



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Marcos Mendes

EXÍLIO E EROTISMO NO *RETRATO DE LA
LOZANA ANDALUZA* E EM SUAS RECRIAÇÕES

**Florianópolis
2013**

Marcos Mendes

EXÍLIO E EROTISMO NO *RETRATO DE LA
LOZANA ANDALUZA* E EM SUAS RECRIAÇÕES

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina sob orientação da Prof.
Dr.^a. Alai Garcia Diniz, para
obtenção do título de Mestre em
Literatura, Área de Concentração
em Teoria Literária.

**Florianópolis
2013**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mendes, Marcos

Exílio e erotismo no Retrato de la Lozana andaluza e em suas recriações / Marcos Mendes ; orientadora, Alai Garcia Diniz - Florianópolis, SC, 2013.
192 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Lozana andaluza. 3. Erotismo. 4. Exílio . 5. Oralidade. I. Diniz, Alai Garcia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“Convocar as mulheres a se comprometerem com uma ação política que rompe com a tentação da revolta introvertida de pequenos grupos de solidariedade e ajuda mútua (...) não é, como se poderia crer, e temer, convidá-las a aliar-se sem luta às formas e às normas ordinárias da luta política, com o risco de se verem atreladas ou engolfadas em movimentos estranhos a suas preocupações e a seus interesses específicos. É desejar que elas saibam trabalhar para inventar e impor, no seio mesmo do movimento social e apoiando-se em organizações nascidas da revolta contra a discriminação simbólica, de que elas são, juntamente com os (as) homossexuais, um dos alvos privilegiados, formas de organização e de ação coletivas e armas eficazes, simbólicas sobretudo, capazes de abalar as instituições, estatais e jurídicas, que contribuem para eternizar sua subordinação.”

(Pierre Bourdieu, in *A dominação masculina*)

Às mulheres da vida, da minha vida, que dão e se dão à vida.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, que concedeu bolsa de estudos para a investigação científica e literária.

Agradeço imensamente a Alai, pessoa maravilhosa que me adotou como orientando e que soube relevar minhas ausências e apagões mentais;

Aos professores Ana Luiza Andrade e Carlos Eduardo Capela, que tanto contribuíram, cada um a seu modo, com minha formação pessoal e acadêmica;

Aos colegas que muito me ajudaram e reanimaram nas horas difíceis:

Santo Gabriel, Luz, Byron, Artur, Larissa, Helano, Bida...

lista que se estica mais que a memória momentânea brexiliada;

À minha mãe, que sempre me incentivou a encarar a vida sem medos;

À Marina, pela paciência e compreensão por todas as ausências;

À Vanessa, que não só contribuiu com meus estudos como também nunca me deixou desanimar;

À Sara, que venha a iluminar ainda mais nossos caminhos.

RESUMO

Este trabalho aborda algumas questões acerca do livro *Retrato de la Lozana andaluza*, de Francisco Delicado. Primeiro há uma análise de duas recriações do *Retrato* para outros contextos e em diferentes linguagens: o filme *La Lozana andaluza* (1974), de Vicente Escrivá e a peça teatral *La Lozana andaluza* (1963) de Rafael Alberti, seguido de um estudo complementar sobre a fragmentação das formas no *Retrato* e em outros autores, como Pietro Aretino, Bertolt Brecht e Giuseppe Arcimboldo. Na sequência trato da relação entre erotismo, religião, inquisição, feitiçaria, trabalho e prostituição, para estabelecer a relação destes conceitos entre si no *Retrato* e também o que se percebe presente nas recriações de Escrivá e de Alberti. Finalmente, problematizo o conceito de exílio tomando por base suas manifestações no *Retrato*, através de uma revisita ao conceito tradicional de exílio.

Palavras-chave: Francisco Delicado. *La Lozana andaluza*. Erotismo. Exílio. Oralidade.

ABSTRACT

This paper addresses some questions about the book *Retrato de la Lozana andaluza*, by Francisco Delicado. First there is an analysis of two recreations of *Retrato* to other contexts and in different languages: the film *La Lozana Andaluza* (1974), by Vicente Escrivá and theater play *La Lozana Andaluza* (1963) by Rafael Alberti, followed by an additional study on the fragmentation of form in *Retrato* and other authors like Pietro Aretino, Bertolt Brecht and Giuseppe Arcimboldo. Further on, I work with the relationship between eroticism, religion, inquisition, witchcraft, work and prostitution, to establish the relationship of these concepts with *Retrato* and also how they can be seen as present in the recreations by Escrivá and Alberti. Finally, I problematize the concept of exile on the basis its manifestations in *Retrato*, through revisiting the traditional concept of exile.

Key words: Francisco Delicado. La Lozana andaluza. Eroticism. Exile. Orality.

SUMÁRIO

Apresentação	21
Capítulo I - Recriações e transposições do <i>Retrato</i>	31
O filme <i>La Lozana andaluza</i> (1974) de Vicente Escrivá	58
A peça teatral <i>La Lozana andaluza</i> (1963) de Rafael Alberti	68
O <i>Retrato</i> como fragmentação das formas	85
Capítulo II - Erotismo, crenças e trabalho	99
A pugna entre Cristianismo e Judaísmo no <i>Retrato</i>	100
A transformação do paganismo e da bruxaria em heresia	106
A heresia e outras armas contra a inquisição	109
A mulher no <i>Retrato</i> : interditos, prostituição e trabalho	122
Interditos, transgressões, prostituição e erotismo no contexto final da Idade Média e no <i>Retrato</i>	132
Erotismo e pornografia	142
Capítulo III - Poesia e abertura no romance. Linguagem e exílio	153
no <i>Retrato</i>	
A linguagem exilada	172
Referências	185

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Reprodução da capa do <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>	23
Figura 2	Reprodução do folio A2 (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	35
Figura 3	Reprodução do folio A3r (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	35
Figura 4	Detalhe de figuras <i>factotum</i> do folio D3v (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	36
Figura 5	Detalhe de figuras <i>factotum</i> do folio J4r (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	36
Figura 6	Folio K2r, onde se verifica a relação imagem-texto (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	37
Figura 7	Detalhe do folio H4v, onde a figura <i>factotum</i> do dedo indicador aparece três vezes (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	41
Figura 8	Cena da nudez de Lozana, interpretada pela atriz italiana Maria Rosario Omaggio (in.: <i>La Lozana andaluza</i> , 1974, Vicente Escrivá)	59
Figura 9	Na cena da cama na recriação de Escrivá, Lozana se mostra passiva (in.: <i>La Lozana andaluza</i> , 1974, Vicente Escrivá)	62
Figura 10	Alberti intervém em sua obra, como Delicado (in.: MONLEÓN, 1990, p. 485)	69
Figura 11	Detalhe do mamotreto LVII (folio M1r): possível inspiração do <i>laudista</i> de Alberti (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	76
Figura 12	Detalhe do folio H4v, idêntico à descrição de Alberti da casa de Lozana (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	78
Figura 13	<i>Primavera</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 21)	87
Figura 14	<i>Verão</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 22)	87
Figura 15	<i>Outono</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 25)	87
Figura 16	<i>Inverno</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 26)	87

Figura 17	<i>O Verdureiro</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 28)	89
Figura 18	<i>O Verdureiro</i> (invertido), de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 29)	89
Figura 19	<i>Terra</i> , de Giuseppe Arcimboldo (in.: PIZZO, 1997, p. 24)	89
Figura 20	Fotoepigrama em que se pode observar a vinculação entre imagem e texto (in.: <i>Kriegsfibel</i> , Bertolt Brecht)	94
Figura 21	Fotoepigrama mencionado por Didi-Huberman (in.: <i>Kriegsfibel</i> , Bertolt Brecht)	97
Figura 22	Os judeus na base da hierarquia social medieval (in.: BARNAVI, 1995, p. 104)	102
Figura 23	Massacre de judeus acusados de envenenamento de poços (in.: BARNAVI, 1995, p. 110)	104
Figura 24	Representação do sabá (in.: FONTOURA)	111
Figura 25	Mulher acusada de bruxaria prestes a ser queimada (in.: DUMAS, 2010)	113
Figura 26	O ser adorado com chifres que deu origem à representação do diabo (in.: FONTOURA)	115
Figura 27	Hereges, bruxas e judeus ardam nas fogueiras frequentemente (in.: BARNAVI, 1995, p. 121)	117
Figura 28	Provocação da artista plástica Natalia Iguíñiz (IGUÍÑIZ, 1999)	125
Figura 29	Detalhe do folio L4r, em que a imagem alude à prostituição (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	140
Figura 30	Detalhe do folio E3v, alusão à <i>nave de los locos</i> , tema recorrente na literatura medieval (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	172
Figura 31	Detalhe do folio K1r, xilogravuras de <i>La Peña de Martos</i> e de <i>Córdoba</i> (in.: <i>Retrato de la Lozana andaluza</i>)	174

APRESENTAÇÃO

Foi através da disciplina de graduação *Literatura Hispânica* curso de Letras - Língua e Literatura Espanhola da UFSC, ministrada pela Prof^a. D^{ra}. Alai Garcia Diniz em 2005 que tomei conhecimento do *Retrato de la Lozana Andaluza*¹ (1527-1534)², obra que despertou em mim o desejo de conhecê-la mais profundamente e tentar desvendar os seus mistérios, tentar identificar as características que a fizeram ser considerada tão singular. Passei então a pesquisá-la, ainda que de forma reticente em virtude das outras disciplinas da graduação, retomando-a no Trabalho de Conclusão de Curso, em 2008, e a seguir como projeto de mestrado. Durante a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso percebi com mais clareza que eram escassos os estudos sobre o *Retrato*, não só no Brasil como também nos outros países, explicando a dispersa, porém crescente bibliografia encontrada sobre o livro. Felizmente os recursos eletrônicos³ facilitaram a localização de alguns ensaios e livros que abordavam diretamente o *Retrato*, no Brasil e no exterior, além de me permitir o acesso ao filme e a obras teatrais diretamente relacionadas com ele, bem como a algumas edições do *Retrato* que possuem ensaios críticos e estudos preliminares.

Os textos e autores marginalizados pela crítica sempre despertaram em mim muita curiosidade, tanto pelo desafio em descobrir as razões que os levaram a receber tal rótulo quanto pelo convite que fazem à investigação do *fora do cânon*, obras que, normalmente, são livres das travas estéticas e moralizantes que, inevitavelmente, as prendem num círculo restrito de pesquisadores e literatos, mantidas longe do grande público, acostumado a entender literatura pela visão aristotélica⁴. Este tipo de literatura, despreocupada em agradar os setores

¹ A edição mais recente é a de Folke Gernert e Jacques Joret (2007). Também foram consultadas as edições de Bruno Damiani (1969) e de Claude Allaire (1985).

² Considera-se como o ano mais provável de publicação entre 1528 e 1530, com preferência para 1528, mas apenas podemos considerar os extremos 1527-1534 como limites mínimo e máximo, pois há referências no próprio *Retrato* ao Saque de Roma de 1527 e Francisco Delicado revela que escreveu o *Retrato* no prólogo da edição de 1534 do *Primaleão*, que Delicado revisou (DELICADO, 2007, p. XXXV).

³ A edição facsimilar se encontra disponível para leitura e visualização na internet: <[http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10776](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/77815606438432043621657/p0000001.htm#L_67_>; <. Acesso em: 08/ago/2008.

⁴ A *Poética* de Aristóteles foi considerada durante muito tempo a obra fundamental do pensamento estético, passando a ser tratada como definidora do cânone. Assim, as correntes estéticas, sobretudo as de inspiração clássica ajudaram a perpetuar, ainda que com certa deturpação e de uma maneira muito genérica, os ideais aristotélicos, como a busca pelo “belo”,

mais elitizados e poderosos da sociedade, normalmente possui uma liberdade de expressão e de forma que cativa a leitura, chegando a chocar o leitor mais desavisado - provocado, no caso específico do *Retrato*, pela naturalidade da narrativa, dos diálogos e da expressividade e forma das figuras que o compõem, que por sua vez instiga a leitura justamente em razão deste desprendimento, desta despreocupação formal e moral.

uma impressão de necessidade de carga dramática, diretamente relacionados com a ordem e a simetria dos textos. Esta busca despreza, por oposição, os textos que não buscam este ideal, que ainda perdura, tanto no que se observa no comportamento do público em geral, devidamente acostumado à lógica da literatura que contém esta busca pelo ideal aristotélico, quanto no discurso de uma corrente mais tradicionalista de pesquisadores, que sustenta esta lógica, perpetuando o ciclo. Mimese e verossimilhança contribuem para a criação da obra artística, servem como uma espécie de ponto de encontro entre origem e propósito final da literatura. Para Pinciano, o uso da verossimilhança permite uma recriação de qualquer parte do mundo pelo artista e, considerando que esta recriação é fruto de um desenvolvimento racional, o texto literário será didático, inclusive mais eficiente, pois se conseguirá a instrução por meio do deleite (PINCIANO *apud* TINI, 2007, p. 36).

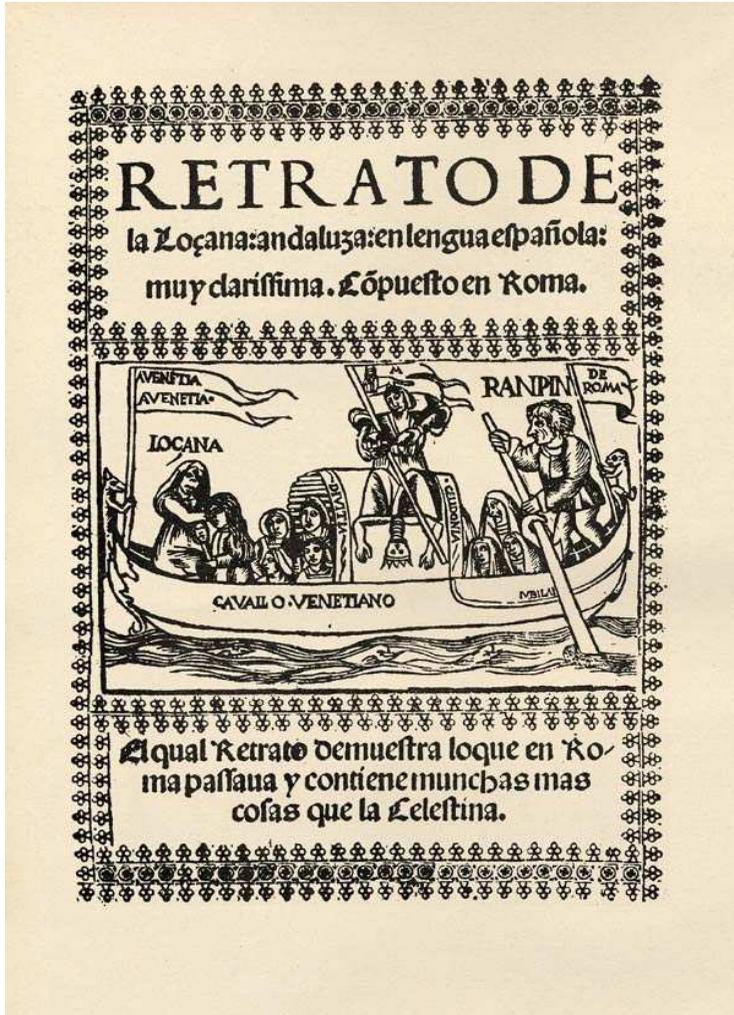


Figura 1: reprodução da capa do *Retrato de la Lozana andaluza*.

Temos, portanto, um livro escrito não para agradar um público desacostumado ao bombardeio literário (decorrente da então recente invenção de Gutenberg e pela consequente publicação de diversos livros, dos mais variados gêneros, tamanhos e conteúdos, que até o momento era tarefa extremamente cara e demorada), mas sim, pelo que se pode inferir pelo contexto em que foi publicado, um livro

aparentemente de entretenimento, de relato, que apresenta inovações literárias e grande trabalho estilístico e literário do autor, demonstrando seu profundo conhecimento da literatura da época bem como dos clássicos e de seus filósofos, sobretudo dos gregos e latinos.

É importante destacar o conceito de decoro de Pinciano (1596), espécie de equilíbrio entre a linguagem dirigida à nobreza e à classe baixa, que resulta numa linguagem que utiliza os “princípios clássicos da obra literária sem perder de vista o momento presente e as adaptações necessárias em decorrência dele” (TINI, 2007, p. 37). O decoro harmoniza tragédia e comédia, ao ensinar aos homens prudência e valores familiares através do riso e do sofrimento. O decoro trata de unir mimese, verossimilhança e erudição do artista, para garantir a beleza e perfeição do texto literário. Embora os efeitos do decoro se fizessem presentes de forma mais consistente nas obras posteriores, notadamente no *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (ibid., p. 34), nota-se que Delicado teve o cuidado de inserir no *Retrato* uma linguagem bem diversificada (culto, sobretudo nas partes prologais e epilogais, e bem popular, sobretudo nas falas das personagens) ao dirigir-se a um público que se supõe eclético. A linguagem utilizada no *Retrato* demonstra claramente esta preocupação, já que seu texto possui o equilíbrio entre as linguagens, com a ressalva de que seu objetivo parece não ser o de ensinar prudência e valores familiares aos homens, como apregoa o decoro (muitas vezes a paródia ao decoro é que se sobressai).

Levando em consideração que Delicado afirma no *Retrato* que o publicou para remediar sua precária situação financeira em Veneza, considerar o livro como obra de entretenimento e de relato parece ser a opção mais razoável, mas é evidente que se trata de um mecanismo de disfarce a outras intenções, articuladamente críticas, especialmente em relação à religião.

Francisco Delicado⁵, autor do *Retrato* (publicado anonimamente em Veneza), obra da qual me ocupo nesta dissertação, é um desses autores que sofreu um processo de marginalização por parte da crítica, e que lhe enviou ao cerco de obras consideradas obscenas, imorais, destinada a fazer parte de um grupo de obras restrito aos estudiosos de literatura, pesquisadores, filólogos etc. Este é um caso de esquecimento explicado em grande parte pelo paradigma moralizante

⁵ Nesta dissertação considera-se Francisco Delicado como o autor da obra, mesmo que esta ainda não esteja categoricamente confirmada pela crítica especializada. Além destas pistas, há a afirmação de Delicado, na introdução da edição do *Primaleão* (1534) que revisou: “Yo [...] compuse la Lozana en el común hablar de la polida Andalucía” (ORTIZ, 1974, p. 14).

norteador da crítica literária, construtora da historiografia, reticente em considerar obras com qualquer conteúdo de cunho desviado dos padrões aceitos pela sociedade e pela crítica não especializada.

O contexto da publicação deste livro (plena transição da Idade Média para o Renascimento, instalação da inquisição espanhola, que culmina com o Edito de expulsão dos judeus da Espanha em 1492, a recente descoberta da América e o conseqüente aumento do domínio político do reino espanhol na Europa e a invenção da imprensa) o torna ainda mais interessante, pois vemos no *Retrato* grande ousadia literária, em muitos aspectos, bem como ousadia ao falar sobre as transgressões à moral e ao catolicismo. Dentre elas, talvez a mais relevante seja a crítica ao catolicismo, que aparece em todo o livro, ora disfarçada ora explícita. Delicado faz uso de um vocabulário livre de amarras morais, retrata o universo da região popular de Roma como presenciou, sem disfarces nem eufemismos, levantando a questão da sexualidade e do erotismo com naturalidade, sem deixar de evidenciar as relações bem íntimas que ocorriam entre membros da igreja católica e as prostitutas de Roma, em sua maioria, oriundas de outros reinos (precursores dos Estados-nação), principalmente a Espanha, em decorrência da expulsão dos judeus da península ibérica. Neste sentido, outro escritor, Pietro Aretino (1492-1556), devido ao conteúdo marcadamente obsceno e direto presente em toda sua obra, também foi sistematicamente rotulado de *poeta pornográfico*, razão que contribuiu para seu esquecimento durante séculos. Segundo José Paulo Paes, isto explica porque “o estudo e divulgação [da obra de Aretino] têm sido obstados com tanta freqüência pelo filisteísmo dos guardiães, ostensivos ou disfarçados, da moralidade oficial” (ARETINO, 1981, p. 21).

