeis em sua realidade social. Puck, por exemplo, é uma espécie de fada responsável por desorganizar ações e sentimentos dos jovens enamorados durante a noite que passam na floresta por meio de encantos e feitiços. Esta floresta, além de ser habitada por seres de outra dimensão, também é o cenário onde o impossível frente aos olhos humanos adquire possibilidades de ser, isto é, há uma leve linha conectando o real e o imaginário. Por isso, os acontecimentos ali operados parecem confusos aos personagens ao final da obra, uma vez que esses heróis iniciaram sua trajetória e ainda estão em busca de seu caminho, sendo a passagem pela floresta e os episódios ali vivenciados apenas uma parte desse processo.

A decisão de se dirigir à floresta resulta, pois, do fato de esta fazer parte do percurso necessário para se alcançar o outro lado, outra realidade na qual houvesse possibilidade de viver plenamente com a escolha que fizeram. Nesse sentido, a aventura começou em Atenas, mas teve seu ponto alto na floresta, local onde enganos, como por exemplo, colocar a poção mágica no ateniense errado, ao final, resultou em acerto, pois o conduziu a reflexão e vivência de outra possibilidade. Desse modo, a floresta compõe um espaço no qual esses heróis míticos podem passar por situações contraditórias e, assim, confrontar suas escolhas e ações de modo a rever a maneira pela qual trilharam seus caminhos até o momento e a forma com a qual o farão a partir de então. Em outras palavras, desde o ato I até o momento no qual a floresta passa a ser o cenário, nota-se que a sociedade na qual esses personagens ganham vida lhes impõe certas condutas e formas de ser, as quais vão de encontro a suas escolhas, como a do casamento. Por isso, para que possam atingir este novo espaço, a passagem pela floresta torna-se essencial:

Within the general symbolism of landscape, forests occupy a notable place, and are often found in myths, legends and folktales. Forest-symbolism is complex, but it is connected with at all levels with the symbolism of the female principle or of the Great Mother. The forest is the place where vegetable life thrives and luxuriates, free from any control or cultivation. And since its foliage obscures the light of the sun, it is therefore regarded as opposed to the sun's power and as a symbol of the earth.

“Dentro do simbolismo geral das paisagens, as florestas ocupam um lugar notável, e muitas vezes, são encontradas em mitos, lendas e contos populares. O simbolismo florestal é complexo, mas está ligado a todos os níveis com o simbolismo do princípio feminino ou da Grande Mãe. A floresta é o lugar onde a vida vegetal prospera e se torna luxuriosa, livre de qualquer controle ou cultivo. É uma vez que sua folhagem obscurece a luz do sol, é, portanto, considerada como oposta ao poder do sol e como um símbolo da Terra.

Como o princípio feminino é identificado com o inconsciente do homem, segue-se que a floresta também é um símbolo do inconsciente” (CIRLOT, 1993, p. 112, tradução nossa).

Since the female principle is identified with the unconscious in Man, it follows that the forest is also a symbol of the unconscious (CIRLOT, 1993, p. 112).

Como apontado por Cirlot, a floresta, além de ser um cenário frequente na mitologia, representa um símbolo que tem relação com o inconsciente. A vida que floresce livre e sem a necessidade de estímulos ou cultivo é análoga aos pensamentos e aos desejos que surgem no ser humano de forma inconsciente, sem que este se aperceba. Nesse ambiente, no momento em que os quatro jovens já estão percorrendo as veredas da floresta, outros personagens percebem a presença desses e passam a interferir no rumo da situação. Oberon, rei das fadas, solicita a Puck que busque uma flor e esprema o líquido dela dentro dos olhos de Demetrius, para que este conduza seu sentimento a Helena e não a Hermia, porém, as coisas não saem exatamente como o previsto, e a confusão impera, pois quem acaba recebendo o líquido da planta é Lysander e quem o desperta é Helena. Mesmo com a interferência do externo, os quatro jovens atenienses demonstram que são regidos por outras forças além do seu consciente e razão; pois a escuridão da noite permite que o lado obscuro de cada um erija, como no caso de Demetrius, quando faz ameaças a Helena, advertindo-a de que pode fazer algo que não faria à luz do dia:

“HELENA: [...] Mas, que vejo? Lisandro aqui? Não pode ser gracejo. Está dormindo ou morto? Nem ferida percebo, nem qualquer arma homicida. Lisandro, desperta! Estais doente? LYSANDER (despertando): Ó transparente Helena! Incontinenti me atirarei por ti no próprio fogo. A natureza mostra, neste afogo, sua arte sublimada, permitindo que através desse peito casto e lindo teu coração eu veja. Dize-me: onde Demétrio, aquele vil, ora se esconde? Oh, que nome vilíssimo! De nada vale, senão para cortá-lo a espada” (SHAKESPEARE, 2001, p. 21-22).

HELENA: But who is here? Lysander on the ground; dead or asleep? I see no blood, no wound, Lysander, if you live, good sir awake.

LYSANDER: And run through fire I will for thy sweet sake. Transparent Helena, Nature shews her art, that through thy bosom makes me see thy hear Where is Demetrius? Oh how fit a word is that vile name, to perish on my sword (SHAKESPEARE, 1994, p. 44).