Delicado não assinou o *Retrato*, preferiu o anonimato devido às abundantes referências ao judaísmo presentes em todo o livro e por conter em suas páginas assuntos que poderiam levá-lo a responder legalmente sobre eles: há inúmeras menções aos costumes judeus, a assuntos como prostituição, sexualidade e principalmente atividades transgressivas do clero, além de possuir como pano de fundo os bairros populares de Roma e a maioria de seus personagens serem pertencentes às baixas camadas sociais, fato contrário ao que se espera ver nas grandes obras, norteadas pelos princípios aristotélicos, como as peripécias de nobres, princesas e reis, sempre se resguardando de tocar em assuntos moralmente inaceitáveis, como os relacionados ao sexo, às pessoas das classes baixas e sem poder político nem econômico. Claude Allaire comenta sobre o anonimato de Delicado:

Este anonimato, muy real, de la publicación dio lugar a varios comentarios, suponiéndose a veces que Delicado no firmó su libro por miedo al escándalo, o a las autoridades civiles y eclesiásticas, etc., pero no creo que los argumentos alegados tengan una base firme. Para mí, el anonimato del Retrato es un rasgo genérico y semántico, y si no, ¿por qué no vaciló el autor en revelar su identidad, seis años más tarde, en el prólogo del *Primaleón*? (DELICADO, 1985, p. 149).

Aretino, assim como Delicado, abominava o pedantismo dos eruditos. No *Retrato* há, nas partes prologais e epilogais, traços que parecem trazer a ideia de pedantismo, que se descarta imediatamente após uma análise um pouco mais aprofundada, da qual percebe-se que Delicado na verdade escarneia dos pedantes ao agir com falso pedantismo, debochando deles ao parodiá-los⁶.

A crítica sobre o *Retrato* é encontrada mais frequentemente e com mais profundidade fora da Espanha. Isto se deve à crítica destrutiva de Menéndez Pelayo (MENÉNDEZ PELAYO, 1946, pp. 291-311), como muito bem observa Juan Goytisolo no prólogo que escreveu para *La génesis artística de la Lozana Andaluza*, de José Hernández Ortiz (ORTIZ, 1974, p. 9):

Destino ejemplar el de La Lozana: obra marginada de un español marginado, desconocida de sus contemporáneos a raíz de su anónima impresión en Italia, ignorada generación tras generación hasta el descubrimiento del único ejemplar por Gayangos, condenada de modo inapelable por Menéndez Pelayo como 'libro inmundo y feo', de 'valor estético nulo' y que 'apenas pertenece a la literatura', ha permanecido en estado de hibernación durante cuatro siglos y medio sin lograr romper hasta hoy el corsé

⁶ Para citar um exemplo: “Por tanto, digo que para gozar d’este retrato y para murmurar del autor, que primero lo deben bien leer y entender, *sed non legatur in escolis*” (DELICADO, 1985, p. 487). Aquí a ironia delicadiana se faz presente ao recomendar (em latim, idioma restrito aos eruditos e frequentadores das escolas!) que o *Retrato* não seja lido na(s) escola(s), o que alerta sobre o conteúdo do livro. Neste mesmo exemplo nota-se a exigência de leitura completa que Delicado faz de seus leitores ao fazer tal advertência.

petrificado de su crisálida (GOYTISOLO in.: ORTIZ, 1974, p. 9).

O único exemplar conhecido do *Retrato* está na Biblioteca Nacional de Viena (Österreichische Nationalbibliothek). Ortiz ressalta que desde a publicação do *Retrato* até meados do século XIX não se teve notícia de qualquer citação ou resenha do livro; somente em 1845, Ferdinand Joseph Wolf menciona a obra em seu artigo sobre *La Celestina*⁷. Em 1857 Pascual de Gayangos dá ampla visibilidade à obra ao tirar-lhe uma cópia (ORTIZ, 1974, p. 12), despertando interesse por parte da crítica, que “se ha ocupado de la obra en un número moderado de artículos más o menos extensos, en introducciones de la misma y en unos pocos trabajos universitarios” (ORTIZ, 1974, p. 12). Apesar desta modesta produção crítica, o *Retrato* “ha gozado de un considerable éxito editorial, ya que ha sido publicado 16 veces, por lo menos, en español; 3 en francés y otras 3 en italiano.” (ibid.) O *Retrato* recebeu ainda duas versões teatrais, foi tema de poética, uma versão cinematográfica, além de um capítulo na produção televisiva espanhola *Las Pícaras*⁸.

Os estudos que recebeu de diferentes enfoques e matrizes, desde a descoberta de Pascual de Gayangos, certamente incentivaram novos pesquisadores a destacar outros aspectos para sua leitura.

Os aspectos que procurarei abordar nesta dissertação tiveram que sofrer necessariamente um recorte, devido às dificuldades que o estudo de uma obra do século XVI – repleta de italianismos e amostras de outros idiomas e dialetos, além da natural defasagem linguística e sintática– merece.

Tratarei de relacionar, em três capítulos, alguns dos pontos que mais me chamaram a atenção nesta tão singular obra, desde o momento em que passei a dedicar-me a ela. Dediquei um capítulo exclusivamente às questões da transposição e da oralidade, outro para relacionar os elementos eróticos e religiosos e, por fim, um para discutir a questão do exílio e sua aparição no *Retrato*.

No **Capítulo I** o objetivo foi observar sua pertinência como artefato cultural hispânico no século XX com duas recriações do *Retrato*

⁷ WOLF, Ferdinand. “Über das Spanische Drama: La Celestina und Seine Übersetzungen”, in.: Blättern für literarische Unterhaltungen, números 213-217, Berlim, 1845, pp. 853-870. Ferdinand Joseph Wolf (1796-1866) foi romanista, hispanista e lusitanista austríaco. Também foi conservador da Biblioteca Nacional de Viena (Österreichische Nationalbibliothek).

⁸ Além da versão teatral de Rafael Alberti e do filme de Vicente Escrivá, analisadas no Capítulo I, temos a versão teatral de Jerónimo López Mozo (1977), e a versão e o capítulo dedicado à Lozana de Chumy Chúmez (1983), cineasta, humorista e ensaísta espanhol.

para outros contextos e em diferentes linguagens: o filme *La Lozana andaluza* (1974), de Vicente Escrivá e a peça teatral *La Lozana andaluza* (1963) de Rafael Alberti, buscando entender de que forma se constituíram como obras a serem transpostas ao cinema e ao teatro, de acordo com o conceito de *transposição*, passando também pelo conceito de *intermedialidade*.

A questão da narrativa e da oralidade bem como o conceito de movência de Paul Zumthor também foi discutida, devido à sua importância para as sociedades antigas, sobretudo a medieval, cujo hábito da leitura coletiva e de sua representação tornou-se amplamente difundido, desenvolvendo-se, principalmente, após a invenção da imprensa.

Neste capítulo há um estudo complementar sobre a fragmentação das formas no *Retrato* e em outros autores, como Pietro Aretino, Bertolt Brecht e Giuseppe Arcimboldo. Este último utiliza diversos elementos e suas formas, configurando-as para gerar uma nova forma, ou sua sugestão, transformando, reformando e deformando continuamente os elementos, mostrando que a forma é uma força que está sempre a se movimentar, que dinamiza e dialetiza, ressignifica sem ressignificar-se, modifica um conjunto pela mudança de seu rearranjo.

No **Capítulo II** trato da relação entre erotismo, religião, inquisição, feitiçaria, trabalho e prostituição, para estabelecer a relação destes conceitos entre si no *Retrato* e também o que se percebe presente nas recriações de Escrivá e de Alberti. Para tanto, passo por uma inicial revisão de conceitos, a partir da evolução histórica do conturbado convívio entre judeus e cristãos até o período de transição entre Idade Média e Renascimento, passando pelo surgimento da bruxaria (derivada da deturpação da feitiçaria e da magia) e terminando com a instalação da inquisição na Europa. Dentro do contexto de consolidação do catolicismo, que acabou provocando intensas disputas religiosas, emergem diversas crenças e religiões (muitas já existentes e que se mantinham apenas em nível local) como resposta à imposição do catolicismo, sendo rapidamente taxadas de heréticas e sistematicamente reprimidas, desfeitas, absorvidas ou até aceitas pelo catolicismo, conforme a conveniência. O desdobramento destas disputas religiosas fez com que o poder e a igreja criassem a inquisição, oficializando as perseguições e buscando incessantemente culpados para todas as mazelas sociais, além de consolidar a misoginia e a perseguição aos judeus e associá-los cada vez mais ao diabo, que também teve sua imagem sistematicamente construída pelos teólogos católicos. Depois de revistos os conceitos e feita a revisita histórica à Idade Média, passo a

analisar o erotismo, o trabalho, a mulher e a prostituição, para finalmente estabelecer sua relação com todas estas questões no *Retrato* e nas recriações de Escrivá e Alberti.

No **Capítulo III** problematizo o conceito de exílio tomando por base suas manifestações no *Retrato*. A discussão do conceito de exílio passa por uma revisão do seu conceito tradicional, e mesmo do contemporâneo, que associa o exílio à perda, à solidão e ao sofrimento, como se estes representassem obrigatória e inevitavelmente prejuízo ao exilado, ignorando a liberdade que a experiência do exílio pode fazer emergir, pelo conflito que inevitavelmente provoca no exilado, e sua consequente abertura ao novo, ao diferente, a si. Desta análise conceitual surge a proposta de considerar a protagonista do romance exemplo do processo de passagem de *ser-em-si* a *ser-a-si* (a partir do momento em que se viu forçada a refazer sua vida em Roma), termos utilizados por Jean-Luc Nancy em *Del ser singular plural* (2006), a partir de sua experiência do exílio, passando pela discussão da noção de sujeito questionada por Judith Butler.

É importante ainda destacar que trato aqui de descobrir caminhos por investigar com mais intensidade, de abrir o *Retrato* a novas leituras, incitando talvez outros pesquisadores a darem-lhe a merecida continuidade, sobretudo nos três temas-base que propus neste estudo: narrativa, erotismo e exílio.

CAPÍTULO I

Recriações e transposições do *Retrato*

Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.
(Walter Benjamin)

Desde sua descoberta e crescente interesse por parte da crítica o *Retrato de la Lozana Andaluza* serviu de base para diversas recriações, com transposições para o teatro e para o cinema, além de uma grande quantidade de edições contendo estudos preliminares. Tais edições vêm acompanhadas de uma vasta quantidade de notas explicativas, relacionadas aos mais diversos aspectos que as tornam necessárias, principalmente informações históricas e linguísticas, dado o período em que foi publicado o *Retrato*. Dentre estas recriações, duas receberão especial atenção nesta dissertação: a transposição⁹ para o teatro¹⁰ de Rafael Alberti, escrita em 1963 e publicada um ano depois, e a transposição para o cinema¹¹ de Vicente Escrivá, lançada em 1976, filme integrante da “terceira via”¹² do cinema espanhol.

⁹ Para Genette, a transposição é a transformação séria (diferentemente da paródia, modificação mínima ou reduzida a um princípio mecânico; e do travestimento, tipo de transformação estilística): prática dialógica que resulta na produção de objetos estéticos autônomos, mantendo entre o texto a ser transposto e o texto resultante uma relação de transtextualidade, sem prejuízo de sua individualidade (GENETTE, 1989, p. 213).

¹⁰ Utilizo o termo *versão* aqui por entender que Alberti procura criar sua própria obra tendo o *Retrato* como texto de inspiração, fazendo questão de mencionar a obra que o inspirou em sua recriação. Trata-se de uma transposição da literatura ao texto teatral, com posterior representação cênica.

¹¹ Escrivá teve um espaço destacado no cinema da “terceira via”. O sucesso de bilheteria do filme tornou o *Retrato* popular na Espanha, em grande parte devido ao apelo do nu feminino, característica do período de *destape*. Vale destacar que no fim da década de 1970, devido ao fim do franquismo e do consequente abrandamento da repressão sexual, o *destape* pode ser comparado à *pornochanchada* brasileira ou ao *cine de ficheras* mexicano.

¹² José Enrique Monterde define assim esta tendência do cinema do tardofranquismo: “Moderadamente aperturista en los terrenos moral y político, [...] con una razonable factura

A transposição da literatura ao cinema e ao teatro, cada uma com suas particularidades, implicam sempre em ressignificações, enfatizando certos aspectos, distanciando de outros, alterando outros:

La transposición supone una mirada sobre el texto fuente, ya sea en sus aspectos temáticos o en sus aspectos formales. Se suele producir un fenómeno de reducción y de legibilidad que confirma estereotipos de lectura, sobre todo, en los casos de textos literarios con gran tradición de lecturas. Sin embargo, puede ocurrir que la transposición se detenga a indagar aspectos que la lectura social no registró. Puede ser, entonces, que la transposición haga una lectura de ruptura con respecto al metadiscurso establecido (PASERO, 2004, p. 72).

A transposição da literatura a outra arte combinada tem ainda a característica de retirar do leitor a possibilidade de criação de suas próprias imagens, tendo por isto um caráter inquietante, pois gera um sobressalto, uma quebra no hábito do leitor (PASERO, 2004, p. 72). Este tipo específico de transposição restringe a plurissignificação da palavra literária, pois esta se vê presa à imagem. Decorre daí o motivo pelo qual se acredite que há um empobrecimento neste tipo de transposição, afinal há também uma hierarquia social que superpõe o livro ao cinema ou ao teatro. No entanto, a transposição consiste numa forma específica de produção de sentido, já que implica em ressignificação da obra transposta. Para Bermúdez, a ressignificação é

determinada tanto por factores *semiológicos* y *materiales* de carácter forzoso (llevar una obra literaria al cine, por ejemplo, implica un cambio de lenguaje y de dispositivo), como por otros eventuales, que aparecen cuando la posible operación transpositiva se demora en el tiempo o se aleja en el espacio y es entonces modulada por los intereses y representaciones de un nuevo y/u otra cultura (por ejemplo ¿cuáles elementos

formal, poseedor de unos diálogos reconocibles por su cotidianeidad, ajeno a cualquier extremismo ideológico o estético y, fundamentalmente posibilista hasta la médula, la 'tercera vía' prefiguraba el espíritu de pausada y contenida transformación que empezaba a extenderse ante la ineluctabilidad biológica que conducía al fin del franquismo, y que sociológicamente ya venía determinada por las transformaciones del país a lo largo de la década del desarrollismo." (MONTERDE *apud* MOLINA, 2010, pp. 85-86).

desaparecerían y cuáles se acentuarían en una nueva adaptación cinematográfica de *Madame Bovary*? ¿y qué acontecería en el caso de que se tratara de una producción de origen chino? (BERMÚDEZ, 2008).

Estas duas recriações do *Retrato* concentram maior interesse nesta análise também porque fazem parte da produção relacionada aos clássicos espanhóis em período de grande censura: Alberti publicou em Buenos Aires sua versão teatral durante o período de exílio, devido à ditadura franquista na Espanha e Escrivá lançou seu filme apenas um ano após a morte do ditador, características em certa medida parecidas às da censura que Delicado experimentou quando publicou o *Retrato* em Veneza, Itália, ainda que saibamos que, comparada com as inquisições europeias, a italiana foi das mais brandas. No prólogo à edição mais recente do *Retrato*, de Jacques Joret e Folke Gernert, a segunda enumera três motivos principais que contribuiriam para que o livro constasse nos diversos índices inquisitoriais: “[...] a pesar de que su contenido, abiertamente obsceno, debería haberla hecho figurar con todo merecimiento entre los textos que persigue El *Index* de Pío IV”; “Del mismo modo, tampoco se ordena proceder contra la obra aun cuando incurre en uno de los delitos consignados en el *Index* de Valdés de 1559, a saber: el de la apología o simple descripción de hechos relacionados con la vida de los judíos o conversos”; e “Tampoco el hecho de haber sido publicada sin indicación completa del nombre del autor, del tipógrafo, etc., parece haberle supuesto problemas a la obra, pese a que en los *Índices* españoles de 1551 a 1559 [...] se condena a la destrucción los libros que carecen de estos datos”. É no mínimo estranho que o *Retrato* não figure em tais listas, devido a estar claramente infringindo as três proibições acima. Gernert, ao exemplificar com o caso de um livro publicado em 1526, cujo alvo eram os franciscanos venezianos, e que culminou com a destruição de quase todos os exemplares, propõe que, devido à voracidade com que o caso foi tratado, o mesmo tenha ocorrido com o *Retrato*, justificando, assim, a existência de somente um exemplar na atualidade e o fato de que “[...] no ha sido posible hallar a un lector de ese extenso periodo [da publicação do *Retrato* a meados do século XIX] que afirme abierta u oblicuamente haber leído la *Lozana*” (DELICADO, 2007, pp. XLIX-L). Assim, podemos crer que Delicado teve os exemplares de seu livro destruídos pela censura, se a analogia for correta, ou que não teve o sucesso esperado entre o público e, por

isto, não chegou a ser considerado perigoso, tornando-se desnecessária sua inclusão nas listas, pela censura (ibid.).

O propósito de analisar especificamente estas duas recriações é, também, o de discutir a questão da autoridade textual. Destas recriações e transposições, o teatro de Alberti recebeu ainda maior destaque pela proximidade entre Alberti e Delicado¹³, inexistente entre Delicado e Escrivá.

Neste capítulo relaciono as recriações do *Retrato* com o entrelaçamento entre mídias, perceptíveis tanto na dita obra *original* quanto em suas recriações transpostas. Este entrelaçamento de mídias e artes é o que entendo por intermedialidade¹⁴, que no *Retrato* mistura literatura com pintura e oralidade em mídia impressa. Para Clüver,

a combinação de ‘artes e mídias’ [...] bem como o termo ‘intermedialidade’ [...] sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2006, p. 18).

Os aspectos intermediais (mistura de literatura com pintura e oralidade) presentes no *Retrato* conduzem o leitor a outras mídias, ambas relacionadas com o movimento: cinema e teatro¹⁵. Esta ilusão de movimento é alcançada por Delicado através do uso de paratextos pictóricos (xilografuras), distribuídos cuidadosamente ao longo de todo o livro, com diversas funções, mas com a função maior de unir literatura

¹³ Delicado era andaluz, de Córdoba, assim como Alberti, e há a possibilidade de que tenha sido judeu convertido e expulso da Espanha em 1492, tendo se refugiado em Roma (DELICADO, 1969, p. 26).

¹⁴ A intermedialidade será pensada a partir da leitura de Clüver, ou seja, como a mistura ou coexistência de diversas artes em um único evento, valendo-se de mais de uma mídia e podendo ser estas de qualquer natureza. (CLÜVER, 2006).

¹⁵ Esta indução ao movimento já havia sido percebida por Menéndez Pelayo em sua fatídica crítica ao *Retrato*: “cinematógrafo de figurillas obscenas, que pasan haciendo muecas y cabriolas, en diálogos incoherentes”. Chama atenção neste trecho a referência ao *cinematógrafo* e também o uso do verbo *passar*, dando a impressão de que o leitor assiste à cena narrada (MENÉNDEZ PELAYO, 1946, p. 300).

e pintura numa mesma mídia, impressa, que, por sua vez, gera uma outra, similar ao cinema. O assunto mereceu destaque no estudo preliminar da edição de Jacques Joset e Folke Gernert, do qual extraio aqui a enumeração e classificação sistemática que permitem um maior detalhamento e visualização deste processo:

Se trata de quince xilografuras (dos de las cuales se reproducen en dos ocasiones) y de veintidós pequeños tacos o figuritas *factotum* (que se repiten hasta cinco veces). Algunos grabados parecen haber sido tallados *ex profeso* para nuestro texto, aunque la mayoría de las ilustraciones hayan sido empleadas previamente en otros impresos. Además hay otros elementos decorativos que acompañan al texto, como una pequeña granada (fol. A3r) o el busto de un hombre (fol. A2r) [...]. Una gran parte del material iconográfico restante proviene de la edición pseudo-sevillana de la Celestina, impresa en realidad en Venecia en mayo de 1523 (DELICADO, 2007, pp. XXXIX-XLII).

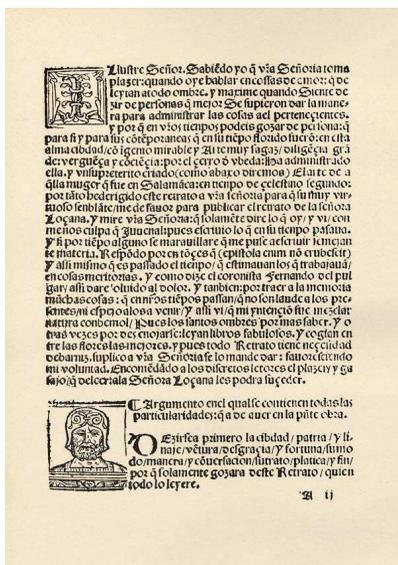


Figura 2: reprodução do folio A2.

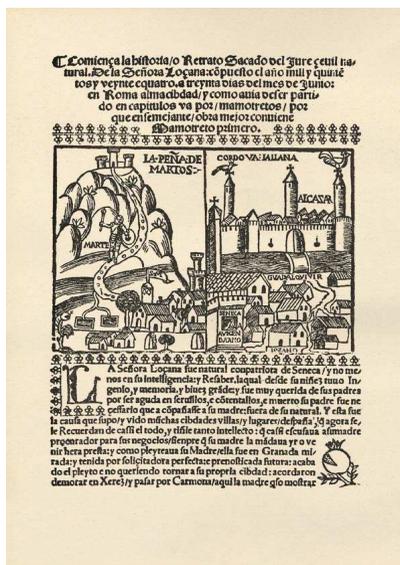


Figura 3: reprodução do folio A3r.

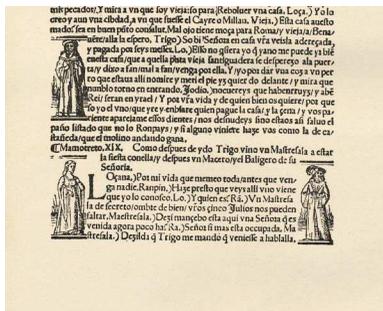


Figura 4: detalhe de figuras *factotum* do folio D3v.



Figura 5: detalhe de figuras *factotum* do folio J4r.

Esta ilusão cinematográfica é alcançada através do uso que Delicado faz da informalidade, representada pela tentativa de escrever as falas dos personagens da mesma forma que ele ouviu em Roma, acrescida da particular dificuldade que o autor teve em representar graficamente os sons, como os ouviu, de vários dialetos italianos, catalão e espanhol, evitando influenciar nos diálogos, além do caráter incipiente da formação de uma gramática espanhola. Desta pouca interferência narrativa, limitada aos quatro primeiros mamotretos, à inserção do nome do personagem que fala e de pequenos textos introdutórios em cada mamotreto (similares às acotações), surge a enorme aproximação com o texto teatral atual. Cabe lembrar que “o filme é rigorosamente feito de um grande número de quadros fixos (*pictures*), cuja seqüência de 24 por segundo cria a ilusão de movimento (*moving pictures*)” (CLÜVER, 2006, p. 55)¹⁶. Assim, a informalidade com que o texto é apresentado ao leitor, a escassa interferência narrativa, associada às diversas imagens e figuras criam a sensação de que estamos diante da representação do texto. Gernert complementa que

Aunque estas asociaciones de texto e imagen se pueden explicar desde lo novedoso de la costumbre para los impresos italianos coetáneos [...] resulta llamativo su empleo reiterado, que llega al extremo de parecer inmiscuirse en el desarrollo de la ficción. Ése es el caso al final del

¹⁶ Em nota a este comentário Clüver explica que se trata da “percepção do coração de todo cinema”, do personagem Bruno de *Kings of the Road*, de Win Wenders.

mamotreto XLVII, donde Silvano se despidе de Lozana con las palabras ‘Contéplame esa muerte’ (fol. k2r), que no tienen nada que ver con el contenido de la conversación previa entre ambos personajes, y que se refiere explícitamente al grabado del *memento mori* (DELICADO, 20074, pp. XLVIII-XLIX).

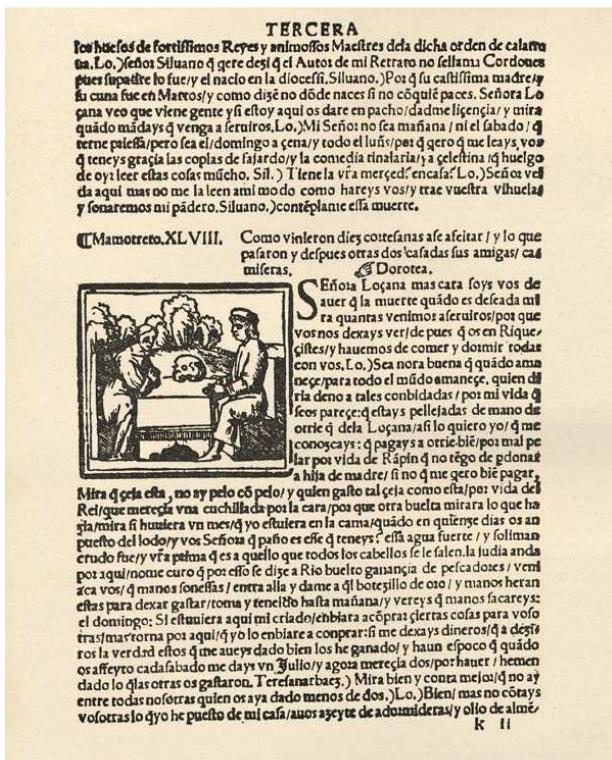


Figura 6: folio K2r, onde se verifica a relação imagem-texto.

Acrescento ainda que provavelmente o *Retrato* tenha sido escrito para poder, também, ser representado pelo leitor a um grupo de ouvintes, pois a leitura era um acontecimento social. Segundo Margit Frenk, em estudo sobre a leitura no *Don Quijote*, afirma que:

La lectura era muchas veces un acontecimiento social e involucraba al oído, a la vista, a la percepción de los demás oyentes y de quien leía; además podía traer consigo la participación de la gente en el “espectáculo” de la lectura. La invención de la imprenta no cambió las cosas de cuajo, como se pensaba hasta hace poco. De hecho, la lectura oral de obras literarias continuó siendo muy común, en toda Europa, hasta los siglos XVIII y XIX, como lo han comprobado varios estudios recientes (FRENK in.: SAAVEDRA, 2004, pp. 1138-1139).

Como a leitura envolvia o ouvido, havia uma ambivalência entre os verbos *leer* e *oír*: *ler* poderia ser usado como sinônimo de *ouvir* o que outro lê em voz alta, ou simplesmente representar a leitura em silêncio. Devemos levar em consideração o fato de que a maior parte das leituras era em voz alta e de que este acontecimento normalmente deixava frente a frente grupos de pessoas de qualquer classe social. Os ouvintes não necessariamente eram analfabetos, como se imaginava, tão somente ouviam pelo acontecimento em si, pela participação, porque estavam acostumados a ouvir e não a ler. No entanto, havia uma diferença bem marcada entre a leitura oral e a leitura em silêncio: “lo más común en ese tiempo [início do século XVII] era que *leer*, sin más aclaraciones, se refería a una lectura oral, y cuando se quería aludir a una lectura en silencio, se añadía algo como *para sí* o *en secreto*” (ibid., p. 1141). A leitura em silêncio era também comum, utilizada para recitar-se depois, frente a um grupo, o que se memorizou, transformando a leitura em silêncio num recital de memória. Além disto, outros verbos, como *decir*, *recitar*, *relatar*, *contar*, *narrar* e *referir* compartilhavam da mesma ambivalência com o verbo *leer* (ibid., p. 1140).

A leitura em grupo era, à época, muito comum. A leitura era uma atividade que exigia do orador o conhecimento de algumas habilidades básicas, como uma boa expressão corporal, desenvoltura e enorme capacidade de improvisar e alterar o texto lido de forma a se adequar ao grupo de ouvintes e ao ambiente social em que se encontra. Para Michel Moner, Cervantes adotou um estilo quase falado, semelhante aos narradores populares, profissionais ou não, que passavam sem problemas do estilo direto ao indireto apenas flexionando a voz, interferiam com precisão no relato, recorriam a digressões, entre outras técnicas (MONER *apud* FRENK, 2004, p. 1143). Moner verificou também que tais características já se encontravam “en ciertas

obras anteriores a Cervantes, como los libros de caballerías, las crónicas medievales, *La Celestina*, la *Miscelánea de Zapata*” (ibid.). Falta nesta relação a mais falada das obras anteriores a Cervantes: o *Retrato*, cujo desconhecimento se evidencia mais ainda quando Frenk detalha as características da oralidade em Cervantes:

Moner encuentra otros rasgos del arte cervantino que proceden evidentemente de ese mundo oral, tales como las intervenciones del narrador, consistentes en exclamaciones, preguntas, paréntesis enfáticos; las interpelaciones al lector, solicitando su participación y su complicidad; el ‘veis aquí’, que hace visibles las escenas, los adverbios demostrativos y otros giros y fórmulas empleados por Cervantes” (ibid.).

Todas as características destacadas por Moner estão presentes no *Retrato*, de forma bem elaborada e refinada por Delicado, demonstrando que Moner ou desconhece o *Retrato* ou não o considera passível de mencionar-se. De qualquer forma, constatou que Cervantes escreve *falando*, assim como Delicado já havia feito cerca de 80 anos antes, além de aperfeiçoado a técnica da intromissão do autor em sua própria obra.

Derivada da leitura coletiva, a performance possui uma dificuldade que é, para Paul Zumthor, a de entendermos, na atualidade, suas particularidades na Idade Média (conjunto de expressões orais, musicais, teatrais e corporais diversas), e reside no fato de que

A leitura desses velhos textos à qual nos entregamos coloca em jogo, bastante aproximadamente, as mesmas faculdades físicas e intelectuais que a leitura de obras contemporâneas: a vista e também tudo o que isso implica –atitudes corporais tanto quanto procedimentos de recepção e de combinação mnemônicas–, *nossos* hábitos próprios de leitura... até a forma e, talvez, o macio de nossos assentos! O que tenho diante dos olhos, impresso ou manuscrito, é apenas um pedaço do tempo, coagulado no espaço da página do livro [...] Deveríamos, na interpretação de um texto em particular, levar em conta um elemento de sua *movência*, ainda que seja quase impossível

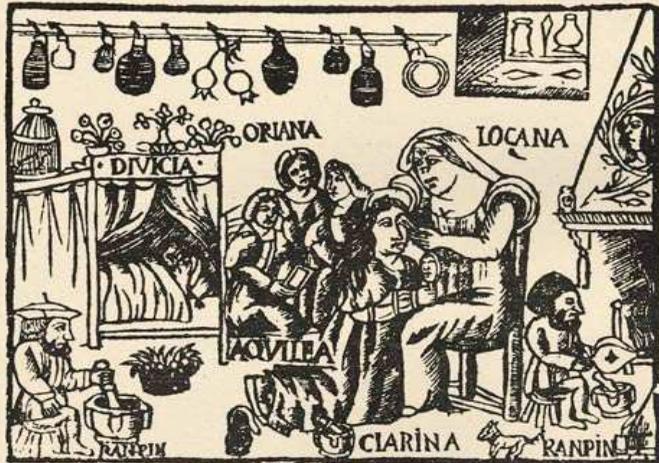
presumir a amplitude das vibrações e, mais ainda, medi-las. Da palavra ao escrito, ou vice-versa, há uma descontinuidade (ZUMTHOR, 1993, pp. 220-221).

Grosso modo o conceito de movência citado acima é a relação entre a *legibilidade* de uma obra e sua *audição* e *visão*, que não são simétricos: a voz em performance extrai a obra, atualizando-a. Desta atualização da obra surge a movência, pois a obra performatizada em determinado momento é variável a cada nova performance, assim como a voz que participa de sua execução. Já a obra permanece com seu sentido global e sequência mantidos (SALLES, 2007). Devido a esta impossibilidade de reconstituir a performance de determinada obra, Zumthor afirma que “o medievalista fica preso num círculo vicioso. Ele registra com os olhos aquilo que foi destinado a uma percepção conjunta do ouvido, da vista, do próprio toque –a cenesesia” (ZUMTHOR, 1993, p. 220). Além desta relação, cabe mencionar também a importância do gesto, amplamente discutida por Zumthor, afirmando:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. Marcel Jousse, ao cabo de vinte anos de pesquisas e de tentativas de descer às próprias raízes da espontaneidade expressiva, colocava como indissociáveis o gesto e a palavra, num dinamismo complexo que ele chamava *verbomotor* (ibid., p. 244).

Em relação à importância do gesto na Idade Média, considero importante destacar que também se faz presente no *Retrato*, através da utilização de uma figura *factotum* ainda hoje muito utilizada em diversos meios: o dedo indicador. Não foi localizado qualquer estudo relacionando os assuntos, mas é patente que o “dedo indicador”, tão recorrente no *Retrato*, possui uma função, e esta é provavelmente gestual.

¶ Aquí començia la Tercera parte del Retrato/ y seran mas graciosas cosas que lo pasado. Como tomo a casa y afeito / co lo que traya: las sobre dichas / y como se fueron/ y fu criado conellas / y que do/ sola y contaau todo lo que auia menester para su trato/ q̄ queria començar / y de aquí adelante le daremos fin. Mamotreto, XLI,



Lozana.
A Goza que me Arcange/ aponer trato en mi casa: vale todo caro/ andar pafe poi agota poi contentar estas putas/ que despues yo fabre lo que tēgo de hazer. Griega.) Miramela qual viene q̄ le naxcan baruas/ narizes de me dalla. Lo) Pareçe mi casa atalaya de putas: Mas puse del mio q̄ poue distes. Tulia)

Figura 7: detalhe do folio H4v, onde a figura *factotum* do dedo indicador aparece três vezes.

Na figura acima, Delicado abusou do uso da figura do dedo indicador, utilizando invertida uma vez. Chama a atenção o fato de que esta figura se repete nos inícios dos mamotretos, a partir do XXXII e também antes da fala de alguns personagens, como a própria Lozana. Sua presença ainda está por ser decifrada, mas pode ser um indicador gestual, cuja função poderia ser a de indicar visualmente e de forma imediata ao leitor/orador onde inicia a fala. Zumthor relembra o

belo *Poème moral* de Liège, de cerca de 1200, [que] traz a anotação do gesto, do dedo pelo qual o intérprete marca o ritmo de seu relato [...]. Mas as canções de gesta não são as mais privilegiadas nisso. Os romances também não são menos ricos de marcas semelhantes. Aponte, em outra parte, o

caso dos diálogos desprovidos de menção textual explícita das trocas de interlocutor (ibid., p. 245).

O *Retrato* se encaixa perfeitamente no exemplo dos “diálogos desprovidos de menção textual explícita das trocas de interlocutor” mencionado por Zumthor, o que demonstra a importância de tais marcações, das imagens, tanto das miniaturas quanto das grandes ilustrações, bem como permite supor a que a marca do dedo se refere ao ponto de reinício estratégico de leitura, bem como a existência de outras marcas ainda não decifradas.

Temos, portanto, um contexto em que leitura e narrativa eram comuns. No texto *O Narrador*, Benjamin identificou dois grupos principais de narradores: o que muito viajou e narra as histórias vividas, grupo representado pelo estereótipo do marinheiro comerciante, e o que sem viajar conhece como ninguém suas histórias e tradições, grupo representado pelo estereótipo do camponês sedentário. Sobre estes dois grupos, Benjamin afirma que o sistema corporativo medieval contribuiu para sua interpenetração, onde o mestre sedentário, que tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro, e os aprendizes migrantes trabalhavam na mesma oficina. Assim, o saber que vem de longe encontrava menos ouvintes do que a informação sobre acontecimentos próximos (BENJAMIN, 1994, p. 199). Este saber que vem de longe, do longe especial das terras estranhas ou do longe temporal contido na tradição “dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (ibid.). A narrativa não possui espírito plausível como a informação, já que muitas vezes recorria ao miraculoso. A informação “parece ser compreensível ‘em si e para si’. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos (ibid., pp. 202-203)”. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio (ibid., p. 203).

A hipótese de que o *Retrato* tenha sido publicado prevendo e até objetivando sua representação se fortalece ao considerarmos a necessidade do ser humano em comunicar suas experiências, sempre presente nas sociedades e que entra em declínio juntamente com o declínio da narrativa que, segundo Benjamin, ocorreu com o surgimento do romance, já que ele “não procede da tradição oral nem a alimenta” (ibid., p. 201). A perda da capacidade de narrar está diretamente relacionada também à perda da capacidade de acumular e, sobretudo, de trocar experiências:

é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (ibid., pp. 197-198).

O toque singular do *Retrato* fica por conta da forma com que Delicado transpõe ao papel seleções dos diálogos ouvidos, procurando reproduzir neles a fala da mesma forma como ouviu e colocando na boca de alguns personagens narrativas típicas da tradição oral¹⁷. Sob este aspecto, o *Retrato* torna-se um exemplo da interpenetração entre os dois grupos, mencionada por Benjamin. No *Retrato* pode-se perceber a troca de experiências entre os personagens através da narrativa, ainda que não seja este o foco dos diálogos. Para mencionar apenas um exemplo cito o trecho em que Lozana conta a outras prostitutas como chegou em Roma:

LOZANA. – [...] Y cuando sabréis cómo ha pasado la cosa, os maravillareis, que no me faltaba nada, y agora no es por mi culpa, sino por mi desventura. Su padre de un mi amante, que me tenía tan honrada, vino a Marsella, donde me tenía para enviarme a Barcelona, a que lo esperase allí en tanto que él iba a dar la cuenta a su padre; y por mis duelos grandes, vino el padre primero, y a él echó en prisión, y a mí me tomó y me desnudó fin a la camisa, y me quitó los anillos, salvo uno, que yo me metí en la boca, y mandóme echar en la

¹⁷ Por exemplo, Lozana narra a lenda que deu fama de *carniceiro* ao rio Tíbre: “Has de saber que esta agua que viene por aquí era partida en muchas partes, y el emperador Temperio quiso juntarla y que viniese toda junta, [...] y hizo que de milla a milla pusiesen una piedra, escrita de letras de oro su nombre, Temperio, y andaban dos mil hombres en la labor cada día. Y como los arquimaestros fueron a la fin que llegaban a Ostia Tiberina, antes que acabasen, vinieron que querían ser pagados. El emperador mandó que trabajasen fin a [hasta] entrar en la mar; ellos no querían porque, si acababan, dubitaban lo que les vino, y demandaron que les diese su hijo primogénito, llamado Tiberio, de edad de diez y ocho años, porque de otra manera no les parecía seguros. El emperador se lo dio, y por otra parte mandó soltar las aguas, y ansí el agua con su ímpetu los ahogó a maestros y laborantes y al hijo, y por esto dicen que es y tiene razón de ser carniceiro Tíber a Tiberio” (DELICADO, 1985, p. 424). Em nota de rodapé Claude Alligre menciona que a edição de Bruno Damiani já relacionou a explicação de Lozana com um fundo lendário tradicional.

mar a un marinero, el cual me salvó la vida viéndome mujer, y me vistieron y me trajeron a Liorna (DELICADO, 1985, pp. 200-201).

Assim temos a presença da narrativa como forma de intercâmbio de experiências, dispersa pelo *Retrato*. Importante destacar que a oralidade se faz presente no *Retrato* com muita intensidade, ainda que não houvesse qualquer *equipamento que possibilitasse armazenar a voz*, como dispomos atualmente de ampla gama de possibilidades de armazená-los. Zumthor lembra que “toda voz emana de um corpo, e este, numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível” (ZUMTHOR, 1993, p. 241). É como se Delicado tivesse tentado armazenar as vozes em livro, isto sim possível graças à recente invenção da imprensa. Assim, paradoxalmente, a oralidade, ou a ideia de oralidade, se faz presente em livro: “Los diálogos de la Lozana imitan un ‘acontecimiento oral real’ (DELICADO, 2007, p. LVI). Sobre este aspecto, percebe-se que Delicado “se entregó a la tarea de ‘transcribir fielmente la vulgaridad del habla cotidiana’ para ‘reproducir la naturaleza’ [...], y así representar con fidelidad el medio ambiente lingüístico de la Roma papal de principios del siglo XVI (ibid., p. CVI)”, mas não podemos deixar de perceber que este pretenso “realismo” pode ser um “seudorealismo que se encierra en un texto fuertemente estilizado [...]; una lectura puramente realista del *Retrato* equivaldría a detenerse en el primer piso de un edificio en el cual difícilmente se podría entrever el techo” (IMPERIALE *apud* DELICADO, 2007, p. LXXXIV). Assim, Delicado simula uma realidade através do recurso da onipresença, impossível por si só, e até hiperbólica, como no mamotreto XIV justamente após o primeiro encontro carnal entre Lozana e Rampín, cena em que o Auctor¹⁸ retoma a palavra, como se estivesse no mesmo ambiente: “Auctor. – Quisiera saber escribir un par de ronquidos, a los cuales despertó él y, queriéndola besar, despertó ella” (DELICADO, 1985, p. 235). Assim, “Delicado cumple de manera lúdica la promesa que hizo en el Prólogo de contar sólo lo que oyó y vio” (DELICADO, 2007, p. CXXII).

Para Benjamin, o livro, por conter o romance, é o responsável direto pela morte da narrativa justamente pelo afastamento da dimensão

¹⁸ Delicado tomou o cuidado de diferenciar o personagem Autor do personagem-narrador, denominado Auctor, diferenciados somente pela grafia, já que ambos aparecem com precisão de acordo com a função dentro do contexto. No exemplo citado, trata-se do personagem-narrador, Auctor, sem participação no diálogo ou na ação.

utilitária – sobretudo via conselhos – tão inerente à narrativa (BENJAMIN, 1994, pp. 200-201). Interessante perceber que o *Retrato* não é um romance nem uma narrativa, mas se aproxima muito do texto teatral. Para Benjamin, a diferença entre a narrativa e o romance é bem clara:

O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta (ibid., p. 201).