Ao despertar, Lysander abre os olhos sob o efeito de uma poção mágica que faz com que ele dirija o sentimento, que era antes dedicado a Hermia, a Helena. Lysander acredita estar consciente, mas, na verdade, ele despertou ao avesso, pois o efeito da poção fez com que Lysander projetasse¹ em Helena as características que anteriormente eram atribuídas a Hermia. No caso, os conteúdos inconscientes de Lysander que o conduziram a se apaixonar por Hermia, a saber, pureza, castidade e afins foram realocados em Helena. Com base nesse processo, Lysander elabora uma relação imaginária com Helena, pois pouco ou nada do que fala na sequência tem a ver com a relação entre ele e Helena; já que há pouco tempo ela lhe era completamente alheia e de repente passou a ser uma imagem idealizada, porque não há uma relação real com ela, há a partir desse momento

¹ “Projeção: Processo automático por meio do qual conteúdos de nosso próprio inconsciente são percebidos como estando nos outros” (JUNG, 1953 apud SHARP, 1991, p. 126).

apenas uma relação ilusória. Jung (1953 apud SHARP, 1991) distingue a projeção entre passiva e ativa. Interessa aqui a primeira que, para o autor, corresponderia a um processo completamente automático e não intencional, como o que acontece no momento em que se apaixonava por alguém. Lysander não tinha muito conhecimento sobre Helena, projetar nela conteúdos dele que faziam parte de outra relação tornou-se mais fácil e ao aspecto da passividade somou-se a involuntariedade do ato, pois este é fruto de uma situação externa que alterou o nível de consciência e inconsciência de Lysander, fazendo com que se apaixonasse por Helena de modo inesperado, com total indiferença a seus sentimentos por Hermia, os quais vinham sendo cultivados até o momento.

Imediatamente, após despertar e redirecionar seu interesse a Helena em detrimento de Hermia, Lysander retoma um componente da natureza, a saber, o fogo. De acordo com Cirlot (1993), este elemento simboliza a chama e o ardor no sentido de significar vida e saúde. Contudo, ao se valer desse elemento, Lysander demonstra a confusão na qual despertou, uma vez que acredita ser capaz de se atirar ao fogo, isto é, desperta, muda o destino de seu afeto e imediatamente sente-se capaz de dar a própria vida por seu afeto a Helena. O ardor do fogo está em analogia à intensidade da modificação operada em Lysander, pois essa é veemente no sentido de transformar seus sentimentos e escolhas de modo abrupto. O fogo, neste contexto, representa a vida e a cessação desta, a vida por sua flama, que, em certa medida, pode aquecer e proteger a existência e a morte na medida em que atirar-se ao fogo representa uma busca pela interrupção de ser e viver no mundo. Com base nesse novo quadro, Lysander utiliza os termos casto e lindo para referir-se ao coração de Helena, que está situado após o seu peito. Desse modo, a pureza e a castidade, que antes eram visualizadas em Hermia, agora são parte de Helena, não porque seja ela pura ou o contrário, mas porque Lysander a vê desse modo agora.

Antes de tudo isso acontecer, Helena teceu algumas considerações sobre seu relacionamento com Demetrius e como o amor pode ser definido:

HELENA: Love looks not with with the eyes, but with the mind, and therefore is wing'd Cupid painted blind. Nor hath Love's mind of any judgment taste: Wings and no eyes, figure unheedy haste. And therefore is Love said to be a child, because in choice he is so oft beguil'd. As waggish boys in game themselves forswear; So the boy Love is perjurd everywhere. For ere Demetrius look'd on Hermia's eyne, He hail'd down oaths that he was only mine. And when this hail some heat from Hermia felt, So he dissolv' d, and showers of oaths did melt (SHAKESPEARE, 1994, p. 29).

“HELENA: [...] O Amor não vê com os olhos, mas com a mente; por isso é alado, e cego, e tão potente.

Nunca deu provas de apurado gosto; cego e de asas: emblema de desgosto. Eterna criança: eis como é apelidado, por ser sempre na escolha malgrado. Como os meninos quebram juramentos, perjura o Amor a todos os momentos. Assim Demétrio, quando Hérnia não via, me granizava juras noite e dia; mas ao calor do seu formoso riso dissolveu-se de súbito o granizo” (SHAKESPEARE, 2001, p. 24).

Ao declarar que o amor vê com a mente e não exatamente através dos olhos, Helena resgata a questão da fantasia no momento de se apaixonar. O amor, assim como uma criança, não é constante, deixando-se levar e, nessas idas e vindas, tenta encontrar o seu caminho. No trecho original, Helena faz referência à figura de Cupido para abordar os acontecimentos externos que interferem no curso desse sentimento que se desenvolve no interior da alma humana. De acordo com Bulfinch (2006), na mitologia grega, a figura de Cupido é conhecida também por amor. Esse personagem, geralmente, é representado por um menino alado que carrega um arco, isto é, uma criança, como a esboçada por Helena para definir o que vem a ser o amor. Embora muitas vezes fosse descuidado e cometesse deslizes, suas flechadas e ações, ao final, resultavam em acerto para os casais, os quais após grande confusão descobriam, enfim, o trajeto que deveriam seguir. Para considerar a confusão típica do amor, Helena apresenta o próprio exemplo, no qual Demetrius, que a considerava o amor de sua vida, ficou confuso ao se deparar com o riso de Hermia; isso não significa que ele a amasse, mas, de alguma forma, não sabia mais o que amava e assim passou a acreditar que era Hermia e não Helena a pessoa com quem deveria ficar.

Como já abordado, a floresta é o espaço no qual o mundo real e o fantástico se encontram. Nessa confluência, Puck é uma figura que pode estabelecer um paralelo com a de Cupido, tanto por suas ações, como pelos resultados que delas procedem. Puck é uma espécie de fada, que obedece a Oberon, rei das fadas e, ao mesmo tempo, age em busca de confusão que resulte em acerto, por isso configura uma personalidade paradoxal:

“OBERON: Nesse mesmo instante pude ver, o que a ti fora impossível, como Cupido, inteiramente armado, se atirava entre a terra e a lua fria. A mira havia posto numa bela vestal que o trono tinha no ocidente; com energia e decisão dispara do arco a flecha amorosa, parecendo que cem mil corações ferir quisesse. No entanto eu pude ver a ardente flecha do menino esfriar-se sob a influência da aquosa lua e de seus castos raios, continuando a imperial sacerdotisa seu virginal passeio, inteiramente livre de pensamentos amorosos. Vi bem o ponto em que caiu a flecha do travesso Cupido: uma florzinha do ocidente, antes branca como leite, agora purpurina, da ferida que do amor lhe proveio. “Amor perfeito” é o nome que lhe dão as raparigas. Vai buscar-me essa flor; já de uma feita te mostrei essa planta. Se deitarmos um pouco de seu suco sobre as pálpebras de homem ou de mulher entregue ao sono, ficará loucamente apaixonado por quem primeiro vir, quando desperto” (SHAKESPEARE, 2001, p. 8-9).

OBERON: I pray thee give it to me. I know a bank where the wild thyme blows, where oxlips and the nodding violet grows, quiet over-canopied with luscious woodbine, with sweet musk-roses, and with eglantine; There sleeps Titania, sometime of the night, lull'd in these flowers, with the dances and delight: and there the snake throws her enamell'd skin, weed wide enough to wrap a fairy in. And with the juice of this I'll streak her eyes, and make her full of fateful fantasies. Take thou some of it, and seek through this grove; a sweet Athenian lady is in love with a disdainful youth: anoint his eyes, but do it when the next thing he espies, may be the lady. Thou shalt know the man, by the Athenian garments he hath on. Effect it with some care, that he may prove more found on her, than she upon her love; and look thou meet me ere the first cock crow (SHAKESPEARE, 1994, p. 41).

Nessa passagem, já na floresta, Oberon narra a Puck a história da origem da planta que este deve procurar para que possam mudar os sentimentos de Demetrius em relação a Helena. Na narrativa de Oberon, enquanto Cupido tentava atingir um alvo, sua flecha ar-

dente cai em outro lugar, sendo esfriada pela dimensão aquosa da Lua. A flor **amor perfeito** é fruto do choque entre algo quente e abrasador com uma superfície que foi esfriada pelo efeito aquoso da Lua. Chevalier e Gheerbrant (1989) asseveram que a propriedade aquosa da lua está relacionada à chuva e ao símbolo da fecundidade, pois tal particularidade aquosa é tida como fonte da vida. Nesse sentido, o esfriamento causado pela lua aquosa é responsável pelo nascimento de outra espécie de planta. Desse modo, o amor uniu-se a esta planta branca e lhe infundiu outra característica, a de se tornar um amor-perfeito. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1989), esta flor simboliza a mudança, a reflexão e a meditação humanas, por contar, geralmente, com 5 pétalas. Dessa perspectiva, pode-se afirmar que dentro da narrativa, a flor, enquanto elemento da natureza utilizado para produzir uma poção, figura como uma oportunidade para que os jovens atenienses possam refletir e ponderar suas escolhas durante toda uma noite e, então, tomar sua decisão no amor, com maior segurança; pois as confusões operadas pelo efeito da planta geraram transformações no modo pelo qual todos os quatro passaram a observar e a viver o amor.

Como o título da obra analisada sugere, o sonho é um importante tema e está conectado com os fatos mágicos e inexplicáveis que ocorrem na floresta. Na primeira fala de Hippolyta a presença do sonho já passa a integrar a narrativa. “*HIPPOLYTA: Four days will quickly steep themselves in night: four days will quickly dream away the time: and then the Moon, like to a silver bow, new bent in heaven, shall behold the night of our solemnities*” (SHAKESPEARE, 1994, p. 21). Em sua primeira aparição, o sonho relaciona-se a um futuro estado de satisfação, a saber, o casamento, justamente porque será vivenciado dentro de um espaço no tempo que é tão breve que se assemelha ao estado do sonho, no qual, muitas vezes, é difícil perceber sua passagem. Além disso, o sonho também aparece nesta abertura em ligação com a noite. Chevalier e Gheerbrant (1989) apontam o estado de sonhar como um dos símbolos da noite, já que neste por sua falta de clareza muitas coisas são possíveis. Nesse sentido, as possibilidades trazidas pelo sonho vão desde uma analogia com o tempo que passará de modo breve até a possibilidade de engendrar desejos e situações que a princípio parecem inacessíveis. Assim, tanto o desejo de se unir, quanto à espera por esse momento tem para Hippolyta interface com o estado do sonho, no qual desejos podem se tornar reais.

Agora, considerando a estrutura dramática clássica dos sonhos elaborada por Jung (1953 apud Sharp 1991), alguns elementos da narrativa devem ser analisados de forma mais detida, a saber, a **exposição**, o **desenvolvimento**, o **clímax** e a *lysis*. Um aspecto que merece relevo neste contexto é o fato de a peça elegida para o capítulo apresentar uma estrutura na qual um único sonho é desenvolvido por vários personagens.

“HIPPOLYTA: Mergulharão depressa quatro dias na negra noite; quatro noites, presto, farão escoar o tempo como em sonhos. E então a lua que, como arco argênteo no céu ora se encurva, verá a noite solene do espóssório” (SHAKESPEARE, 2001, p. 12).