Foi o sistema corporativo medieval que aperfeiçoou a arte de narrar, através dos artífices, que associavam “o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (ibid., p. 199). Percebe-se o trabalho do artífice por todo o *Retrato*¹⁹, mas Delicado deixa bem claro que no livro procurou retratar ao máximo os aspectos reais de Lozana. As partes epilogais do *Retrato* sugerem que de fato existiu a personagem Lozana e que o livro é um enorme retrato da vida desta espanhola de origem andaluza e dos fatos ocorridos com ela em Roma: “Y porque este retrato es tan natural, que no hay persona que haya conocido la señora Lozana, en Roma o fuera de Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras” (DELICADO, 1985, pp. 171-172). Apesar da ênfase com que Delicado afirma ser o *Retrato* escrito a partir de tudo que viu e presenciou de Lozana, ele mesmo também esclarece, na parte epilogal *Argumento en el cual se contienen todas las particularidades que ha de haber en la presente obra*, que

¹⁹ Lozana é a personagem mais eloquente nesse sentido, narrando suas experiências ao longo de todo o livro e que também demonstra conhecimento das tradições locais, possível graças aos anos em Delicado residiu em Roma (na verdade estas experiências provavelmente ocorreram com Delicado, que, em sendo assim, utiliza Lozana para narrá-las como se fossem suas). É importante ressaltar que Lozana não foi migrante, mas sim expatriada, provavelmente como Delicado.

Todos los artifices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que jamás fuesen. Y vese mejor esto en los pintores que no en otros artifices, porque cuando hacen un retrato procuran sacallo del natural, e a esto se esfuerzan, y no solamente se contentan de mirarlo y cotejarlo, mas quieren que sea mirado por los transeúntes y circunstantes, y cada uno dice su parecer, mas ninguno toma el pincel y emienda, salvo el pintor que oye y ve la razón de cada uno, y así emienda, cotejando también lo que ve más que lo que oye; lo que muchos artifices no pueden hacer, porque después de haber cortado la materia y dádole forma, no pueden sin pérdida emendar (ibid., pp. 171-174).

Assim, Delicado deixa claro que o *Retrato* é uma obra *pintada*, equiparando o ato de escrever com o de pintar: livro-retrato, retrato-livro. Se o pintor se esforça em retirar do natural seu retrato, da mesma forma deve agir o escritor. Esta postura está em oposição à de Fernando de Rojas, autor da *Celestina*, que baseia sua obra na política do amor cortês, idealizado, que contrapõe constantemente o amor cortês com o amor popular, real, envolvendo os criados dos *nobres enamorados*, apresentando-os como isentos de valores morais, inaptos à recepção do amor e do sublime. A partir desta ruptura com o aristocrático Delicado antecipa, de forma indireta, que no *Retrato* o popular será o foco principal, satirizando assim o amor cortês. Em virtude desta aproximação com aspectos relacionados ao popular e a algumas características picarescas presentes no *Retrato*, vários estudiosos propuseram considerar o *Retrato* como marco da literatura picaresca, já que

cabe decir que al igual que ocurre en la novela picaresca, la *Lozana* ensarta episodios a través de la figura de la protagonista [...]. Se pueden establecer, además, ciertos paralelismos en lo referente al origen familiar de los protagonistas, tales como la baja extracción social de los padres, su moral dudosa y un fallecimiento temprano. Además, *Lozana* anticipa características de la mujer pícara –la independencia, la astucia y la falta de escrúpulos a la hora de aprovecharse del

próximo– que conhecemos por obras como *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La hija de la Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (DELICADO, 2007, pp. LXXIX-LXXX).

No entanto, a falta de alguns elementos básicos da picaresca no *Retrato*, como o fato de Lozana não narrar em primeira pessoa e de maneira retrospectiva sua vida, ao contrário do que fazem Lazarillo de Tormes e Guzmán de Alfarache, conduziu ao entendimento que o *Retrato* estava localizado entre a celestinesca e a picaresca, incluída, por alguns estudiosos, na pré-picaresca. Jacques Joset reforça o distanciamento do *Retrato* em relação à picaresca ao afirmar em seu estudo preliminar à sua edição que

A la verdad, de novela nuestro texto sólo contiene brotes y de picaresca sólo lo más superficial: el diálogo de la mayor parte de su escritura y la ausencia de la forma autobiográfica bastarían para alejarlo de un género cuyo verdadero prototipo esperaría unos veinte años más para salir a luz con Lazarillo de Tormes (DELICADO, 2007, p. XIV).

Contudo, o *Retrato* contribuiu para o surgimento da picaresca, pela antecipação de algumas das características citadas acima. O fato de muitos pesquisadores localizarem o *Retrato* como precursor, fundador da picaresca, ou até negando quaisquer características picarescas, apenas evidencia a impossibilidade de se aplicar com rigor científico características que permitam taxativamente sua inclusão ou exclusão nessa ou naquela corrente literária (por isto a definição de limites precisos e, por extensão, de situar obras cujo conteúdo não contenha de maneira explícita tais limites, é questionável).

Se no período de transição entre Idade Média e Renascimento houve a interpenetração destes dois grupos fundamentais de narradores propostos por Benjamin (o viajante que retorna e narra suas experiências e o camponês sedentário que conhece a fundo suas histórias e tradições, podendo narrá-las), e que foram aperfeiçoadas pelos artífices, o declínio da arte de narrar as experiências está diretamente relacionado com a evolução das forças produtivas e da perda da dimensão utilitária implícita nas narrativas. Para Benjamin, a utilidade da narrativa

pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria –o lado épico da verdade– está em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 200).

À primeira vista, o *Retrato* contém um *ensinamento moral*, básico e muito evidente, que é o castigo divino que se abateu sobre Roma devido à sua completa perversão moral. No entanto, a narrativa de Delicado oculta o que poderia chamar de outros ensinamentos, muito distantes do moralmente aceito, passando por questionamentos religiosos e por críticas à medicina, ao direito e à hierarquia social fundamentada na riqueza e na nobreza, como o amor cortês.

Nas páginas do *Retrato* vemos Lozana diversas vezes *aconselhando* outros personagens, muitas vezes através do uso de adaptações de ditados populares²⁰.

Nas páginas introdutórias de sua edição, Claude Allaigre (DELICADO, 1985, p. 24) chama a atenção para o fato de que Delicado, no *Prólogo*, encomenda “a los discretos lectores el placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder”. Se *gasajo* significa “placer en compañía, placer social” (COROMINAS *apud* DELICADO, 1985, p. 24), chegamos à conclusão que o *Retrato* estava escrito também para este fim. Além disso, há a presença de pinturas e de algumas xilogravuras que, em certos momentos, ilustram o que o texto já informa, às vezes o complementa e em outras lhe dá sentido, contribuindo para a compreensão geral do texto e para o efeito cinematográfico supostamente almejado. Assim, as imagens serviriam tanto para dar uma ideia rápida do contexto imediato ao leitor a fim de auxiliá-lo no momento da leitura quanto para serem mostradas ao grupo, ilustrando o que acabava de ser lido (podendo vir ou não acompanhada de representações). No *Retrato* há uma passagem em que a presença da oralidade e a recorrência de seu uso tornam-se mais visíveis:

²⁰ Para ilustrar, menciono dois exemplos. A epígrafe do mamotreto LV já antecipa que Lozana dará um conselho: “Cómo la Lozana vido [viu] venir un joven desbarbado, de diez y ocho años, llamado Coridón, y le dio este consejo como supo su enfermedad.” (DELICADO, 1985, p. 433). No mamotreto LIV temos Lozana iniciando o diálogo aconselhando Divicia sobre como lidar com os homens: “¡Oh, Divicia!, ¿oíste nunca decir entre col y col, lechuga?” (ibid., p. 426).

SILVANO. – Porque su castísima madre y su cuna fue en Martos, y como dicen: no donde naces, sino con quien paces, señora Lozana, veo que viene gente, y si estoy os daré empacho. Dadme licencia, y mirá cuándo mandáis que venga a serviros.

LOZANA. – Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes, porque quiero que leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinelaria y a Celestina²¹, que huelgo de oír leer estas cosas mucho.

SILVANO. – ¿Tiénela vuestra merced en casa?

LOZANA. – Señor velda aquí, mas no me la leen a mi modo como haréis vos. Y traé vuestra vihuela y sonaremos mi pandero (DELICADO, 1985, p. 399).

Podemos inferir que a leitura em voz alta reforçava os efeitos, contando com a ajuda do leitor. Além da explícita referência à oralidade, em nota Allaire chama a atenção para a possível ambiguidade Celestina/Lozana, uma vez que, após Lozana mencionar três obras, Silvano apenas se refere à última em sua réplica, *La Celestina*, e Lozana, outra vez de forma ambígua, responde “velda aquí”, podendo tanto fazer menção à obra quanto à presença física de Celestina (metafórica, simbolizada por Lozana), manobra que explora a popularidade de Celestina à época e as vincula de forma inequívoca. Este trecho ainda insere a possibilidade de que houvesse, durante as leituras, um acompanhamento musical, matizando as representações – não sem explorar a ambiguidade sexual que os termos “vihuela” e “pandero” remetem, ao aludir aos órgãos sexuais femininos e masculinos, respectivamente (DELICADO, 1985, p. 24).

A oralidade é percebida no *Retrato* pela forma da escritura de Delicado, direta e informal, aproximando-se ao máximo da fala popular romana do período, muito influenciada pela presença de pessoas provenientes de várias regiões, sobretudo da Espanha, devido ao aumento à perseguição dos judeus, que culminou com o edito de expulsão dos judeus em 1492.

²¹ Como é conhecida a *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, de Fernando de Rojas (1499).

Assim, temos a transposição da literatura em oralidade e em movimento no limiar com o texto dramático. Desta fusão dupla surge a ilusão de que a história está acontecendo no exato momento da leitura: mais cinematográfica em relação à movimentação das imagens e mais teatral em relação à oralidade do texto. Depreende-se também que esta sugestão de movimento exige extrema atenção, por parte do ouvinte, aos fatos narrados pelo orador, pois as partes explicativas normalmente presentes nos livros (narrativa) estão presentes somente nas primeiras páginas, desaparecendo gradualmente até ficarem restritas às epígrafes dos mamotretos. Esta ausência de narrativa obriga o ouvinte a transpor os acontecimentos à sua imaginação, onde deve rodar um *filme* alimentado pelos sucessos narrados e pelas pinturas vistas.

Uma análise do contexto histórico espanhol nos permite entender algumas dificuldades e certas soluções encontradas pelos recriadores em cada recriação de Lozana. A mistura de artes presente no *Retrato* torna ainda mais complexo o processo de transposição de uma obra do século XVI à realidade das décadas de 1960-1970.

A Espanha enfrentou uma forte ditadura e gerou manifestações contrárias que serviam para denunciar e resistir, tentando minimizar seus efeitos na população, e buscar uma maior conscientização. O período da II República possuía um caráter mais idealista, pois foi conquistado através da luta dos sindicalistas, dos estudantes e dos intelectuais após o governo ditatorial de Primo de Rivera (1923-1930):

Es cierto que el cambio de régimen, en 1931, nacía con base en las elecciones, huelgas y politización de una clase media que resultó en un gran consenso social, pero los acuerdos políticos no han podido resistir mucho tiempo frente a las discusiones que intentaron cambiar siglos de poder aristocrático. [...] Derechos políticos fueron concedidos, como el derecho de voto a las mujeres, y se rebajó de 25 a 23 la edad electoral. [...] Esas actividades formaron parte de los impulsos liberales, creados durante la República, bajo el influjo de la Institución Libre de Enseñanza, cuyo idealismo krausista invadía y conquistaba viejos espacios oligárquicos y clericales en busca de consolidación artístico-cultural de los pueblos perdidos del país. Eso provocaba reacciones inmediatas con la formación de grupos políticos que se proponían a preservar

tales regalías (DINIZ in.: PEREIRA, 2009, p. 181).

No contexto ditatorial espanhol se insere a obra de Alberti, visão, interpretação, recriação²² do *Retrato* de Delicado, escrito em 1963, publicado um ano depois e somente encenado em 1980.

Vamos tratar aqui do processo de transposição de uma linguagem para outra, ou de uma *recriação*, considerando as dificuldades encontradas pelo recriador²³ e tratar, paralelamente, da questão da autoridade textual.

Muitos escritores e dramaturgos se deparam com esta dificuldade quando se lançam ao desafio de propor um novo texto a partir de outro. Encarar este desafio traz consigo uma ideia de *carga de submissão* quase inerente, como se o novo texto ou produção estivesse sempre numa posição de inferioridade ao original, ao texto base. Ao transpor uma obra de uma linguagem à outra, o recriador deve observar as particularidades de ambas, analisá-las, fazer diversas escolhas e adequar tudo o que lhe for perceptível numa linguagem para que tais percepções sejam mantidas na outra. Veremos que esta concepção de adaptação está ultrapassada, como sugere Patrice Pavis, para quem a adaptação faz parte das atribuições do dramaturgo:

²² Esta polémica engloba vários pensadores, e pode ser exemplificada a partir do conceito de dramaturgia, que, para Patrice Pavis, é, no seu sentido mais clássico e genérico, a “arte da composição de peças teatrais”; porém, atualmente, o conceito de dramaturgia se amplia e “abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 1999, p.113), inserindo nesta composição a *reescritura* a partir de outros textos. A dramaturgia, enquanto atividade do dramaturgo, “consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma *interpretação particular* em orientar o espetáculo no sentido escolhido. [...] Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (ibid.). Por sua vez, Robert Stam atesta que em geral os discursos em relação à recriação são bastante moralistas e depreciativos, mencionando termos como: ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘vulgarização’, e ‘profanação’ como algumas das formas de se referir sobre recriações. (STAM, 2006, pp. 19-53). Assim, a polémica está muito mais centrada no mau entendimento que sistematicamente se fazem dela, tendendo a pensar nos termos moralistas e depreciativos citados por Stam muito mais que como uma nova criação (recriação), dissociada da obra original em todos os sentidos, mantendo apenas parte da ideia original da qual se valeu. Stam acrescenta que a indústria fílmica muito contribuiu para a manutenção deste preconceito, principalmente pela produção de recriações oportunistas que se valem da notoriedade alcançada pela obra original para garantir seu *sucesso* (ibid., p. 21).

²³ Recriador deve ser entendido como autor da nova obra, mesmo que a referência ao original seja evidente. A questão do aspecto original será discutida posteriormente.

A adaptação também designa o trabalho dramaturgico, a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. A adaptação, diferentemente da tradução ou da atualização, goza de grande liberdade; ela não receia modificar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário (cf. as adaptações brechtianas (Bearbeitungen) de Shakespeare, Molière e Sófocles e as ‘traduções’ de Heiner Müller como a de Prometeu). Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria (PAVIS, 1999, p. 113).

Por sua vez, o diretor de cena Cipriano Rivas Cherif²⁴, em *Cómo hacer teatro*²⁵, demonstra uma postura mais dirigida à renovação

²⁴ O editor e filho de Rivas Cherif, Enrique de Rivas, apresenta um breve histórico das atividades e trajetórias de seu pai, na Introdução ao livro: “En la vida cultural, activísima y polifacética de Cipriano de Rivas Cherif (Madrid, 1891 – México, 1967), el teatro es la entidad de mayor cuantía. No se puede definir sino como auténtica pasión por el arte de Talía la que sustenta su existencia desde los años de la adolescencia en el Colegio Alfonso XII de San Lorenzo del Escorial, su actividad de promotor de los teatros de vanguardia de 1919 a 1929, su intervención renovadora en compañías profesionales, sus esfuerzos por la creación de un Teatro Nacional, hasta los años transcurridos en el Penal de El Dueso en Santoña (Santander) donde funda un Teatro Escuela en el que de 1943 a 1945, a la cabeza de un grupo de presos políticos como él, monta veinticinco obras de teatro y forma profesionalmente a varios actores. Los últimos veinte años de la vida de Rivas Cherif (1947-1967), al amparo del exilio en México – con una larga estancia en Puerto Rico y otra breve en Guatemala – testimonian también sobre su actividad, más que incansable, incontenible, pues cuando circunstancias adversas no le permiten ejercer su profesión de director escénico, da rienda suelta a su pasión con actividades afines: representaciones <<a solo de Bululú>>, cursos sobre teatro en diversas instituciones universitarias, formación de grupos dramáticos jóvenes, o una ingente dedicación a la crítica y a la historia del teatro, reflejada en más de quinientos artículos publicados en periódicos de México” (RIVAS CHERIF, 1991, pp. 9-10).

²⁵ Muitos capítulos do livro foram escritos na década de 30 ou 40 e sua publicação ocorreu nos anos 90 por seu filho. Como não é um livro todo escrito no fim do século XX, o material é heterogêneo. Assim resume a história do livro Enrique de Rivas: “Cipriano de Rivas Cherif lo escribió en el Penal de El Dueso de Santoña, del 8 de junio al 27 de julio de 1945, mientras estaba incomunicado en una celda de castigo y sometido al régimen de ‘rancho seco’. [...] Rivas Cherif, que llevó consigo el manuscrito a México en 1947, cuando por fin se le permitió

da cultura teatral na Espanha, sempre tentando vincular a classe trabalhadora ao mundo cultural, seja através de cooperativas de autores e da popularização do teatro mediante apresentações ao ar livre:

Esta primera aparición del director de escena Rivas Cherif, bajo los auspicios de la Escuela Nueva de sesgo socialista, que propugnaba la creación de vínculos entre el mundo de la cultura y el de los obreros, añade un matiz a la por entonces ya cumplida formación de Rivas Cherif inclinada decididamente a renovar la escena española, pues lanza ya la idea de realizar cooperativas de actores y autores que presenten una alternativa a la explotación comercial por parte de empresarios interesados sólo en el negocio, así como un propósito de reeducar al público y de ampliarlo mediante grandes espectáculos al aire libre. Por aquel entonces es cuando Rivas Cherif afirma en un artículo publicado en *La Pluma*, en abril de 1920, que “el teatro es ante todo una acción social y, por ello, la suma expresión artística” (RIVAS CHERIFF, 1991, pp. 11-12).

Apesar de não se aprofundar na questão da recriação teatral, Rivas Cherif parece considerá-la naturalmente, inclusive atribuindo à recriação como característica do teatro espanhol. No excerto abaixo nota-se, no entanto, que ele prefere o uso de outro termo, muito mais próximo da recriação:

Me estrené, como tal cosa, con *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina, *refundida*²⁶ discretamente por Cristóbal de Castro, pues que no había tocado a la variedad en la sucesión de escenas y cambios de lugar que constituye una de las características del teatro español, para nosotros clásico. Un decorado simplicísimo, a base de

salir de España, se había propuesto reescribir esta obra, que había redactado enteramente de memoria, sin apoyo documental alguno, como también se había propuesto dar continuación a su Teatro Escuela de Arte en las mexicanas tierras acogedoras del exilio español” (ibid., pp. 17-19).

²⁶ O uso do termo *refundida*, já demonstra claramente a percepção de uma nova obra, um novo texto recriado.

cortinas y fondillos, facilitó las mutaciones sin menoscabo del ritmo dramático correspondiente a la representación adecuada (ibid., p. 65).

É importante ressaltar que Rivas Cherif sempre buscou a renovação da cultura teatral na Espanha tendo como um dos pilares básicos de sua personalidade o conceito de *dignidade teatral*, que nada mais era do que sua fidelidade à ideia teatral secular, baseada em seu apego à pureza do ato teatral em si. Talvez impulsionado pelo momento histórico de relativo desenvolvimento do teatro e crescimento dos movimentos socialistas, demonstra maior interesse em seu desenvolvimento, buscando uma revalorização cênica dos clássicos espanhóis, associando dentro do possível ao seu presente, tentando extrair destes clássicos elementos que permitissem politizar e “reeducar” seu público:

Indudablemente en el teatro como “instrumento de hacer un gran bien”, se sitúa la línea profesional de Rivas Cherif en tanto que investido de una vocación misionera que, en su época, él ve contrapuesta al teatro comercial el cual, arrastrando desde el siglo XIX se instaura en el XX bajo la égida de los “años bobos”, o sea de una apatía, un conformismo y un adocenamiento de signo mortal. Contra este conformismo de autores, público y empresarios –en cierto modo con un antecedente en la conocida actitud de Lope de Vega [depreendida da declaração: “Y pues lo paga es justo...”]– levanta todo un programa conceptual Rivas Cherif, que es el que animará su obra intangible de director artístico: a la realidad de un público de gusto arbitrario y estragado que manda, o sea, de un “teatro para el público” contrapone el ideal del “público para el teatro”, y al objeto tradicional del halago del público por el teatro, enfrenta el concepto de teatro como “fiesta del espíritu”, al servicio únicamente del “arte de verdad”, como consecuencia directa de la idea de que “el teatro artístico se funda en la verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático” (ibid., p. 13).