Primeiramente, o aspecto da **exposição** se define com base em um lugar, um tempo e nos personagens que aí são alocados. Essa exposição, em *Sonho de uma noite de verão* situa-se na floresta, pois é a partir do momento em que a noite começa a cair e com o plano de fuga de Lysander e Hermia que estes, sendo seguidos por Demetrius e Helena, dirigem-se àquele espaço que será por excelência o lugar para o sonho se realizar. Este ambiente é povoado por fadas e elfos, os quais têm em Titania e Oberon seus reis. Esses personagens são responsáveis, em parte, pelas mudanças que ocorrem nos protagonistas, pois algumas de suas ações conduzem os quatro jovens a um intenso vaivém nas emoções, uma vez que possibilitam aos protagonistas reconhecer suas variações emocionais frente à vida. No que diz respeito ao tempo, trata-se de uma noite de primavera-verão, pois a natureza está exuberante, além de contar com uma relativa iluminação, situada provavelmente entre os meses de maio e junho. E os personagens são compostos a partir da realidade e da fantasia. No nível da realidade dois grupos figuram, os artesãos atenienses que estão ensaiando *A saga amorosa de Píramo e Tisbe*, para apresentá-la no casamento de Theseus com Hippolyta e os quatro jovens enamorados. No plano da fantasia incluem-se as fadas, os elfos, sua rainha, Titania e seu rei Oberon.

O **desenvolvimento**, por sua vez, modifica e transforma a situação inicial e o modo como as personagens se sentem em relação a isso. A situação inicial deste sonho conforma alguns acontecimentos importantes, a fuga de Hermia e Lysander; a decisão de Demetrius de segui-los e de Helena em acompanhá-lo; Oberon e Titania estão brigados por conta da guarda de um pajem que nesse momento está sob os cuidados de Titania; Puck está atento às ordens de seu rei, Oberon, e Quince, Snug, Bottom, Flute, Snout e Starveling decidem fazer da floresta o palco para seus ensaios. No momento em que Oberon depara-se com Helena e Demetrius decide interferir no curso das coisas, pois percebe que este não corresponde ao afeto de Helena, por isso, solicita a Puck que busque uma planta e despeje-a sobre os olhos daquele enquanto estiver dormindo. Enquanto isso Hermia e Lysander estão descansando em outra parte da floresta. Como Puck não sabia exatamente quem era Demetrius, acaba despejando o líquido da flor em Lysander, que, ao despertar, se depara com Helena, começando então a confusão. Ao perceber o erro, Oberon pede a Puck que faça com que Demetrius e não Lysander se apaixone por Helena. Puck obedece, note sua opinião e desejo frente ao quadro, “*PUCK: Then will two at once woo one that must needs be sport alone: and those things do best please me, that befall preposterously*” (SHAKESPEARE, 1994, p. 56-57). Nesta cena, Puck destaca o prazer que sente pela confusão que está a causar, pois, sabendo que Lysander já havia sido conduzido a se apaixonar por Helena, agora fará isso com Demetrius. Puck apresenta a dualidade da situação de sonho,

“PUCK: Dois namorados para uma só mulher! Não há nenhuma brincadeira que me agrade, como ciúme de verdade” (SHAKESPEARE, 2001, p. 27).

na qual não se sabe se algo é verdadeiro ou fantasioso ao declarar que o que está fazendo é uma brincadeira, porém, que causará um ciúme de verdade, enfatizando o caráter ambíguo típico do estado de sonho; no qual é complicado saber o que é verdadeiro e o que não corresponde à realidade. A partir do momento no qual Lysander e Demetrius passam a declarar amor por Helena, tanto esta quanto Hermia ficam extremamente confusas, por conta da mudança inesperada e abrupta que essa transformação lhes causa. Esse é o desenvolvimento dinâmico da situação até o momento no qual há uma tensão dramática.

Após o desenvolvimento dessas ações e suas reações, há o *clímax* da história. Esse momento de maior tensão dentro do sonho que ainda está em andamento na peça corresponde ao episódio no qual Oberon percebe que a desordem engendrada começa a escapar ao controle:

“OBERON: Thou see'st these lovers seek a place to fight. Hie therefore Robim, overcast the night, the starry welkin cover thou anon, with drooping fog as black as Acheron, and lead these testy rivals so astray, as one come not within another's way. Like to Lysander, sometime frame thy tongue, then sir Demetrius up with bitter wrongs; and sometime rail thou like Demetrius; and from each other look thou lead them thus, till o'er their brows, death-counterfeiting, sleep with leaden legs, and batty wings doth creep; then crush this herb into Lysander's eye, whose liquor hath this virtuous property, to take from thence all error, with his might, and make his eyeballs roll with wonted sight: when they next wake, all this derision shall seem a dream, and fruitless vision, and back to Athens shall the lovers wend, with league, whose date till death shall never end (SHAKESPEARE, 1994, p. 65).

Essa fala do Oberon apresenta o momento de maior tensão, uma vez que Demetrius e Lysander, que não estão plenamente em estado de consciência, resolvem travar um duelo com a finalidade de determinar quem ficará com Helena. É interessante notar como as variações da luminosidade se arrolam ao episódio. Inicialmente, Lysander e Demetrius procuram uma clareira para travar sua disputa, ou seja, querem resolver o assunto em um espaço claro e aberto, pois em meio à escuridão não há como resolver efetivamente as coisas. No episódio, Oberon solicita a Puck, que é chamado também de Robim, escurecer depressa à noite para que os dois jovens não tenham oportunidade de definir a situação em um ambiente claro, no qual possam reconhecer um ao outro e perceber com maior intensidade os fatos e acontecimentos que vêm ocorrendo. A figura de Aqueronte, neste trecho, vem simbolizar as forças do inferno e das trevas, elementos atrelados à penumbra e à noite, por isso vêm somar-se ao intuito de deixar o local sombrio e assim confundir os jovens. Além de

“OBERON: Viste que os dois rivais foram em busca de uma clareira para duelo. Embrusca depressa à noite, bom Robim; defronte deles espalha as trevas do Aqueronte; aparta um do outro os moços namorados e os faz andar por diferentes lados. Imita de Lisandro a voz aguda, porque mais a Demétrio o ódio sacuda; ou de Demétrio finje a voz, de modo que não se encontrem nunca e, sobremodo cansados, possa o sono, irmão da morte, surpreendê-los com seu pesado porte, infundindo-lhes plácido sossego com suas tenras asas de morcego. Depois, nos olhos de Lisandro espreme desta outra plantazinha o suco estreme, que apresenta a virtuosa propriedade de lhes restituir a claridade, da ilusão lhes deixando inteiramente liberta a vista, o coração e a mente. Despertos, pensarão que esta balbúrdia tivesse sido, tão somente, estúrdia visão, talvez um simples sonho, apenas. Voltarão, desse modo, para Atenas os dois casais de fidos namorados, em laços sempiternos amarrados” (SHAKESPEARE, 2001, p. 21).