Em passagens de *Cómo hacer teatro* Rivas Cherif deixa claro sua postura favorável à renovação teatral, sem prejuízo às revitalizações cênicas dos clássicos: “Contarán siempre para mí tanto o más que la revalorización escénica de nuestros clásicos. Mi gusto estima con mi deber, que a un director de teatro le cumple, sobre todo, la interpretación de los poetas contemporáneos” (ibid., p. 68). Este posicionamento de Rivas Cherif é fruto de sua percepção do *público para o teatro*, como mencionado acima, levando em consideração que a revitalização dos clássicos deve vir acompanhada desta perspectiva. Se não, entraria no círculo vicioso do negócio teatral, onde todos têm um papel bem definido e restrito: seria a manutenção do *teatro para o público*, apenas acrescido de nova roupagem. Rivas Cherif mostrou-se sempre contrário a este tipo de teatro. Num período em que algumas teorias do teatro começam timidamente a surgir, não é de se estranhar o escasso debate teórico no livro de Rivas Cherif, ainda que se possa vislumbrá-lo, muito a partir do contato intelectual com Edward Gordon Craig, principalmente através da leitura da revista de teatro *The mask* (ibid., p. 10):

el ideal escénico de Rivas Cherif, por lo que toca al director de teatro, se cifraba en la perfección del hecho teatral en sí, y en la fidelidad a la obra que montaba, por lo que cualquier transgresión al texto o a su autor le era ajena, y su intervención, el día de los estrenos se podía sólo adivinar, que no palpar, en la armonía de los actores, decoradores, tramoyistas y en el ritmo del texto escrito traído a la vida fugaz y al mismo tiempo eterna del escenario, para lograr el repetido milagro de la simbiosis entre actores y espectadores, unidos en la catarsis que sólo el teatro puede crear (ibid., p. 17).

Esta posição parece ser oposta à de Pavis, no entanto temos que ressaltar a distância temporal que há entre eles, além do fato de que Rivas Cherif tratava igualmente de *recriações* ou de obras *originais* - insistia na ideia da fidelidade, mas sem deixar de considerar a importância de efetuar mudanças que, de certa forma, acompanhassem as transformações das técnicas que ocorriam na época. Certamente o entendimento de Rivas Cherif sobre a questão da fidelidade era o que hoje se consideraria tradicional ou até mesmo retrógrado. Nem por isso sua concepção geral sobre o teatro seria tradicional ou retrógrada. Pelo

contrário, suas ações e seu trabalho sempre foram marcados pela luta contra o “negocio teatral”:

Efectivamente, mi idea del Teatro-Escuela, limitada a la orientación individual de los alumnos en pro de una obra común bajo el signo del Arte, presupone una intención contraria a la tan crudamente manifiesta por Lope de Vega [...] ‘Y pues lo paga es justo’. [...] No, nuestro criterio es el contrario. El teatro es una fiesta del espíritu; [...] El teatro comercial vende un producto elaborado a gusto del público y procurando halagarle. El teatro artístico se funda en la verdad asequible por la belleza artística en el ejemplo dramático. [...] Así, pues, nada de teatro para el público. El público para el teatro: Y el teatro para el arte de verdad (ibid., pp. 331-332).

Só depois, quando Rivas Cherif esteve preso em *El Dueso* e dirigiu *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, passou a recriar em todos os sentidos, percebendo que, na verdade, a maneira de dirigir não precisa ser necessariamente tão rígida, que a infidelidade ao texto original não seria um crime, que transgressões atualizam e matizam uma representação. Durante o processo de preparação de seu elenco (formado exclusivamente por detentos de *El Dueso*), Rivas Cherif tratou de mostrar que ouviria e analisaria todas as sugestões e que suas ideias poderiam ser rejeitadas, mostrando muita sensibilidade democrática. Este trecho do relato de Rivas Cherif ilustra como sua percepção foi se moldando, conforme a necessidade de efetuar as alterações ia surgindo:

Y ¿será desde luego así como quedará la nueva disposición escénica del *Alcalde*? Puesto que respetando la integridad del texto literario de Calderón, nos damos a una interpretación diferente de la que suponía el autor para los corrales de su tiempo y el refundidor para los teatros de nuestros días, y ya que nuestras pretensiones se fundan en la adecuación del ritmo a la acción en verso calderoniano al propio de la visualidad cinematográfica moderna, a esa velocidad espectacular de pantalla (ibid., p. 246).

Mesmo sabendo que cada texto produz em seu leitor, espectador emoções e reações diversas e únicas (fato que por si só impossibilitaria a qualquer recriador transmitir *exatamente* o conteúdo da obra original mantendo suas características), o recriador deve ser considerado *autor* da obra final, pois foi a partir de suas observações que a criou. Se a ideia de representação do texto do *Retrato* fosse considerada na íntegra, a enorme quantidade de mamotretos e de personagens, a diversidade de ambientes e a própria época em que está ambientada a tornaria quase impossível. O texto teatral recriado por Rafael Alberti, *La Lozana Andaluza*, torna viável a representação teatral do *Retrato*, mas não se pode considerar como sendo representação do próprio *Retrato*, pois se trata de outra obra, recriada a partir daquela. De maneira mais contundente pensa Gordon Craig: “*Hamlet* y otras obras de Shakespeare poseen una forma tan vasta y completa al ser leídas que no pueden sino perder muchísimo cuando se nos presentan después de haber sido sometidas a tratamiento escénico” (CRAIG *apud* SÁNCHEZ, 1999, p. 85). Assim, para Gordon Craig, Hamlet ficou completa, acabada assim que Shakespeare escreveu a última palavra, e o fato de adicionarmos gestos, cenografia, danças e figurinos equivale a insinuar que a obra está incompleta e que precisa destas adições (id., *ibid.*).

Pensar nas obras dramáticas como pré-requisito para a existência do teatro é uma das contestações de Gordon Craig, que sugere que “el teatro no puede depender eternamente de tener una obra que representar: tiene que representar al mismo tiempo obras de su propio arte” (id., *ibid.*). A ideia de que o teatro só pode fazer sentido se for a interpretação de obras dramáticas e a de que só tem valor se for a representação de obras dramáticas consagradas é aqui questionada por Gordon Craig. A seguir, comenta sobre o trabalho do intérprete teatral, considerando a importância de seu trabalho e de suas percepções:

Su trabajo como intérprete de la obra del autor dramático consiste en algo así como esto: toma la copia de la obra de las manos del autor dramático y le promete interpretarla fielmente como se indica en el texto. Entonces lee la obra, y durante la primera lectura aparece claramente ante él todo el color, el tono, el movimiento y el ritmo que el trabajo debe asumir. [...] Entonces deja la obra de lado por algún tiempo, y mezcla en la paleta de su imaginación (por utilizar una expresión pictórica) los colores con las impresiones que le ha provocado la obra. De modo que cuando vuelve a

sentarse por segunda vez para releer la obra, ya está rodeado por una atmósfera que él propone al texto. Y al final de la segunda lectura se encontrará con que sus impresiones más definitivas se habrán visto clara e inequívocamente corroboradas y que algunas de sus impresiones, menos positivas, habrán desaparecido (ibid., p. 87).

Este processo de criação a partir de outro texto também ocorre com os tradutores, que somente há pouco tempo²⁷ foram oficialmente reconhecidos como *criadores* da obra traduzida ou versada, sendo atualmente obrigatório informar o nome do tradutor ao referir-se a uma tradução sua.

O filme *La Lozana andaluza* (1974) de Vicente Escrivá

O filme de Escrivá pertence ao período conhecido na Espanha como *destape*, e suas produções entram no rol de produtos estéticos basicamente comerciais, aderidos à postura conservadora de manutenção das relações de gênero e que, salvaguardadas as devidas proporções, poderiam, de algum modo recordar o tipo de apelo semelhante a produções da pornochanchada brasileira, embora contivesse algumas pequenas transgressões de ordem moral, como a exibição da nudez feminina. Este dado caracteriza bem o estilo da recriação que o *Retrato* recebeu aqui, caracterizada pela exibição levemente despudorada do nu feminino e da sutil contestação aos dogmas religiosos do matrimônio (cf. MOLINA, 2010).

Como o franquismo submeteu os espanhóis a uma forte repressão civil e política, com reflexos nos costumes sociais, via repressão moral, facilmente perceptível nas produções fílmicas e impressos de grande circulação do período, o *destape* serviu para dar início ao processo de enfrentamento a esta repressão no cinema, tratando de incluir cenas relativamente mais ousadas e diálogos menos formais e mais populares, que incluíam a aparição do nu feminino e o uso de termos considerados vulgares, quase sempre mantendo relação com o sexo, evitados com veemência durante a ditadura, além do questionamento sutil de alguns dogmas da igreja católica, como o

²⁷ Desde a homologação da Lei 9.610/98, artigo 7º, inciso XI, em 19 de fevereiro de 1998.

casamento. Os diretores do *destape* usaram de certos artifícios ou desculpas para a exibição do nu feminino, o que garantia aos filmes do gênero grandes bilheterias²⁸ e conseqüente repercussão na mídia, sem escandalizar muito os setores mais retrógrados e puritanos espanhóis, driblando os esquemas da censura espanhola. Escrivá

realiza una película mitad picante y mitad romántica que encajaba a la perfección en los mesurados parámetros del cine de la ‘tercera vía’: la burla final a don Sancho y la feliz escapada de los enamorados podía complacer, en efecto, al sector más tradicional del público, en tanto que la ausencia de castigo y la legitimación de una relación en la que la palabra ‘matrimonio’ ni se pronuncia podía dejar medianamente satisfecho al espectador más progresista, que pudo disfrutar de las ‘escenas verdes’ de la película y que podía sentir más simpatía hacia la ‘marginalidad moral’ de la pareja protagonista (MOLINA, 2010, p. 94).



Figura 8: cena da nudez de Lozana (atriz italiana Maria Rosario Omaggio).

²⁸ Sobre o sucesso deste filme em Madrid, o jornal *El País* publicou uma nota que não por acaso começa exaltando a atriz que interpreta Lozana: “María Rosaria Omaggio, encantadora y sugestiva actriz, es la protagonista de la estupenda cinta española ‘La lozana andaluza’. La extraordinaria superproducción de Vicente Escrivá, que está batiendo, según las estadísticas, todos los récords de taquilla en Madrid, frente a las grandes producciones extranjeras actualmente en las carteleras de nuestra capital.” (LABORDA, 1980).

Inserido neste contexto, a personagem Lozana de Escrivá não poderia manter as características da Lozana de Delicado, principalmente sua astúcia, autonomia, determinação, independência e inteligência, o que desagradaria os setores mais conservadores do público e certamente não receberia o destaque da mídia - como a censura exerceu sua influência durante quatro décadas, a grande mídia talvez não estivesse suficientemente preparada para transgressões mais profundas: era a sombra ainda muito presente do franquismo. Fica evidente a distorção de postura da Lozana de Delicado para a Lozana de Escrivá, aspecto crucial de sua transposição, posto que o papel de protagonista no *Retrato* ia diretamente contra a postura feminina (passiva, doméstica, reprodutora e serviçal) que o governo conservador espanhol, aliado as setores retrógrados da sociedade, gostariam, seja pela manutenção do que já se verificava nas ruas seja pelo reforço que representaria. Sobre a diferença de postura destas duas *Lozanas*, Molina destaca, no primeiro encontro que tiveram Rampín e Lozana no filme, que:

la independiente y decidida Lozana de Delicado ha sido sustituida por una mujer-objeto del deseo masculino y el diálogo ambiguo y sutil ha sido silenciado por la obviedad de un cuerpo reducido a icono y puesto en escena únicamente para ser contemplado. [...] Sólo pretendo, deteniéndome un poco en la escena, que, como he dicho, ha dado cierta ‘celebridad’ a esta película, ver los mecanismos que un idealizador de los setenta debía utilizar para la expresión de un erotismo que en Delicado brota sencilla y espontáneamente del diálogo (ibid., p. 89).

Molina aponta que o filme de Escrivá é um filme de inspiração²⁹, e não uma adaptação, uma vez que o próprio Escrivá

²⁹ “La película de inspiración anuncia de entrada una obra nueva, una auténtica creación cinematográfica. Presentándose como inspirada por un texto, significa que éste es su origen, su punto de partida, pero también que toma sus distancias de él, buscando autonomía. La referencia al escrito original se limita a haber salvaguardado uno o varios aspectos primordiales, lo bastante explícitos como para no ofrecer duda alguna en cuanto a la obra madre, pues se trata, en este caso, de señalar una filiación: el realizador se embarca en variaciones personales sobre lo que ha retenido, sobre lo más interesante para él de la creación literaria. De esta manera asistimos a la nueva utilización de uno entre varios de los aspectos éticos fundamentales, pero también a veces de un criterio estético esencial, desarrollado con nuevas opciones éticas y estéticas” (JAIME *apud* MOLINA, 2010, p. 90).

insere, nos créditos iniciais, a seguinte informação: “Versión de la inmortal novela del vicario del Valle de Cabezuela padre Francisco Delicado y refundición de textos de Rojas, Salas Barbadillo y Arcipreste de Talavera”. Assim, Molina conclui que “no estamos, pues, ante una *adaptación*, sino ante una *versión* de un texto como fuente primaria de inspiración, que es, además, una *refundición* de otros tres” (ibid., p. 90). Resultado das diversas restrições que os diretores do destape sofriam, Escrivá acabou convertendo “las aventuras de Lozana y Rampín en una ‘comedia romántica’ basada en el viejo argumento de la prostituta que se redime por amor, partiendo para ello de un episodio de *La hija de Celestina* al que también, por cierto, aplica importantes cambios.”

Uma mudança significativa que efetua Escrivá em sua recriação é a mudança de postura que se nota em Lozana, passando de uma ativa e determinada mulher, astuta e inteligente, que normalmente toma a iniciativa das ações em uma mulher passiva que se submete às estruturas sociais e morais normalmente comandadas pela figura masculina, limitando-se a se mostrar levemente contestadora. Na sequência abaixo, onde é recriada a cena da cama, Rampín, diferentemente do que ocorre no *Retrato*, é quem comanda as ações e seduz Lozana, tomando a iniciativa das ações e Lozana se limita a mostrar uma leve recusa (inerente ao jogo da sedução) para depois aceitar com passividade as investidas de Rampín. Interessante neste aspecto que os penitenciais³⁰ prescritos extraoficialmente pela igreja católica na Idade Média ainda perduram: “a Igreja prescrevia a forma apropriada da relação. A única forma permitida era a que se conhece hoje em dia como ‘a posição do missionário’, frente a frente com o homem por cima e a mulher embaixo [...] determina que o homem deveria ocupar a posição dominante” (RICHARDS, 1993, p. 40). A posição dos dois na cama não é exatamente a do missionário, mas evidencia a submissão da mulher em relação ao homem pela passividade. Para Pierra Bourdieu,

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo

³⁰ Os *penitenciais* ou *livro de penitências* ajudavam os padres da Idade Média a se decidirem sobre a gravidade dos pecados e como lidar com eles, uma espécie de código do comportamento sexual. A confissão e a penitência garantiam o controle eclesiástico e a disciplina do laicado (RICHARDS, 1993, p. 38).

de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2011, p. 31).



Figura 9: na cena da cama na recriação de Escrivá, Lozana se mostra passiva.

É esse desejo feminino como desejo da dominação masculina que se percebe na recriação de Escrivá, retirando da protagonista uma de suas características mais marcantes: a independência. Molina aponta ainda que

mientras Delicado elabora un *retrato* voluntariamente realista que inaugura lo que modernamente conocemos como técnicas *behaviouristas* a partir de un ambiente que conoce muy bien, Escrivá ha de valerse de la estratagema de la inspiración literaria para expresar el erotismo de una manera ‘moderadamente’ abierta. Delicado parte de la realidad, Escrivá de la literatura. Por esa razón, el primero *retrata* lo que

ve y el segundo *maquilla* lo que *lee* (MOLINA, 2010, p. 94).

É importante ressaltar que Escrivá, apesar de todas as restrições morais³¹ sofridas por seu filme, conseguiu, segundo Molina “transmitir en el espectador la sensación de un goce sexual compartido, reiterado y muy celebrado. [...] Nos encontramos, sin embargo, ante un erotismo edulcorado no sólo por la conversación de carácter sentimental que mantienen los personajes entre las sábanas” (ibid., p. 99). Além disso, destaca também outros procedimentos, como a música em forma de “romântica” balada o la interpretación de los actores, que se abrazan y miran con una impostada ternura que nada tiene que ver con la espontánea y desenfadada celebración del sexo por el sexo que encontramos en *Delicado* y *Aretino*” (ibid.).

Em Pietro Aretino e em *Delicado* encontramos esta celebração sem amenidades que disfarçam o sexo e seus prazeres. Segundo José Paulo Paes, a linguagem crua e direta de Aretino foi a principal responsável “pela clandestinidade em que viveu durante quatro séculos a poesia erótica de Aretino, enquanto a de outros poetas de linguagem menos direta pôde circular com relativa liberdade” (ARETINO, 1981, p. 28). Escrivá ameniza a linguagem de Lozana encontrada no *Retrato*, retirando da boca dela o vasto repertório de ditados e conhecimento que demonstra para reduzi-la quase à mulher servil, obediente e estereotipada da nobreza medieval-renascentista: esta amenização da linguagem e das ações do *Retrato* possibilitaram a Escrivá alcançar o sucesso de seu filme –caso contrário, não teria a visibilidade, devido justamente aos aspectos morais conservadores de sua época. Tal amenização da linguagem, independência nas ações e vasto conhecimento, muitas vezes representado por adágios e provérbios, é justamente o que *Delicado* faz questão de incluir na fala de Lozana. Além disso, Escrivá transforma a astúcia e inteligência de Lozana em pura malandragem capitalista, como se ela apenas enxergasse o lucro e seu próprio bem-estar. Posição bem diferente tem Lozana no *Retrato*, como destaca Ortiz:

³¹ A título de exemplo, toda referência ao órgão sexual masculino ou ao orgasmo foi eliminada ou suavizada e as alusões ao coito passaram a ser proferidas principalmente por Rampín, que se converte em protagonista das ações sexuais. A Lozana de *Delicado* é, ao contrário da de Escrivá, protagonista das ações sexuais e profere e/ou insinua a maior parte das referências aos órgãos sexuais.

La Lozana andaluza mantiene un contacto humano y personal y es aquí precisamente donde vierte toda su inteligencia y experiencia. Sus relaciones consisten en el intercambio de su ordir y tramar por presentes. Por lo general pedía alimentos, ropajes y enseres para la casa. Su conducta, contraria al dinero, concuerda con una ideología no capitalista que miraba las monedas como un mal social que venía a acabar con un intercambio más básico y ‘natural’ en el que se relacionaban los hechos humanos y los productos de la naturaleza, todo ello situado al mismo nivel (ORTIZ, 1974, p. 75).

Além desta negação ao capitalismo em prol do escambo puro e simples, Lozana apresenta características bem atuais, perceptíveis na crítica que deixa transparecer a duas instituições sociais, a medicina e o direito, muitas vezes acompanhada das inúmeras críticas à moral sexual e ao comportamento dos clérigos. Neste breve trecho do *Retrato*, onde a personagem Pelegrina, visivelmente grávida, pede conselho à Lozana sobre como fazer para engravidar, fica bem evidente a crítica ao catolicismo e à medicina:

PELEGRINA.— Señora, no, mas si vos, señora Lozana, me supiédeses decir con qué me engravidase, yo’s lo satisfaría muy bien, que no deseo en este mundo otro.

LOZANA.— ¡Ay, ánima mía enzucarada! *Récipe*, lo que sé que es bueno, si vos lo podéis hacer. Tomá sábana de *fraile que no sea quebrado*, y halda de camisa de clérigo macho, y recinchándolas a las calderas con uñas de *sacristán marzolino*, y veréis qué hijo haréis (DELICADO, 1985, p. 469)³².

Cabe acrescentar aqui que a visão de Delicado em relação à medicina é de ceticismo, consequência lógica da terrível situação em

³² Allaire comenta em nota os termos destacados em itálico: *Récipe*: termo que os médicos utilizavam no início da receita, onde Lozana ironiza o termo, aplicando sem ser médica; *fraile que no sea quebrado*: que não padece de hérnia no escroto, ou seja, sexualmente saudável; *sacristán marzolino*: está formada aqui uma trindade de homens ligados à igreja, com particularidades relacionadas ao sexo. Allaire destaca que *marzolino* faz referência ao mês de março, mês propício à germinação nas plantas, em alguns animais e no homem.

que havia muitas epidemias e doenças incuráveis (ORTIZ, 1974, p. 81). Durante uma conversa entre o personagem Cirúrgico e Lozana, ele admite inclusive que os médicos não só procuram lugares com doenças para que possam aferir mais, cooptados que foram pela ganância que a recente prática da medicina poderia proporcionar-lhes, como também enganam as pessoas que os procuram. Uma das réplicas a Lozana demonstra claramente isto, além de admitir que ela também consegue curá-los:

Digo que me habéis llevado de las manos más de seis personas que yo curaba que, como no les duelen las plagas con lo que vos les habéis dicho, no vienen a nosotros, si no duelen las heridas, metemos con que duelan y escuezan, porque vean que sabemos algo cuando les quitamos aquel dolor (ibid, p. 453).