“DEMETRIUS: Tudo quanto passou se me afigura pequenino e indistinto, como ao longe montanhas que com as nuvens se confundem.

HERMIA: Pareço ter a vista perturbada, todas as coisas enxergando em dobro.

HELENA: É o que eu digo, também. Achei Demétrio como joia que, embora me pertencendo, parece não ser minha.

DEMETRIUS: Tens certeza de que estamos despertos? Só parece que ainda dormimos, que tudo isto é sonho” (SHAKESPEARE, 2001, p. 26).

“HIPPOLYTA: Estranha história, meu Theseus, nos contam todos esses amantes.

THESEUS: Mais estranha do que veraz, decerto. É-me impossível acreditar em fábulas antigas e em histórias de fadas. Os amantes e os loucos são de cérebro tão quente, neles a fantasia é tão criadora, que enxergam o que o frio entendimento jamais pode entender. O namorado, o lunático e o poeta são compostos só de imaginação. Um vê demônios em muito maior número de quantos comportar pode a vastidão do inferno: tal é o caso do louco, O namorado, não menos transtornado do que aquele, enxerga a linda Helena em rosto egípcio. O olho do poeta, num delírio excelso, passa da terra ao céu, do céu a terra, e como a fantasia dá relevo a coisas até então desconhecidas, a pena do poeta lhes dá forma, e a essa coisa nenhuma aérea e vácuca empresta nome e fixa lugar certo. É a imaginação tão caprichosa, que para qualquer mostra de alegria logo uma causa inventa de alegria; e se medo lhe vem da noite em curso, transforma um galho à toa em feroz urso.

HIPPOLYTA: Contudo, as ocorrências desta noite, tal como eles as contam, e as mudanças por que todos passaram, testificam algo mais do que simples fantasia, que certa consistência acaba tendo, conquanto seja tudo estranho e raro” (SHAKESPEARE, 2001, p. 37).

apresentar o momento de tensão, o trecho em questão mostra também a *lysis*, a resolução da situação. No caso, do sonho dentro da narrativa, uma vez que Oberon decide restituir a consciência e clareza aos pensamentos dos dois jovens, conduzindo-os ao momento no qual acordarão do sonho que tiveram, o sentimento deles será como o despertar de um sonho do qual ficarão apenas as vagas e confusas lembranças, cabendo a eles agir e tomar decisões por conta própria e também poderão seguir seus caminhos de forma consciente.

Ao final, os jovens são acordados por Theseus, que lhes pergunta o que se passou:

DEMETRIUS: These things seem small and undistinguishable, like far-off mountains turned into clouds.

HERMIA: Methinks I see these things with parted eye, when everything seems double.

HELENA: So methinks : and I have found Demetrius, like a jewel, mine own, and not mine own.

DEMETRIUS: Are you sure that we are awake? It seems to me, that yet we sleep, we dream (SHAKESPEARE, 1994, p. 75)

Das falas acima se compreende que eles próprios não estão certos do que houve, isto é, os acontecimentos da noite anterior ainda figuram de forma confusa e desconexa, como em um sonho. Além disso, eles notam que não são mais os mesmos e na continuação contam a Theseus e a Hippolyta as lembranças que possuem da noite que passou:

HIPPOLYTA: Tis strange my Theseus, that these lovers speak of.

THESEUS: More strange than true. I never may believe these antique fables, nor these fairy toys. Lovers and madmen have such seething brains, such shaping fantasies, that apprehend more than cool reason ever comprehends. The lunatic, the lover, and the poet, are of imagination all compact. One sees more devils than vast hell can hold; that is madman. The lover, all as frantic, sees Helen's beauty in a brow of Egypt. The poet's eye, in a fine frenzy rolling, doth glance from heaven to earth, from earth to heaven. And as imagination bodies forth the forms of things unknown; the poet's pen turns them to shapes, and gives to airy nothing, a local habitation, and a name. Such tricks hath strong imagination, that if it would but apprehend some joy, it comprehends som bringer of that joy. Or in the night, imagining some fear, how easy is a bush suppos'd a bear?

HIPPOLYTA: But all the story of the night told over, and all their minds transfigur'd do together, more witnesseth than fancy's images, and grows to something of great constancy; but howsoever, strange, and admirable (SHAKESPEARE, 1994, p. 77-78).

Em Atenas, ao relatarem os episódios da noite pela qual passaram a Theseus e Hippolyta, são percebidos de forma diferente. Theseus acha que tudo não passou de uma loucura, com narrações cujo fruto não passa de meros engenhos da fantasia típica aos amantes. Inclusive, recorre à imagem do poeta e à do lunático para traçar um paralelo com o estado de estar apaixonado, no qual as pessoas perdem a noção da realidade, acreditam e vivem situações incrivelmente fantásticas que estão em dissonância com a realidade física e material, pois residem no mundo da imaginação. Hippolyta, por sua vez, acha tudo muito estranho, entretanto, acredita nos relatos, bem como nas modificações que se operaram na forma de ser, gostar e amar que os jovens passaram a apresentar desde aquele momento. De acordo com Jung (1963, p. 360) “o sonho é uma porta estreita, dissimulada naquilo que a alma tem de mais obscuro e íntimo; e essa porta se abre para a noite”. A noite foi o cenário privilegiado no qual todos os quatro jovens puderam experimentar o que havia de mais íntimo e obscuro em suas relações e desejos. Como passaram por conflitos e confusões, agora, podem começar a descobrir o que realmente sentem no sentido de conduzir de modo mais tranquilo suas existências. Afinal, Demetrius, finalmente, descobriu que sempre fora interessado em Helena e não em Hermia como supunha, Lysander e Hermia, enfim, conseguiram ficar juntos e tudo isso à luz do dia.