É importante observar que no mamotreto XXVI a personagem menciona o fato de que Lozana *diz* às pessoas, enfrenta os médicos porque dá conselhos e receitas curativas baseadas no equilíbrio que adquire entre os conhecimentos do senso-comum, da sabedoria popular e uma boa dose de ousadia, como a própria Lozana explica a Rampín: “La melecina ha de estar en la lengua, y aunque no sepáis nada, habéis de fingir que sabéis y conocéis para que ganéis algo, como hago yo, que en decir que Avicena fue de mi tierra, dan crédito a mis melecinas” (ibid., p. 304).

Já a crítica ao Direito é menos enfática e está mais diluída em todo o *Retrato*, mas Lozana demonstra claramente sua opinião a respeito:

LOZANA.— Estos dos que vienen aquí, si estuviesen en sus tierras, serían alcaldes, y aquí son mandatarios, solicitadores qu’emplazan, y si fuesen sus hermanas casadas con quien hiciese aquel oficio, dirían que más las querrían ver putas que no de aquella manera casadas, porque ellos fueron letrados o bueitres de rapiña. Todo su saber no vale nada, a lo que veo, que más ganan ellos con aquellas varillas negras que con cuando estudiaron en jure. Pues yo no estudié, y sé mejor el jure cevil que traigo en este mi canastillo que no ellos en cuantos capítulos tiene el jure cevil y

criminal; como dijo Apuleyo: bestias letrados (ibid., p. 457).

O personagem Autor também manifesta abertamente sua opinião sobre o *jure cevil*, mencionado várias vezes durante o *Retrato*:

AUTOR.— Pensá que llorarán los barbudos y mendicarán los ricos, y padecerán, los susurrones, y quemarán los públicos y aprobados o canonizados ladrones.

COMPañERO.— ¿Cuáles son?

AUTOR.— Los registros del *jure cevil* (ibid., p. 299).

Allaigre comenta ainda que a relação entre os termos “canonizados ladrones” e “aves de rapiña” são pejorativos que ilustram a opinião de Delicado sobre o direito, ou *jure cevil* (ibid., p. 75).

A crítica aos costumes sexuais está espalhada por todo o *Retrato*. Para exemplificar um deles, destaco a distinção que faz Lozana sobre servos e amos e a utilidade de cada um para a mulher:

PELEGRINA.— Decíme, señora Lozana, ¿qué quiere decir que los mozos tienen más fuerza y mejor que sus amos, por más hombres de bien que sean?

LOZANA.— Porque somos las mujeres bobas. Cierta cosa es que para dormir de noche y para sudar no’s hacéis camisa sutil, que luego desteje. El hombre, si está bien vestido, contenta al ver, mas no satisface la voluntad, y por esto valen más los mozos que sus amos en este caso. Y la camisa sutil es buena para las fiestas, y la gorda a la continua; que la mujer sin hombre es como fuego sin leña. Y el hombre machucho que la encienda y que coma torreznos, porque haga los mamotretos a sus tiempos. Y su amo que pague el alquilé de la casa y que dé la saya. Y ansí pelallos, y popallos, y cansarlos, y después de pelados, dejallos enjugar (ibid., pp. 470-471).

Esta função do homem fica também ilustrada pela presença ambivalente do personagem Rampín no *Retrato*: criado e amante, servo e amo. No trecho acima fica bem evidente que o ponto de vista

feminino, com Lozana como porta-voz, é o tom geral do *Retrato* – em tempos em que o papel da mulher nobre era socialmente limitado a acompanhar o marido nos eventos ou restrito a espaços limitados, como igrejas e cortes, e o papel das demais era subserviente–, deve-se ter em conta que a referência à mulher nesta época está diretamente definida pelo rótulo social que lhe é imposto, sendo considerada positivamente perante a sociedade quanto mais passiva for sua atuação e considerada negativamente quanto mais ativa for sua atuação. Neste aspecto a postura feminista de Delicado surpreende não só pelo período em que se publica – e tacitamente a defende– mas também pela intensidade e profundidade que atinge.

A astúcia e habilidade capitalista da Lozana de Escrivá é distorção extrema da postura altruísta da Lozana de Delicado, que funcionava por trocas de presentes e/ou produtos pelos variados serviços prestados, e seu usufruto era sempre compartilhado entre os seus, em escassíssimos contatos diretos com moedas. É importante ressaltar que o sistema capitalista vinha se consolidando, e o sentimento de isolamento e rejeição que a classe mercantil (predominantemente constituída por judeus) enfrentava, graças à duradoura proibição da usura e à visão frequentemente reiterada de que a avareza é a raiz de todos os males e de que o mercador raramente ou nunca é capaz de agradar a Deus atrapalhava muito o desenvolvimento do comércio (RICHARDS, 1993, p. 63). Na literatura temos o clássico estereótipo do judeu comerciante e usurário em *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare, que não só ilustra a demonização do dinheiro, e sua consequente transferência ao judeu, como também os muitos preconceitos que os judeus sofriam para tentar conviver em Veneza.

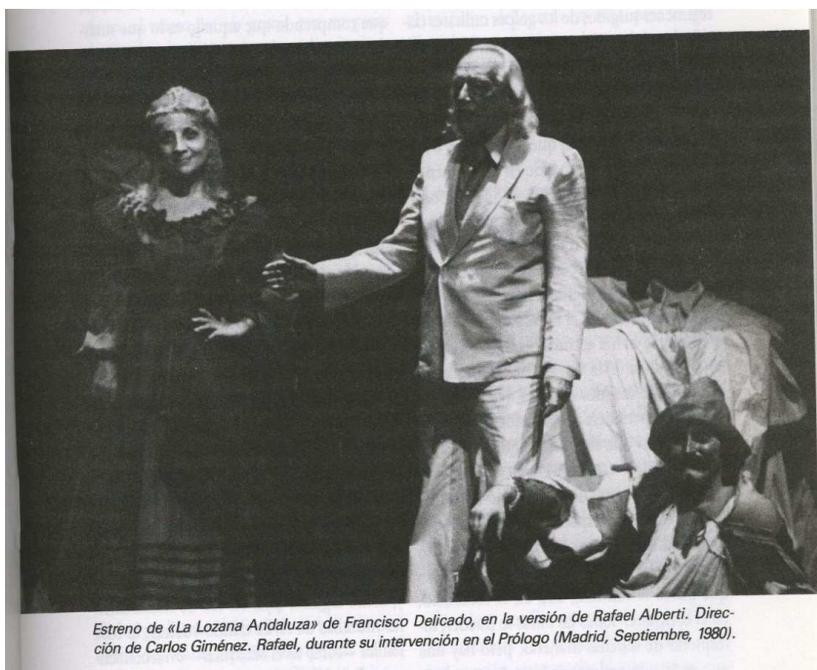
Por fim, o personagem Rampín, que no *Retrato* exercia dupla função, foi transformado por Escrivá em personagem ativo da trama, protagonizando as ações sexuais e tomando atitude de “homem da casa”, contrário à passividade com que ele atua no *Retrato*. Esta inversão de funções verificada no filme reflete a restrição ao pensamento dos anos setenta na Espanha franquista, evidenciado na caracterização de Lozana: mulher independente, inteligente e astuta em mulher dependente, passiva e objeto sexual, com o único ingrediente libertário explícito em sua renúncia ao casamento e a apologia ao amor descompromissado.

A peça teatral *La Lozana andaluza* (1963) de Rafael Alberti

Rafael Alberti esteve exilado desde 1939, durante a guerra civil espanhola, tendo que se refugiar na França, inicialmente, passando pelo México, Argentina e terminando o ciclo em Roma, Itália, em 1977. Deixando Buenos Aires devido a discriminações sofridas no período que antecedeu o golpe de Estado na Argentina, exatamente no ano de 1963, Alberti seguiu para a Itália. Roma teria sido a inspiração para a escrita de sua obra. A cidade que pode ter sido um destino comum aos dois andaluzes, elo emocional que vincula a cidade a eles e que pode ter desencadeado a retomada do projeto de Alberti, iniciado com a publicação da peça em 1964 e tendo que ser abortado devido ao exílio. Em seu longo período de exílio (1939-1977) teve postura militante na diáspora republicana, publicando muito material com referências ao período da ditadura de Francisco Franco, que teve início em 1939 e durou até 1976, um ano após a morte do ditador e dois antes do retorno de Alberti.

O que se pretende não é destacar as semelhanças entre a leitura de Alberti e o texto de Delicado, mas destacar as diferenças, para, assim, consolidá-las como uma obra própria.

Esta peça foi escrita em 1963 e a negação à cultura dominante, ao direito, à medicina e à religião é explícita. Além disso, o fato de Lozana trabalhar como prostituta, perfumeira e curandeira, mas raramente manipular dinheiro (da mesma forma que no *Retrato*), preferindo a troca, caracteriza uma postura muito mais próxima do pensamento comunista.



Estreno de «La Lozana Andaluza» de Francisco Delicado, en la versión de Rafael Alberti. Dirección de Carlos Giménez. Rafael, durante su intervención en el Prólogo (Madrid, Septiembre, 1980).

Figura 10: na estreia de *La Lozana Andaluza*, Alberti intervém em sua obra, como Delicado.

A maior concentração de textos considerados subversivos de Alberti ocorreu no período anterior à Guerra Civil Espanhola (o poema “Un camarada grita en la calle”³³, com forte conteúdo comunista, foi descoberto em Moscou por Ángel Luis Encinas em 1999 e publicado na revista *Natural*; Encinas estima que o poema seja de 1933). A obra de Alberti sempre esteve relacionada com a subversão comunista e com a contestação política que lhe é intrínseca. Prova desta relação e do conseqüente incômodo que ainda hoje causa ao poder pode ser vista na recente retirada do nome do poeta do principal teatro da cidade de Huércal-Overa (Almeria, Espanha), desde 26 de março de 2012, como informa o *Diário Liberdade - portal anticapitalista de Galiza e os países lusófonos*:

³³ Disponível em: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=5997. Acesso em: 21/set/2011.

A ultradireita do PP [Partido Popular], que só escolhêrom quatro em cada dez locais com direito votar, retirou o nome ao principal teatro da cidade, que era o do poeta Rafael Alberti, universalmente reconhecido como um dos maiores poetas de sempre em língua castelhana. Com Federico Garcia Lorca (assassinado no seu dia nas maos dos ‘pais’ do atual PP, o bando franquista) foi o principal poeta da chamada ‘geraçom do 27’. Domingo Fernández, presidente da Cámara Municipal, di que o nome do teatro “nom vende bem a cidade” e que “nom todo tem que ter nome de esquerda”. Para Fernández, nom chega que Alberti seja um dos maiores poetas andaluzes de sempre, universal e mundialmente reconhecido: “nom tem vinculaçom direta com o concelho”, que tem 18.000 habitantes³⁴.

O texto teatral de Alberti é marcado pelas interpretações, conclusões e sensações produzidas pelo estudo e leitura do *Retrato*. Ele efetua, em sua recriaçom, diversas alteraçoes durante o processo de transposiçom ao teatro. Algumas delas serom analisadas a seguir.

Alberti não só mantém traços do pensamento comunista em seu texto, como também os expõe, potencializando-os. Essa pode ter sido a principal motivaçom de Alberti ao modificar completamente seu texto: no *Retrato*, o Saco de Roma determina a aposentadoria de Lozana em Lípari; na *Lozana* de Alberti as mulheres de Roma e alguns homens travestidos, inclusive Rampín, comandadas por Lozana, tentam libertar a cidade do ataque usando o sexo como defesa, sugerindo libertaçom através do uso do corpo. Alberti converte Lozana em símbolo de liberaçom política e moral, evidenciando uma tomada de posiçom bem marcada, seja pelo caráter político ou libertário:

El verdadero triunfo de Lozana es también el triunfo colectivo de las mujeres cortesanas, quienes, al hacer de sus cuerpos el último baluarte de Roma, espacio de libertad, desplazan los límites de la guerra y de la muerte. [...] las que así triunfan en *La Lozana andaluza* de Alberti son

³⁴ Disponível em: <http://www.diarioliberalidade.org/mundo/antifascismo-e-anti-racismo/25979-pp-teatro-nom-se-deve-chamar-rafael-alberti-porque-nom-todo-tem-que-ser-de-esquerda.html>. Acesso em: 04/maio/2012.

cortezanas de todas naciones, una especie de internacional de la marginalidad, en camino de la liberación social (JOSET, 1999, p. 188).

Alberti utiliza o poder do sexo feminino, modificando e revitalizando o sentido do *Retrato*. O poeta espanhol *brinca* com um costume contemporâneo, ao travestir dois personagens masculinos, *Rampín* e *Canónigo*, no final de sua peça, ressaltando a importância do gênero sexo feminino, transformando a sexualidade, inclusive em símbolo de uma possível salvação da cidade, além de acrescentar certa dose de humor à cena³⁵. Neste caso, é possível focar na leitura da obra a presença de características do feminismo como sinônimo de liberação sexual e de traços do comunismo como sinônimo de liberação política, fundidas nesta única ação de Lozana.

Alberti esclarece alguns pontos de sua *interpretação*³⁶ do *Retrato* na pequena introdução à *La Lozana*:

He procurado dejar en esta mi interpretación escénica la preocupación de la Lozana por unir a sus servicios de amor su deseo de ser útil curandera para quienes se acercan a pedirle consejos y recetas de ungüentos y pomada, pero también medicina de palabras, de agudezas, de halagos propios de su gran labia andaluza. [...] No

³⁵ Não somente de humor, mas também a representação de uma inversão que Bourdieu já havia observado na sociedade em que fez suas observações, a cabila, que diz que o homem que passa a viver na casa da esposa 'se faz de esposa', "circula como uma mulher, isto é, um objeto [...], todo o grupo vê com voluntária indulgência os subterfúgios que a família humilhada põe em ação para salvar a aparência de sua honra e, na medida do possível, a do 'homem objeto' que, anulando-se como homem, põe em questão a honra da família que o recebe" (BOURDIEU, 2011, p. 56). Alberti tira proveito também das condutas de exibição de bravura, tão comuns no universo masculino, "que encontram seu princípio, paradoxalmente, no *medo* de perder a estima ou a consideração do grupo [...]" e de se ver remetido à categoria, tipicamente feminina, dos 'fracos', dos 'delicados', 'dos mulherzinhas', dos 'veados'. Por conseguinte, o que chamamos de 'coragem' muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia" (ibid., p. 66). Na peça, Alberti explora essa questão, e são as próprias mulheres que se burlam da situação de vestimentas femininas que utilizam os homens, através de comentários sobre a situação, reforçando, por analogia, a conduta masculina: "(*Se ha hecho de noche. A lo lejos se oyen disparos de arcabuces. Entra, presuroso, en casa de la LOZANA, el CANÓNIGO. Viene disfrazado de mujer.*) CANÓNIGO.– ¡Por vida de Santa Nefixa, hermosas señoras, que no os puedo dar las buenas noches porque no puede ser ésta en que llego! (*Se quita la toquilla y la peluca. Risas y burlas.*) CLARINA.– ¡Lindo venís, señor Canónigo! LOZANA.– ¡Vaya vestimenta, señor!" (ALBERTI, 1964, pp. 74-75).

³⁶ A utilização do termo *interpretação* por Alberti demonstra uma vontade de fuga do desgastado termo *adaptação*.

ha sido tarea fácil para mí someter a tres actos de teatro este complicado y singularísimo libro de tan dificultosa lectura, retrato hecho tan a lo real y vivo, que si el lenguaje popular en que está escrito nos lo aleja, el realismo directo de su verdad social nos lo acerca y actualiza (ALBERTI, 1964, pp. 11-12).

Jerónimo López Mozo afirma que Alberti presta uma homenagem a Roma ao torná-la protagonista de *La Lozana*, baseado na própria afirmação do poeta: “La verdadera protagonista es la ciudad de Roma. Es Roma la que mueve toda la historia. Una Roma extraña, de Papas, de personajillos, de rufianes, de prostitución”³⁷. A Roma retratada por Delicado no início do século XVI, refúgio de Lozana, é a mesma que tão bem acolheu o andaluz Alberti, que lhe dedica a adaptação teatral da obra do clérigo cordobés (JOSET, 1999, pp. 179-180). Um exemplo claro desta dedicação à cidade de Roma é a preocupação que Alberti demonstrou ao descrever, nas didascálias pertinentes, aspectos da cidade eterna, procurando talvez recuperar aqueles descritos por Delicado, principalmente a agitação popular: “Mientras dialogan, se oye, ya cercano o lejano, el rumor confuso de la ciudad [...] Aumenta el rumor de la ciudad, llenándose las ventanas de cabezas de mujeres que gritan, hablan y se hacen señas” (ALBERTI, 1964, p. 27).

As indicações textuais foram seguidas na encenação da *Lozana* de Alberti³⁸, embora o resultado esperado, tanto pela crítica quanto pelo próprio Alberti, tenha ficado muito abaixo da expectativa:

La crítica madrileña fue severa, más con la puesta en escena que con el autor, con el que se mostró respetuosa. De aquella se dijo que la escenografía estaba lejos de reflejar la Roma vital sugerida en el texto. Concebida por Asdrúbal Meléndez como una especie de cesto para la ropa que se multiplica en diversos tamaños hasta rodear el escenario, Lorenzo López Sancho hizo el siguiente comentario: ‘El presuntuoso ámbito escénico [...] entra a saco en la estética entre renacentista y medieval que convendría a la obra. Sus elementos rodantes y autotransformantes cilíndricos, así

³⁷ MONLEÓN *apud* LÓPEZ MOZO, 2003.

³⁸ A estreia ocorreu em 20 de setembro de 1980, no Teatro Maravillas de Madrid.

como el fondo del escenario, podrían sugerir una urbe como Nueva York, Caracas o Benidorm, pero jamás la Roma caravaggiesca del padre Delicado' (LÓPEZ MOZO, 2003).

A crítica à encenação da *Lozana* de Alberti mostrou-se mais preocupada em encontrar as divergências entre o que dizia seu texto, recriação do *Retrato* de Delicado, e o *original*. É possível que se o texto de Alberti não tivesse se “baseado em nenhum outro”, a recepção fosse bem mais generosa em acolher o trabalho cênico apresentado. Vê-se aqui o preconceito em relação à recriação, pois o senso intuitivo de inferioridade da arte visual em relação à literatura prende a análise da representação ao que continha no *original*. Neste caso específico, a crítica vinculou a encenação da peça ao texto do próprio Alberti, sem levar em conta que foi escrito dezessete anos antes e que, portanto, necessitaria de atualizações circunstanciais. Pavis corrobora com esta noção quando diz: “A encenação não é a realização cênica de uma potencialidade textual. [...] Não consiste em encontrar significados cênicos que repetiriam de maneira necessariamente redundante, aquilo que o texto já estaria dizendo” (PAVIS, 2008, p. 24).

A escolha da cidade de Roma não foi somente fruto das coincidências históricas entre os dois autores andaluzes: Alberti celebra Roma pela liberdade, qualidade mais que suficiente para que o poeta desterrado pelo *franquismo* lançasse mão desta metáfora. A importância da cidade no *Retrato* já foi destacada por José A. Hernández Ortiz (cf. ORTIZ, 1974, pp. 93-127), traçando uma bela comparação entre a falta de menção ao lugar onde ocorre a ação em *La Celestina*, que bem poderia ocorrer em qualquer cidade espanhola, e a relevância do espaço romano no *Retrato* de Delicado. A Roma do início do século XVI acolhia pessoas de diversas nacionalidades, destacadamente os judeus convertidos oriundos da Espanha. A cidade acolhia a todos, sobretudo por sua fama de permissividade e liberalidade, como se percebe na fala de Silvio, personagem do *Retrato*:

SILVIO.– Pues por eso es libre Roma, que cada uno hace lo que se le antoja ahora, sea bueno o malo, y mirá cuánto, que, si uno quiere ir vestido de oro o de seda, o desnudo o calzado, o comiendo o riendo, o cantando, siempre vale por testigo y no hay quien os diga mal hacéis ni bien hacéis, y esta libertad encubre muchos males. ¿Pensáis vos que se dice en balde por Roma

Babilón, sino por la mucha confusión que causa la libertad? ¿No miráis que se dice Roma meretrice, siendo capa de pecadores? Aquí, a decir la verdad, los forasteros son mucha causa, y los naturales tienen poco del antiguo natural, y de aquí nace que Roma sea meretrice y concubina de forasteros y, si se dice, ¡guay quien lo dize!, haz tú y haré yo y mal para quien lo descubrió. Hermano, ya es tarde; vámonos y haga y diga cada uno lo que quisiere (DELICADO, 1985, pp. 298-299).