Portanto, o sonho da noite de verão, enquanto elemento simbólico, está relacionado à noite e à escuridão no sentido de revelar aspectos ocultos e desconhecidos do ser humano e, ao mesmo tempo, representa o elemento central da narrativa, uma vez que é através dele que a história se desenrola. Atravessar a floresta e viver os desafios por ela impostos, representou para cada personagem mergulhar em seus medos e enfrentar conflitos emocionais. Além disso, esse caminho levou à descoberta de novas possibilidades e modificação das dificuldades iniciais em conquistas emocionais ao final da peça. Contudo a ambiguidade típica da situação do sonho se confirmou ao final, quando no âmbito da **realidade**, em Atenas, Theseus não acreditou no que aconteceu enquanto Hippolyta confiou na narrativa dos fatos. Assim, percebe-se a tênue distância entre o telúrico, isto é, aquilo relativo às coisas terrestres e o onírico, porquanto não se sabe se as personagens sonharam ou realmente passaram pelas experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O capítulo demonstrou, ao longo de sua trajetória e a partir do texto *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, um painel de relações entre a literatura e outros campos de conhecimento, em cujo centro encontram-se elementos provenientes da mitologia grega; símbolos que relacionam partes da peça dramática de modo significativo, traduzindo con-

ceitos e ideias atinentes aos personagens em seus contextos e como os símbolos figuram dentro do sonho que compõe a trama.

Ao confrontar-se com essa comédia de Shakespeare, notou-se que esta opera um resgate de figuras emblemáticas referentes à mitologia grega, como Theseus, Hippolyta, Egeus, Hermia, Helena, Demetrius e Lysander. No entanto, ao se valer destas imagens re-toma-as sob outra perspectiva. Por intermédio delas se explora outra forma de se lidar com temas antigos como o amor e o casamento, que na mitologia grega não passava pela aprovação, aqui, após iniciar a jornada, os personagens passam por situações que modificam o modo de lidar com essas questões. A interdição do amor e consequentemente do casamento, relaciona-se, a princípio com toda uma conjuntura social e política. Posteriormente, sua permissão é concedida por conta da mudança operada nos personagens por conta da passagem pela floresta e nesta pelo sonho. Neste enfoque, o resgate das figuras mitológicas ultrapassa a verdade imposta pelo mundo concreto, pois recria a realidade durante toda a narrativa. Como destacado por Campbell (1990), esse processo de recriação e renovação da utilização de imagens mitológicas torna a passagem pela existência, bem como pela realidade mais suportável; pois não se limita ao pensamento de um mundo material, antes abre um espaço para além, o qual permite àqueles que entram em contato com tais narrativas uma passagem por diversas paragens. Dito de outra forma, a utilização de figuras míticas de uma ou várias histórias, como a concebida por Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, lida com os fatos históricos e lendários, transformando-os e utilizando-os de outra maneira, inserindo-os dentro de uma comédia, a qual abre espaço para fantasia e imaginário.

Dentro da peça há uma mescla entre cenários do plano real e da fantasia. O primeiro é representado essencialmente por Atenas, local onde Theseus e Hippolyta, os quatro jovens enamorados e os artesãos marcam sua presença. Neste espaço a figura de Theseus é aquela que sinaliza decisões que precisam ser tomadas e influi na forma pela qual os outros cidadãos atenienses seguirão com suas vidas. A floresta, local onde elfos, fadas e ninfas interferem na maneira pela qual os quatro jovens atenienses concebem o amor e elegem a pessoa para quem irão direcionar este sentimento, representa um caminho intermediário que transforma emoções e auxilia no gerenciamento dessas após sua transformação, uma vez que apresenta o outro lado das situações e permitiu a vivência de infinitas possibilidades que não puderam ser experimentadas na realidade.

Depois das análises efetuadas acerca da dimensão simbólica a partir dos personagens e cenários, foi possível averiguar que a matéria simbólica, de fato, é tema importante na produção da trama, uma vez que traduz estados de ser e estar de personagens além de

demarcar passagens e modificações que ocorrerão. Nesse contexto, a lua é o símbolo por excelência da peça, pois, além de aparecer 28 vezes, isto é, mais vezes do que em qualquer outra peça de Shakespeare, nesta ela também adquire diversos sentidos. Dentre esses sentidos destacam-se: mudança de fase, renovação, novidade, produtividade, elemento de sedução e, para além desses significados de caráter ascensional, pois se relacionam a mudanças e ações construtivas, ela figura como símbolo de escuridão, estagnação quando vem vinculada ao claustro, ambiente de improdutividade e vida sem novidades, onde só há uma mesmice sem acréscimo.

A floresta está intimamente atrelada ao sonho, pois é nela que ele ocorre. Dessa perspectiva, percebeu-se que os símbolos conectados à floresta se relacionam também ao sonho: escuridão, obscuridade, desconhecimento e sombra. Neste ambiente, a partir do momento no qual as personagens do plano real entram em contato com aquelas do plano da fantasia, percebe-se que há uma intensa e crescente confusão em relação ao anseio e aos desejos dos jovens enamorados; uma vez que passam por um momento de ilusão e fantasia que os conduz a entrar naquilo que há de mais escondido neles, permite-se uma passagem pelo irrefletido, no qual o mais oculto ganha espaço e aparece em suas ações e sentimentos. Desse modo, enquanto os casais estão na floresta a sensação de dúvida e confusão domina o universo simbólico das personagens, sob todas as suas facetas, como a escuridão, as sombras, o sono e, sobretudo, o sonho.

Campbell (1990) assinala que é preciso lidar com ambos os universos, tanto o externo quanto o interno. Nesse enfoque, o movimento que as personagens executam com o exterior tem reflexos no interior, já que, a partir da passagem por ela, ocorre a modificação em desejos e sentimentos que consideravam como certos em seu interior a partir de ações externas como a ação do líquido da flor amor-perfeito, que simboliza a reflexão, no caso esse jogo entre interior e exterior é perpassado por uma análise da experiência de estar vivo. Jung (1963) destaca que é difícil fixar limites no campo da consciência, para o autor o desconhecido divide-se em dois grupos, os exteriores e os que seriam acessíveis pelos dados interiores. O trajeto de encontro e reencontro estabelecido pelas personagens até o momento do amanhecer, quando lhes é devolvido o acesso ao consciente, é marcado por uma presença de elementos do mundo exterior como a lua, o fogo, a flor, etc. e, de outro lado, pelo contato com seus modelos interiores de representação. Assim, a noite e a floresta passam a simbolizar o sonho que atua na forma pela qual se apresentam e desenvolvem-se os acontecimentos neste espaço obscuro que permite que aspectos desconhecidos à luz do dia, ou seja, inconscientes, erijam.

Por outro lado, é a partir dos enganos e dos aspectos obscuros presentes no ambiente noturno perpassado pelo sonho que o ambiente diurno e iluminado, estabelecido no plano do real (sociedade ateniense, fora da floresta), pode simbolizar a consciência; pois a luminosidade providenciada por essa passagem transforma os acontecimentos do sonho em lembranças que influenciam no modo pelo qual os personagens passam a viver e realizar suas escolhas. Ao contrário dos sentimentos em plena escuridão durante o sonho na floresta, essa claridade propiciada pelo nascer do dia e mudança de espaço é simbólica porque representa, finalmente, a consciência. Mesmo perturbados pelas vagas lembranças da noite passada, se foi ou não um sonho, as atitudes dos jovens atenienses são outras: enfim encontram uma forma de lidar com o tema do amor e do casamento no plano real da narrativa, pois empreendem esforços em reestruturar sentimentos e anseios que foram bagunçados durante a noite em relação à realidade na qual se encontram.

O sonho, enquanto elemento simbólico e aspecto fundador da narrativa, figura como um elemento incerto, pois ao final, em confronto com as figuras da dimensão real da obra, há aqueles que acreditam, como no caso de Hippolyta e aqueles que acham que não passa de um devaneio de pessoas apaixonadas, caso de Theseus. Além disso, os próprios protagonistas que viveram o sonho têm dúvidas sobre sua veracidade. Por isso, um dos aspectos mais nítidos e marcantes do texto é a tênue linha existente entre o telúrico, aquilo que se assenta no terrestre, no plano da realidade e o onírico, o universo subjetivo dos sonhos; que, por sua alta capacidade imaginativa e visual, é capaz de conduzir a vivência de sensações e acontecimentos transcendentais análogos aos reais, porém, mais intensos e, em certa medida, mais ricos; pois a entrega às experiências oníricas supõe certo desligamento temporário da realidade, o que pode ocorrer em uma noite de verão. No contexto da peça examinada, o sonho permitiu experimentar e cumprir, em outro plano, o que não se poderia concretizar na vida real e, assim, organizou as posteriores vivências desses personagens no plano real, permitindo que expressem seus sentimentos e anseios de modo pleno.

Diante disso, nota-se uma identificação entre os personagens do plano real da peça com a mitologia grega que é feita com base em símbolos que os representam nesta, como a questão da guerra, exemplificada pelo símbolo da espada, vinculada à conquista, no caso de Theseus e Hippolyta. O plano real faz parte do início e do final da peça, unindo os dois pontos da história, pois a abre e a encerra, no que seria o domínio do real. A floresta, bem como o sonho figuram ao meio da trama, simbolizando o local com possibilidades que não seriam admissíveis em Atenas, isto é, na realidade concreta da história, por isso, neste bosque, tudo acontece. A confluência dessas duas realidades gera o caos, inicialmente, e posteriormente a resolução de todas as confusões que foram estabelecidas, e a dificuldade

em delimitar o quanto tudo foi real ou imaginação é o ponto alto da peça analisada, que tem por maior intenção causar essa sensação no leitor, que fica admirado com os acontecimentos e seu desfecho. Deste modo, os limites impostos pela realidade foram verificados com base nas relações estabelecidas ao início e ao final, quando da presença de Theseus, figura social e política representativa que interferiu no modo como os quatro jovens lidavam com o amor e na modificação e possibilidades que passaram a ter após sua passagem pela floresta e pelo sonho.

O processo do sonho desenvolvido pela narrativa possibilitou um exame deste a partir de uma estrutura dramática clássica, pois expos de modo claro o lugar, o tempo e as personagens que estavam no sonho; indicando a situação inicial dos sonhadores, no caso um mesmo sonho foi sonhado por todos os quatro jovens atenienses; conduziu o sonho no sentido de apresentar um desenvolvimento para ele; culminando no que se denominaria de *clímax*, que foi seguido pela solução. Assim, percebeu-se como o sonho operou na peça sob a perspectiva destes personagens, os quais representaram o ponto de encontro entre realidade e fantasia, pois passaram por ambos os domínios. E, dessa perspectiva, a trajetória efetuada pelos quatro jovens figura também como um processo de amadurecimento, uma vez que a passagem pela floresta e as mudanças operadas pelo sonho fizeram com que finalmente Lysander e Hermia reafirmassem seu sentimento um em relação ao outro e Demetrius, enfim, percebeu que, de fato, era de Helena que gostava e não de Hermia. Deste modo, a experiência pela qual passaram em seu mundo interior manifestou-se em seu mundo exterior, ligando, dessa forma, a fantasia a realidade, porquanto o imaginário operou grandes modificações no nível social.