Os bairros pobres proliferavam. Sem trabalho e, portanto, fonte de renda, a população sobrevivía prestando toda sorte de serviços à classe dominante e entre si. Um dos mais recorrentes era a prostituição, atividade que Lozana e muitas outras mulheres, sobretudo judias espanholas, mas também oriundas de diversos grupos étnicos exploravam para sobreviver.

Delicado retratou a fala da população³⁹, tal como escutava, incluindo os italianismos e suas diversidades linguísticas, tentando reproduzir a agitação que certamente encontrou na cidade e que contribuía para dar-lhe a já mencionada fama.

O fim da Guerra Civil Espanhola permitiu o retorno de Alberti à Espanha e a possibilidade de encenar sua Lozana. López Mozo, em busca das razões que o levaram a retomar este projeto, menciona uma entrevista que Alberti concedeu a Manuel Bayo em 1970:

Hice *La lozana andaluza* porque siempre me había fascinado esa obra tan extraña que técnicamente es una de las novelas más modernas que se han escrito. [...] Hasta que no me supe *La lozana* de memoria no hice la versión que era muy difícil pero creo que me salió muy dinámica y muy teatral⁴⁰.

Durante o período anterior à estreia, Alberti se mostrava entusiasmado com a iminente realização de uma obra teatral pela qual nutria especial carinho. Assistia aos ensaios, introduzia no texto original -escrito em 1963 e defasado em muitos aspectos- as modificações

³⁹ Segundo o próprio Delicado: “solamente diré lo que oí y vi” (DELICADO, 1985, p. 169).

⁴⁰ BAYO *apud* LÓPEZ MOZO, 2003.

solicitadas e até representou um personagem- Alberti fez o papel do *laudista*, talvez inspirado num paratexto da *Lozana* de Delicado:

La ‘reducción’ de personajes tampoco impide la invención de un actor nuevo, el ‘laudista’, que inaugura la representación ‘recitando, acompañándose, en sordina, con su laúd’ (p. 19). De verificarse que Rafael Alberti hubiera consultado una edición del *Retrato* con los grabados de la *princeps* de Venecia, se podría pensar que la fuente que le inspiró el personaje fuera la ilustración del mamotreto⁴¹ LVII (f.º. 45r) que representa a tres galanes rondando la casa de Lozana: el del centro toca el laúd. Sin descartar ni mucho menos esa posibilidad, no me extrañaría que un juego de palabra entrara de por medio en la irrupción del ‘laudista’ sobre escena de *La Lozana Andaluza*. La *epístola* que abre la obra de Francisco Delicado termina con una declaración de su propósito que fue de ‘traer a la memoria muchas cosas que en nuestros tiempos pasan, que no son laude a los presentes ni espejo a los a venir’ (p. 170). Tal vez el latinismo laude, ‘alabanza’, le sugirió a Alberti empezar con una ‘loa’ recitada por un ‘laudista’. En efecto el mismo texto de la canción entonada por el nuevo actor da la clave de la innovación. Ya el estribillo (‘Amigos, ésta es canción / para pedir os perdón’ basta para conectar el *introit* de *La Lozana* de Alberti con la ‘loa’ que, consabido es, iniciaba las representaciones teatrales del Siglo de Oro) (JOSET, 1999, p. 183).

⁴¹ *Mamotreto* é o nome que Delicado deu aos capítulos do *Retrato*. Este termo polissêmico é, segundo o próprio Delicado, “Libro que contiene diversas razones o compilaciones ayuntadas. Asimismo porque en semejantes obras seculares no se debe poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa doctrina, por tanto, en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hacen que no son de decir.” (DELICADO, 1985, p. 175).



Figura 11: detalhe do folio M1r: possível inspiração do *laudista* de Alberti.

Ao representar o *laudista*, Alberti fez uma espécie de ponte entre a obra *original* e sua *visión*, reforçando pontos que julgou importantes e ao mesmo tempo trazendo a referência ao teatro do *Siglo de Oro*, pois faz clara referência à *loa* que dava início às representações deste período.

Devido à complexidade narrativa do *Retrato*, a eliminação do autor, como já dissemos, evitou a necessidade de se fazer manobras arriscadas para manutenção da narrativa, correndo o risco de confundir à exaustão seu público - fato observável no *Retrato* -, simplificando e transferindo esta função ao *laudista*. A opinião de Molina a respeito da supressão do personagem-autor é bem diferente, pois para ela:

poco le hubiera costado a Alberti incluir a un personaje más haciendo las veces de 'autor', pero ni uno ni otro [nem Escrivá nem Alberti] parecen interesados, en sus respectivas 'adaptaciones' o 'versiones', en ocuparse de ningún otro aspecto que el del argumento propiamente dicho, como excusa [...] para convertir en Lozana en icono de

liberación no tanto sexual como moral (MOLINA, 2010, p. 101).

Um das principais dificuldades encontradas por Alberti ao escrever sua *Lozana* foi lidar com a impressionante quantidade de personagens do *Retrato* (125, segundo o próprio Delicado esclarece em sua *epístola*). Alberti resolveu o problema reduzindo drasticamente esta quantidade e distribuindo os demais personagens, sem nomeá-los, a figurantes que apenas têm a função de simbolizar a agitação da cidade, como descrito logo após a relação de personagens da peça: “Gentes de las ventanas, mujeres, soldadesca” (ALBERTI, 1964, p. 8). Também houve uma espécie de fusão entre algumas personagens, como observa Joset (JOSET, 1999, p. 182), é o caso da camisera Marina, puta andaluza que na obra de Delicado aparece com dois nomes e provoca uma confusão no entendimento, pois Marina Hernández é confundida com Teresa de Córdoba. Na *Lozana* de Alberti, a personagem se apresenta como “Marina de Montoro”, aproveitando a informação presente no *Retrato* e desfazendo a ambiguidade.

Também se pode considerar que Alberti compensou a supressão do personagem *Autor*, apesar de sua relevância na obra, trazendo a figura do *laudista*, que interage no início do espetáculo com a plateia⁴². O poema que o *laudista* declama no início do primeiro ato mostra um discurso que tem duas funções principais: chamar a atenção do público mediante uma interpelação direta (Amigos) e anúncio do espetáculo, destacando o *realismo* de seu *mamotreto* (son cosas que en la vida / sucedieron), relacionando sua obra com as formas do teatro barroco “*La Lozana andaluza* fue también un intento de ‘restaurar’ la dramaturgia del Siglo de Oro en cuanto esta le ofrecía un marco estructural correspondiente a las expectativas del público de los sesenta” (ibid., p. 183).

No que tange à concentração espacial, Alberti resolveu a questão retirando as perambulações de Lozana pela Andalucia e pelo Mediterrâneo, o que explicava a enorme sabedoria da protagonista. Todos os três atos ocorrem em Roma, mas o segundo ato cobre a maior parte dos acontecimentos do *Retrato*, onde Lozana aparece na casa de várias pessoas. A cena descrita no prólogo acontece, como nos primeiros mamotretos do *Retrato*, “en Sevilla, y luego en Roma”

⁴² Nos espetáculos do teatro clássico espanhol havia a *jácara*, que era um gênero de anúncio espetacular que narrava o que iria suceder na peça. Rafael Alberti utiliza-se desse gênero no prólogo. Federico García Lorca também usou muito isso em sua dramaturgia.

(ALBERTI, 1964, p. 8). No primeiro ato Alberti retrata uma Roma desorganizada, alvoroçada pelo vaivém incessante de pessoas, da mesma forma que Delicado descreve (mamotretos V-XVIII). A velocidade das cenas e o deslocamento dos personagens do *Retrato* (direcionados e esclarecidos pelas epígrafes, que por sua vez possuíam funções narrativas), foram transpostos à cena através da superposição dos elementos cenográficos.

O segundo ato apresenta um cenário simples, descrevendo a casa de Lozana no início da sua vida em Roma:

Casa de la LOZANA. Alcoba grande. Ventana al fondo. Puertecilla lateral izquierda. Cama, a la derecha, mirando al público. Mesa. Un gran cofre. Uno o dos banquillos. Sobre repisas y por los rincones, morteros, redomas, orinales, tarros y potes de diversos tamaños. En todo, aspecto de pobreza, pero gracioso y limpio. Puerta y ventana ancha y baja al exterior. A derecha e izquierda del primer término de la escena, bastidores altos, también con ventana (ibid., p. 40).



Figura 12: detalhe do folio H4v, idêntico à descrição de Alberti da casa de Lozana.

O paratexto presente no mamotreto XLI (figura acima), que dá início à Terceira Parte do *Retrato*, também aparece na segunda página da edição facsimilar e provavelmente serviu de base para Alberti descrever a casa de Lozana. No entanto, as casas que ela visita não aparecem:

Así como el primer acto, el del descubrimiento del bullicio romano, exigía un decorado proliferante, el de la instalación y primeros pasos de Lozana en la carrera, requería la dimensión simbólica de un espacio único, con ‘aspecto de pobreza, pero gracioso y limpio’ (JOSET, 1999, p. 185).

Para Joset, a divisão em um prólogo e três atos somente lembra a organização do *Retrato*, pois há ênfase na fase de instalação e primeiros passos de Lozana, englobando a quase totalidade dos *mamotretos*⁴³.

Com o subtítulo de sua obra, *Mamotreto en un prólogo y tres actos*, Alberti mantém a referência à polissemia e ao sentido inicial da palavra *mamotreto*⁴⁴ do *Retrato* e ao mesmo tempo a atualiza, forçando uma evidente inversão em seu sentido, pois se trata de um texto teatral relativamente curto (75 páginas). Segundo Joset, Alberti “operó un nuevo salto cronológico al recurrir a un modelo genérico que no coincide en sincronía con la obra adaptada (el teatro de transición entre Edad Media y Renacimiento), pero sí, con el, prestigioso, de la comedia barroca”. Joset considera ainda que a opção de Alberti

había de ser compatible con la modernidad del adaptador y el ‘horizonte de expectativas’ del público de los sesenta. Por lo tanto extrae de una obra que consideraba probablemente como una especie de *novela dialogada* la dimensión escénica (‘diálogos’, ‘saltarinas secuencias cinematográficas’), doblegándola de tal forma que

⁴³ O prólogo corresponde aos paratextos iniciais do *Retrato* e aos mamotretos I-III; o primeiro ato corresponde aos mamotretos IV-XVIII; o segundo ato aos mamotretos XIX-LXV, com a utilização da técnica de collage; o terceiro ato faz referência ao Saco de Roma, sem qualquer semelhança com o *Retrato* (JOSET, 1999, pp. 185-186).

⁴⁴ Além do sentido descrito por Delicado, *mamotreto* significa, atualmente “armatoste u objeto grande y embarazoso. Libro o legajo muy abultado, principalmente cuando es irregular o deforme” (ibid., p. 180).

integre el programa o código genérico del teatro español de su generación, a la vez respetuoso de la gran tradición del Siglo de Oro (de ahí las formas barrocas de su adaptación) y atenta al ‘realismo directo de [la] verdad social’ que una lectura ideologizada del Retrato podía recuperar con facilidad (ibid., p. 181).

A peça demorou dezessete anos para subir ao palco, tempo demais para alguém que sentia enorme afeição à obra original e sabia que “si el teatro no se estrena simultáneamente a cuando tú lo haces, las cosas, queramos o no, envejecen” (LÓPEZ MOZO, 2003). Os motivos que levaram Alberti a abortar o projeto de encenar *La Lozana* podem ser entendidos se analisamos as circunstâncias da época em que viveu e as dificuldades pessoais pelas quais passava o autor. No entanto, mais importante que entender os motivos que o levaram a abandonar o projeto nos anos sessenta e setenta, é entender porque o retomou. López Mozo propõe que a recuperação do projeto se deveu à mudança de cenário político que se aproximava na Espanha - Alberti se encontrava exilado na Argentina e vislumbrou, devido ao fim da Guerra Civil na Espanha, seu retorno. Além do mais, os passos de Delicado e da própria Lozana em muito coincidem com seus próprios passos.

A *Lozana* de Alberti é, pois, recriação da *Lozana* de Delicado, que por sua vez deriva de *La Celestina*, num ciclo interminável que permite vislumbrar que um texto, e por analogia qualquer criação, sempre derivada de algo já existente, inevitavelmente. Este ciclo representa a própria impessoalidade da escritura, pois um autor jamais é original. Giorgio Agamben, provocado pelo texto de Michel Foucault *O que é um autor?* escreve:

la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado corpus de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso (AGAMBEN, 2005, p. 85).

Assim, não fosse o princípio funcional mencionado por Michel Foucault que impede a livre circulação, manipulação, composição,

decomposição e recomposição da escritura, não haveria sequer a separação de sujeito-autor e de função-autor na sociedade:

el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama (ibid., pp. 90-91).

É o gesto do ilegível autor, o gesto imprevisto o que mantém a trama tão deliciosamente viva, pois joga incessantemente com pensamento e sentimento do leitor, fazendo-o perambular pelo texto. Assim, conforme Agamben, autor e leitor se relacionam com a obra somente na condição de inexpressados. O texto não tem outra luz senão aquela opaca que irradia desta ausência (ibid.).

Por esta via, o texto de Alberti legitima as marcas de Delicado, mas se perde em alguns de seus passos, explicitando os seus próprios. Como nos atenta Agamben acerca do texto foucaultiano, “la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura” (ibid., p. 85). A interpretação de Alberti foi escrita em 1963, “en tránsito entre dos fondeaderos de su larga navegación de exiliado, el ‘marinero en tierra’ iba redactando su diario de a bordo a manera de homenaje al puerto de llegada: Roma” (JOSET, 1999, p. 179). Vale dizer que para Alberti a interpretação se trata de uma *visión*, como vemos neste trecho do artigo de López Mozo:

Su entusiasmo era grande [de Alberti em dirigir o espetáculo], tanto que, en las declaraciones previas al estreno, no ahorró elogios para quiénes habían contribuido a poner en pie la obra. Detalle tan curioso como significativo es que ésta se anunciara, no como ‘versión’ de Alberti, sino como ‘visión’ lo que atribuía a su trabajo un tono más creativo y poético (LÓPEZ MOZO, 2003).

Assim, percebemos uma grande mudança de foco em relação ao *Retrato* de Delicado, pois manteve as características mais marcantes da Lozana delicadiana, acrescentando apenas algumas características modernas à peça, como o realce às ações das mulheres e a presença de homens travestidos, dando a elas o papel de protagonistas na defesa da cidade através da liberação sexual. Em oposição à Lozana de Escrivá, a Lozana de Alberti era dona de si, inteligente e astuta, adepta do amor livre e avessa à passividade feminina.

* * *

Com base no texto “A morte do autor”, de Roland Barthes (BARTHES, 2004, pp. 65-70), o conceito de *recriação* se fortalece, se levarmos em consideração o que ele diz sobre o “poder” da voz numa obra. Questionando sobre a autoridade da voz narrativa em Balzac, Barthes mesmo conclui, a respeito da autoria da fala em questão:

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. [...] A voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES, 2004, p. 65).

A escritura é a destruição de toda voz e de toda origem, qualquer recriação se trataria de nova obra, independente do grau de proximidade com a obra considerada *original*. Voltemos a Robert Stam, quando este lembra que “o ‘original’ sempre se revela parcialmente copiado de algo anterior” (STAM, 2006, p. 22), o que significa dizer que não há originalidade, somente recriações; não há autor, há escrita: “O *autor* é uma personagem moderna, produzida, sem dúvida, por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média [...], ela descobriu o prestígio do indivíduo” (BARTHES, 2004, p. 66). Este prestígio do indivíduo ainda não existia na época da publicação do *Retrato*, não havendo motivo para Delicado se expor à inquisição romana caso assinasse sua obra. Ainda assim Delicado apresenta, espalhado em diversos mamotretos, pistas que indicam que foi o autor do *Retrato*. O próprio Delicado desfez a dúvida anos mais tarde, provavelmente já

seguro de qualquer represália institucional, ao confirmar que foi o autor do *Retrato*.

Interessante observar que uma modificação importante que fez Alberti foi a supressão do personagem *Autor*:

De hecho el Autor de la primera Lozana no sólo es un personaje de la diégesis, al mismo nivel que los demás, como en obras anteriores, v. gr. las de Diego de San Pedro, sino que aparecen en 'el mismo proceso de la escritura, de la enunciación. En este sentido [...], Delicado ha de considerarse como precursor de Cervantes y aun de toda novela moderna' (BUBNOVA *apud* JOSET, 1999, p. 186).

A supressão do autor alude à morte do autor. Suprimiu-se o personagem-autor, o narrador e até mesmo o autor, pois Alberti criou uma nova obra, também sem autor, sem dono. Aqui a supressão está longe de ter sido uma decisão casual de Alberti. Para Joset, descartando a hipótese absurda de que Alberti não houvesse percebido a importância histórico-literária do recurso narratológico presente no texto base de sua recriação, o que acarretaria na perda da mais valiosa contribuição narrativa de Delicado⁴⁵, Alberti optou pela supressão do *Autor* por questões de praticidade (ibid., p. 186).

Lozana é a personagem que abalou as estruturas de Roma no início do século XVI, não importa quem o diga, em que época se represente, qual foi seu fim nem se existiu de fato, se foi criação da imaginação de Delicado ou seu *alter ego*. Sua força consiste na inteligência, audácia e perspicácia latentes, na contestação às instituições, não importa o lugar, o ano, o meio e a forma em que isto ocorra.

Quando Menéndez Pelayo atacou Francisco Delicado, considerou aí inteiramente que a obra estava vinculada ao autor. Seu preconceito em relação aos judeus, para citar apenas um exemplo, ficou evidente, suas concepções cristãs deram vazão e o levou a eleger a obra de Delicado como um livro obsceno, desprezível, induzindo a transposição dessas características ao autor. O que Barthes nos diz é

⁴⁵ Esta contribuição foi a participação do personagem-autor, que intervém na obra diretamente (inicialmente como narrador, até transformar-se, gradualmente, em personagem-autor), construindo a história em conjunto com os demais personagens. Este personagem se chama *Autor*.

justamente o contrário. Este discerne muito bem a crítica, dizendo que ela

consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do *homem* Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua ‘confidência’ (BARTHES, 2004, p. 66).

A relevância então, com Barthes, deve ser dada à *obra* em questão, pois ela já é *outra*. Desta forma, o leitor ou o espectador podem ser também autores, suas leituras já são *outras obras*.

As recriações do *Retrato* e suas relações intermediais analisadas puderam dar uma pequena mostra de seus efeitos e contribuir no sentido de desierarquizar as artes, rompendo a ideia de que algumas são mais importantes que outras e fortalecer a ideia de que estão em contato, já seus limites estão cada vez mais escassos. Esta tendência se torna mais evidente na atualidade, com influência da constante renovação tecnológica no meio artístico.

A questão da autoridade textual foi discutida no sentido de tentar fortalecer o entendimento de Agamben, Foucault e Barthes de que o autor de determinada obra não a torna mais ou menos interessante, pior ou melhor em qualquer sentido, mas sim que ela é por si própria, pertence ao leitor que a lê no momento em que a lê, e cada vez outra a cada leitura, não importando quem a escreveu. Esta associação autor-obra é, evidentemente, inerente ao processo da escritura, o que se questiona aqui são as consequências diretas e indiretas que esta relação causa, sobretudo se levarmos em conta a enorme cadeia econômica que envolve esta relação, baseada no poder desta associação.