Este capítulo teve como objetivo central resgatar a interface entre o mito e o simbólico nas personagens da peça, além de examinar o sonho enquanto processo pelo qual a peça dramática ganha sentido e opera modificações no próprio enredo, observando sempre a ligação entre o real e a fantasia, o sonho e a vida concreta. Embora o capítulo tenha se debruçado sobre os motivos mais aparentes na obra analisada, ainda há outras possibilidades a serem exploradas. Por isso, esta pesquisa representa um primeiro passo no sentido de investigar a obra *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, que, por sinal, ainda não está nem perto de esgotar os temas para sua análise. Para tanto, as comédias de Shakespeare, como esta, precisam ser lidas e valorizadas enquanto objeto de estudo, por representarem um material rico em possibilidades que aguardam ser descobertos.

REFERÊNCIAS

- ARÉAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BELLINGER F. M. **A short history of the theater**. New York: Henry Holt and Company, 1927.
- BERTHOLD. M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOYCE, C. **Shakespeare a to z: the essential reference to his plays, his poems, his live and times, and more**. New York: Routable Press, 1990.
- BULFINCH, T. **O livro da mitologia: história de deuses e heróis**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 2003.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. 2. ed. Nova York: Barnes & Noble, 1993.
- ELIADE, M. **História das crenças e ideias religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. v. 1.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FREITAS, J. P. **A cenografia no palco de Shakespeare**. 2009. 249 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-163317/es.php>>. Acesso em: 13 set. 2016.
- HAMILTON, E. **Mythology**. United States of America: GradeSaver LLC, 2008.
- JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.
- MALBERGIER, S. O renascimento do globo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 set. 1994. Caderno Mais. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/18/mais/5.html>>. Acesso em: 06 set. 2016.
- MERES, F. **Palladis tamia: wits treasury being the second part of wits common wealth**. London: Cuthbert Burbie, 1598.
- PAZ, O. Los hijos del limo. In: **La Casa de la Presencia** (poesia e historia). 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PESSOA, F. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- SANDERS, A. **The short Oxford history of english literature**. Great Britain: Oxford, 1994.

SERRAT, B. S. B. V. M. **Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos**: seus efeitos sobre os objetos de cena. 2006. 93 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/Id/C%EAnica/Pesquisa/ilumina%E7%E3o%20c%EAnica%20espetaculos.pdf>> Acesso em: 13 set. 2016.

SHAKESPEARE, W. **A midsummer night's dream**. 4. ed. London: Penguin Popular Classics, 1994.

SHAKESPEARE, W. **Sonho de uma noite de verão**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHARP, D. **Léxico junguiano**: dicionário de termos e conceitos. São Paulo: Cultrix, 1991.

SOLMER, A. **Manual de teatro**. Lisboa: Temas de Debates, 1999.

SPURGEON, C. F. E. **Shakespeare imagery and what it tells us**. New York: Cambridge University Press, 1979.

SOBRE A ORGANIZADORA

Regina Helena Urias Cabreira

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade do Sagrado Coração (USC). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Paraná (UTFPR). Doutora em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-Doutora em Literatura, Folclore e Mitologia pela Universidade de Harvard. Atua na linha de pesquisa: Literaturas de Língua Inglesa. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Literaturas de Língua Inglesa.

SOBRE OS AUTORES

(em ordem alfabética)

Guilherme Roberto de Souza da Silva

Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Marion Souto da Rosa Lemes

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Mayara Quadros de Andrade

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Milena Crystina Legroski

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Sarah Aline Rosa

Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Formato 21x21cm
Tipografia News Gothic BT
2017

Editora filiada a 
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

A literatura nos oferece uma vastidão de significados através de imagens, pensamentos, sentimentos, ideias e reflexões, os quais nos levam a reinos imaginários de encantamento, estranhamento, desafios e ilusões, nos quais acreditamos mesmo assim. O acreditar, o adentrar realidades e tramas ficcionais, a suspensão de nossa incredulidade é que faz com que a literatura nos fascine e encante. Mas o encantamento também dá margem a uma percepção aguçada de temas universais que permeiam a condição humana em toda sua intensidade e complexidade. Temas que se transformam em questionamentos; questionamentos que se transformam em pesquisas e discussões científicas que, por sua vez, enriquecem nossa tão estreita e íntima ligação com o texto literário, seja qual for sua forma. Aqui oferecemos a perspectiva de um olhar ora encantado e ensimesmado, ora crítico e científico sobre quatro obras da literatura de língua inglesa, perpassando a canadense, norte-americana e inglesa. Numa viagem desde os longínquos tempos de William Shakespeare, passando pelo brilhantismo de Jane Austen, pela ousadia de Margaret Atwood, pela sagacidade de Marion Zimmer Bradley até o inusitado romance de Sarah Shun-Lien Bynum. Trata-se de uma coletânea elaborada por alunos do Curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, trabalhos que demonstram de forma particular a seriedade, o profissionalismo e a dedicação de tais acadêmicos. Esta publicação não só representa e comemora um período de extrema importância na vida desses alunos, mas tem a intenção de ser um primeiro grande incentivo para suas carreiras profissionais, acadêmicas ou não.