O *Retrato* como fragmentação das formas

Podemos considerar que a forma com que Delicado dividiu o *Retrato*, em mamotretos, já representa uma ruptura com o contínuo, uma forma fragmentada de expressão, sobretudo se pensarmos que cada mamotreto possui um sentido isoladamente e *também* em conjunto com os demais – alguns podem inclusive ser lidos independentemente da sequência estabelecida sem prejuízo para o todo da obra. Segundo o autor, cada mamotreto surge a partir das breves anotações que fez, motivo que justifica a utilização do termo no início da Primeira Parte: “Comienza la historia o retrato sacado del jure cevil natural de la señora Lozana, compuesto el año mil y quinientos y veinte e quatro, a treinta días del mes de junio, en Roma, alma cibdad; y como había de ser partido en capítulos, va por mamotretos porque en semejante obra mejor conviene” (DELICADO, 1985, p. 175). Delicado considerou mais conveniente dividir sua obra em mamotretos e não em capítulos, justamente porque cada mamotreto é independente, pode ser lido aleatoriamente, além das outras questões que o termo suscita. Allaire observa que Delicado brinca com o vocábulo *tabla* na parte prologal *Explicit*: “No metí la tabla, aunque estaba hecha, porque esto basta por tabla” (ibid., p. 487). Com o sentido de índice, não era necessário incluir uma *tabla*, pois o próprio *Explicit* funciona como *tabla*, esclarecimentos bem pontuais que Delicado faz sobre o *Retrato*. Assim, fica acentuado o “caráter de desordenado cuaderno de apuntes que resulta del conjunto de mamotretos” (ibid., p. 25) que compõe o *Retrato*, permitindo sua leitura fragmentada e trazendo outra significação ao termo (desordem de anotações). Para Allaire, tal orientação contida no *Explicit* sugere a livre leitura, a quebra da sequência lógica tradicional: “La última frase, relativa a la *tabla*, que pretende que el *Explicit* (*esto*) es suficiente para orientarse (estoy por decir ‘navegar’) por entre los escollos del texto” (ibid., p. 26). Esta indução à leitura fragmentada que Delicado insere no *Explicit* permite pensarmos no sentido individual de cada forma, neste caso de cada mamotreto, pleno de sentido, compondo sentidos maiores pela junção de cada um deles. Esta descontinuidade e relação de independência entre as formas também está presente no artista italiano Giuseppe Arcimboldo⁴⁶, que compôs diversos retratos em que elementos

⁴⁶ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano que se tornou célebre (apesar do esquecimento de cerca de 300 anos) pela utilização de elementos que correspondem ao tema

de dimensões menores são pintados de forma a gerar uma figura única, a partir da junção destes elementos. Em sua série de retratos *Estações* Arcimboldo preocupou-se em utilizar elementos que estivessem relacionados a cada uma das estações do ano, por exemplo.

A arte de Arcimboldo também permaneceu adormecida, como a de Delicado e a de Aretino, por vários séculos, para ser redescoberta no início do século passado, de maneira bastante misteriosa:

O nome de Arcimboldo é citado pela primeira vez pelo historiador de arte sueco Olof Granberg. Em 1902, ele publicou um guia do castelo de Skoklosters, onde estão conservados os quadros enviados de Praga na época do saque de 1648. Granberg cita Arcimboldo como o “o ministro dos jogos de corte de Maximiliano”, autor de “quadros de mau gosto, mas que eram muito apreciados numa certa época” (PIZZO, 1997, p. 6).

Dois anos depois, uma fotografia do *Bibliotecário* foi levada à França, chegando a servir de inspiração a Picasso para o *Retrato de Daniel-Henri Kahnweiler*, de 1910, obra em que “o esquema de conjunto da composição bem como os detalhes dos cabelos e da mão direita correspondem exatamente à pintura de Arcimboldo” (ibid.). Somente a partir desta constatação que o artista foi estudado com certa intensidade, “mas ainda não foi organizado um catálogo completo das obras que se pode com toda a certeza atribuir a ele” (ibid.).

retratado em suas composições, quase sempre paródicas, de frutas, legumes e animais, principalmente, reformando e ressignificando ao mesmo tempo.



Figura 13: *Primavera*

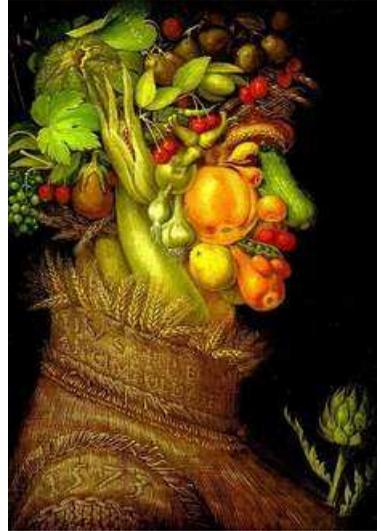


Figura 14: *Verão*



Figura 15: *Outono*



Figura 16: *Inverno*

Nota-se em todos estes quatro retratos a presença de elementos relacionados também à marca real ou imperial, alusivas a Maximiliano, sucessor de Ferdinando I na corte de Viena, onde Arcimboldo havia se mudado poucos anos antes. Em Viena Arcimboldo trabalhou como retratista oficial e copista. Vale a pena reproduzir a explicação do erudito e historiador milanês Baptista Fonteius Primo (Giovanni Battista Fontana), contemporâneo de Arcimboldo, sobre a série de retratos *Estações*:

Nas *Estações*, as épocas do ano correspondem aos quatro elementos (ar, água, terra e fogo), formulados por Empédocles e desenvolvidos na cosmologia aristotélica. Aos quatro temperamentos (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático), que equivalem aos quatro humores (sangue, bílis amarela, bílis negra, fleuma), estudados anteriormente por Hipócrates, correspondem as quatro idades do homem: a primavera jovem e lúdica, com caráter sanguíneo; o verão maduro, inflamado e colérico; o outono envelhecido e melancólico; o inverno idoso e fleumático. São quatro retratos dos Habsburgo, que, dominando o tempo e as coisas, têm a possibilidade de se reconhecer em cada uma das estações e em cada um dos elementos (ibid., p. 4).

Além desta série, Arcimboldo deixou diversos outros retratos, na maioria das vezes ressignificando pequenos elementos que formam, na visão afastada, uma única imagem. Arcimboldo também desenvolveu técnicas artísticas inovadoras, como as imagens duplas (composições que de um lado formam uma imagem e invertida formam uma outra) e a pintura antropomórfica (animações simbióticas da natureza com formas humanas) (ibid., p. 6).



Figura 17: *O Verdureiro*

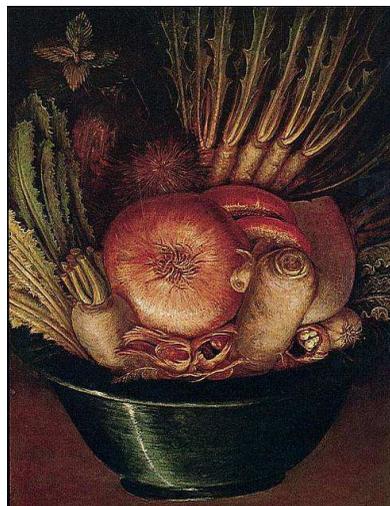


Figura 18: *O verdureiro (invertido)*



Figura 19: *Terra*

Por sua parte, Pietro Aretino, artista contemporâneo de Delicado, compôs seus *Sonetos Luxuriosos* para tornar mais poético uma série de quadros *licenciosos* que o artista e arquiteto Giulio Romano pintou. José Paulo Paes resume assim as circunstâncias do surgimento dos *Sonetos Luxuriosos*:

Em 1524, ou quiçá um pouco antes, Giulio Romano, o mais famoso dos discípulos de Rafael [...], resolve executar, para sua própria diversão ou de seus amigos –era homem dado a partidas e brincadeiras– uma série de quadros que representavam, nas palavras reprobatórias de Vasari, “todos os diversos modos, atitudes e posições com que os homens despudorados deitam-se com as mulheres”. Tais quadros obscenos ficaram logo conhecidos dos artistas de Roma. O interesse por eles despertado induziu Romano a torná-los acessíveis a maior número de admiradores, pelo que autorizou ele o gravador Marcantonio Raimondi a reproduzi-los e vendê-los. [...] Ao que parece, porém, a pressa em ganhar dinheiro levou Raimondi a vender as gravuras libertinas sem nenhuma discrição e logo chegavam aos ouvidos das autoridades papais reclamações de pessoas indignadas com a imoralidade delas. Raimondi foi preso e Romano só escapou da cadeia porque, a essa altura, achava-se em Mântua trabalhando no depois célebre *palazzo del T* do marquês de Gonzaga. Sendo Raimondi amigo de Aretino, de quem aliás fizera o retrato, este, valendo-se da sua condição de favorito de Clemente VII, intercedeu junto ao pontífice e conseguiu a libertação do gravador (ARETINO, 1981, pp. 21-22)⁴⁷.

Após o incidente envolvendo os quadros licenciosos, Aretino conheceu-os e relatou em carta suas impressões e intenções: “Depois de conseguir do Papa Clemente a libertação de Marcantonio, veio-me o desejo de ver as figuras [...]. Vendo-as, fui inspirado pelo mesmo espírito que levou Giulio Romano a pintá-las [...]” (ibid., p. 22). Aretino

⁴⁷ A referência de Vasari não pôde ser localizada. José Paulo Paes apenas menciona que foi “citado por C. Antoniade em *Trois Figures de la renaissance: Pierre Arétin, Guichardin e Benvenuto Cellini* (Paris, Desclée de Brouwer, 1937, p. 53).

afirma então que se divertiu escrevendo os sonetos, que passaram a figurar abaixo de cada pintura, dedicando a indecente memória deles “a todos os hipócritas, pois não tenho paciência para as suas mesquinhas censuras, para o seu sujo costume de dizer aos olhos que não podem ver o que mais os deleita. Que mal haverá em contemplar um homem a possuir uma mulher? Serão os mesmos animais mais livres que nós?” (ibid.). Prossegue sua argumentação afirmando que lhe parece

que aquela coisa que a Natureza nos dá para perpetuar-nos deveria ser usada à volta do pescoço como berloque e no chapéu como medalha [...]. Não é mister ocultar órgãos que engendraram tantas belas criaturas. Seria antes mister ocultar nossas mãos, que nos dissipam o dinheiro, fazem juramentos falsos, emprestam a juros usurários, torturam a alma, ferem e matam (ibid., pp. 22-23).

Assim, um ano após o escândalo dos quadros, surgiram os *Sonetos Luxuriosos*, como uma espécie de legenda ou dístico para os quadros de Romano. Infelizmente, os quadros e as reproduções gravadas por Raimondi, que inspiraram Aretino a escrever os sonetos, desapareceram.

Soneto 9
Pietro Aretino

*Fodamos, meu amor, fodamos presto,
Pois foi para foder que se nasceu,
E se amas o caralho, a cona amo eu;
Sem isto, fora o mundo bem molesto.*

*Fosse foder após a morte honesto,
“Morramos de foder!” seria o meu
Lema, e Eva e Adão fodíamos por seu
Invento de morrer tão desonesto.*

*É bem verdade que se esses tratantes
Não comessem do fruto traidor,
Eu sei que ainda fodiam-se os amantes.
Mas caluda e me enfia sem temor
Esse pau que à minha alma, em seus rompantes,
Faz nascer ou morrer, dela senhor.*

*E se possível for,
Quisera eu pôr na cona estes colhões
Que de tanto prazer são espíões.⁴⁸*

Os *Sonetos Luxuriosos* nasceram sob o signo do escândalo e ficaram estigmatizados como obscenos, contribuindo para que seu

⁴⁸ ARETINO, 1981, p. 57. Este soneto traz uma “original interpretação do pecado original”, como José Paulo Paes afirma em seu ensaio crítico, à página 31.

“esquecimento” fosse perpetuado, esquecimento este que durou pelo menos quatro séculos, da mesma forma e pelos mesmos motivos principais (referências sexuais e censura moral) que o *Retrato*.

Na atualidade, temos o dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht que em 1955, no contexto do pós-guerra do século XX, retoma a arte da montagem. Ele publicou a *Kriegsfibel*, espécie de atlas fotográfico da guerra, criado no exílio, em que parece seguir a sequência da Segunda Guerra Mundial: “Guerra de España, guerra de conquista de Europa, denuncia de los principales responsables nazis, extensión imperialista de la guerra, contra-ofensiva de los Aliados, retorno de los prisioneros” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 38). Em certa medida, a forma de montagem é muito parecida com a que Delicado fez uso, dando origem a seus mamotretos, a partir das breves anotações que fazia. Segundo Didi-Huberman, Brecht “empezó en 1940, precisamente en la época en que confiaba a su *Diario de trabajo* que, en el ‘intermedio’ impuesto por el exilio, no servía más que para recortar imágenes de prensa y componer algunos ‘pequeños epigramas’ de cuatro versos” (ibid.). Brecht teve sua obra negada para edição por algumas editoras e acaba publicando por conta própria. A recepção do público não foi favorável. Segundo Didi-Huberman, este menosprezo pode ser justificado porque os sobreviventes de uma guerra querem esquecer o quanto antes todos seus aspectos dolorosos, procurando um falso e relativo estado de paz (ibid., p. 40).



Figura 20: fotoepigrama em que se pode observar a vinculação entre imagem e texto. Tradução livre do poema: *Perto das costas muitos de nós caímos / À primeira luz da manhã após uma longa noite. / Eles vieram, como dissemos, se eles soubessem. / Porque eles sabiam que não sabiam*⁴⁹.

As montagens que Brecht realizou nesta obra em muito se parecem às de Aretino, principalmente pela forma (imagem em cima e

⁴⁹ Disponível em:
<http://digitalibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll58/id/145/rec/2>.
 Acesso em: 22/abr/2013.

poema embaixo), e aos paratextos de Delicado, principalmente pela forte relação entre imagem e texto. O ato de vincular uma imagem (fotografia da guerra, neste caso) a um texto potencializa seu efeito, o dialetiza:

La fotografía *documenta* sin duda un momento en la historia de la Guerra del Pacífico, pero, una vez montada con las otras —y con el texto que la acompaña—, *induce* eventualmente una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio. Ruth Berlau [na apresentação] ofrece otra indicación valiosa sobre el proyecto de la *Kriegsfibel*: si *ver* nos permite *saber* e, incluso, *anticipar* algo, del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la *memoria* (DIDI-HUBERMANN, 2008, pp. 41-43).

Sobre a *Kriegsfibel*, Didi-Huberman destaca que não se pode compreender a posição política assumida por Brecht em relação à guerra sem se analisar a *recomposição formal* que realiza a partir dos documentos que dispõe, por isso devemos considerar a *Kriegsfibel* como uma espécie de *linguagem em imagens* do acontecimento, por sua vez procedente de uma re-tomada de imagens (ibid., p. 45). Esta linguagem em imagens deve ser lida, pois as imagens “no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de *leerlas*, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales’” (ibid., p. 44). Assim, os *fotoepigramas*⁵⁰ de Brecht podem ser considerados uma retomada de uma tradição poética, bem à feição para o objetivo da *Kriegsfibel* e adequado às necessidades circunstanciais impostas pelo exílio. Para Didi-Huberman:

⁵⁰ Brecht formulou este novo conceito poético a partir da forma utilizada pelos antigos gregos no mármore de seus sepulcros, estilo funerário por excelência, além de outras vantagens de caráter prático, como a simplicidade e a variação, a força de concentração e o caráter portátil que o convertia em arma: uma verdadeira arma poética contra toda política das armas. Destaco ainda a definição de epigrama de Scaliger, citada por Didi-Huberman, que ressalta que é uma dialética breve que cabe em “un poema que contiene la simple indicación de una cosa, persona, acción, o que deduce una conclusión a partir de premisas, y esto a través del más, el menos, el igual, el diferente, el contrario” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 53).

Informe poético de una guerra ‘expuesta’ por un hombre en el exilio, la *Kriegsfibel* se ofrece así como una travesía cronológica, deliberadamente *épica*, de todo ese período [...] Brecht, primero, asume ostensiblemente el sentido primitivo y *funerario* del epigrama: en toda la *Kriegsfibel* hay muertos que nos hablan, tumbas que se dirigen a nosotros —aunque sólo sea por esta única indicación en una tumba militar: ‘desconocido’—, cruces plantadas en el suelo, pero en las que un guante, abandonado ahí por inadvertencia, erige un dedo acusador hacia el cielo (ibid., p. 55).

As formas exiladas se libertam da amarra imposta pelo conjunto macro, tornam-se independentes desta forma principal. Se considerarmos o exílio como possibilidade de liberação de sentidos, as formas exiladas representam formas livres, deslocadas de seu lugar estático de sentido apenas em conjunto com outras sem sentido próprio. O deslocamento e a resignificação permitem às formas transitar por espaços novos, gerando sempre novos sentidos e percepções, como muito bem percebemos em Arcimboldo e em Delicado, como fizeram também Aretino e Brecht ao dialetizar imagem e texto.



Figura 21: fotoepigrama mencionado por Didi-Huberman⁵¹.

⁵¹ Disponível em:

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll58/id/145/rec/2>.

Acesso em: 02/maio/2013.

CAPÍTULO II

Erotismo, crenças e trabalho

O erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode alcançar. O erotismo só pode ser objeto de estudo se, em sua abordagem, for o homem o abordado. Especialmente, ele não pode ser abordado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões.
(Georges Bataille)

Inicialmente faz-se necessário uma revisita ao contexto medieval e como se forjou o catolicismo e de como o trabalho, especialmente a prostituição, foi se desenvolvendo, até o período de publicação do *Retrato*, com a finalidade de fundamentar a questão do erotismo tanto no livro de Delicado quanto em suas recriações, observando o que cada um dos recriadores enfatizou, restringiu, suprimiu ou ampliou.

Proponho, a partir dos tópicos que se seguem retroceder a uma parte específica da história do judaísmo e do cristianismo, até o ponto em que se cria a base do cristianismo, muito influenciado pelo judaísmo, devido à sua importância no *Retrato* e pelo fato de que elas ainda se encontravam, no período de publicação do livro, em confronto ideológico e social. Concomitantemente, e devido à consolidação do poder da igreja católica e do catolicismo⁵², destaca-se a bruxaria, derivada da magia e da feitiçaria. Tais fenômenos só podem ser entendidos se analisadas as circunstâncias de cada reino, feudo ou monarquia nacional, mas, em termos gerais, surgiram, ou se acentuaram, como resposta à imposição do catolicismo. Por isto foram sistematicamente combatidas pela igreja católica, culminando com a criação da inquisição, que confere um caráter legal ao combate às heresias e ao paganismo. Todo o processo, inclusive o de demonização dos judeus via associação à heresia, ocorreu em meados da Idade Média e possuem reflexos no *Retrato*: Lozana é de origem judia, prostituta e também conhecedora de práticas normalmente atribuídas aos feitiçeiros e de técnicas relacionadas à estética feminina. Adota diferentes ofícios próprios do gênero como os de curandeira, cozinheira e parteira.

⁵² A Igreja Católica Apostólica Romana surgiu do Cisma do Oriente no século XI, que dividiu a igreja cristã em dois grupos (o outro se chama Igreja Ortodoxa de Constantinopla). Com o passar dos anos, outros grupos se desligaram da igreja de Roma, como a Igreja Luterana.

Podemos notar que as características da protagonista não são casuais, muito pelo contrário, todas elas foram selecionadas cuidadosamente por Delicado, conhecedor dos preconceitos e perseguições, compondo Lozana com uma carga bastante representativa das minorias sociais de fim da Idade Média. Ela se mostrou uma porta-voz bastante eloquente dessas minorias, expressando um intrínseco caráter contestatário.

A análise das questões propostas se limitou ao período que permite a percepção de seus ecos no *Retrato*.

A pugna entre Cristianismo e Judaísmo no *Retrato*

O tema da história das religiões é considerado aqui a partir do surgimento do cristianismo e em sua relação e convívio com o judaísmo, devido à sua importância no *Retrato*. Foram as divergências religiosas do catolicismo em relação às crenças e seitas locais que facilitaram e aceleraram o crescimento da magia e da feitiçaria, até chegar ao conceito de bruxaria, considerada grave heresia e que contribuiu para a posterior implantação da inquisição. De uma maneira bastante resumida Luiz Roberto Lopez descreve a situação dos judeus antes do cristianismo:

Nos tempos da Grécia e de Roma, as restrições aos judeus não eram de fundo econômico, como ocorreria mais tarde. Elas tiveram origem religiosa e comportamental. A circuncisão era alvo de zombaria. [...] A abstenção da carne de porco não era compreendida. O monoteísmo era distorcido através de calúnias, como a de que os judeus praticavam o infanticídio e adoravam a cabeça de um asno. O povo judeu era visto como insociável e malcheiroso (LOPEZ, 1993, pp. 63-64).

É notório que o cristianismo utilizou grande parte da fé judaica no embasamento da sua fé, exemplo disto é o próprio Antigo Testamento, que contém escritos anteriores a Cristo e que já vinham sendo adotados pelo judaísmo. O surgimento do cristianismo fez com que fossem abandonadas as acusações de adoração à cabeça de asno e de assassinio ritual, mas surgiu a de que o judeu foi o responsável pela morte de Cristo. Assim, a “relação cristianismo/judaísmo tornou-se

ambígua, pois, no fim das contas, o *judeu* era o ‘irmão mais velho’ do *cristão*” (ibid., p. 64). A existência dos judeus, o povo-testemunha, era necessária, pois comprovava as verdades cristãs, mas sua condição de inferioridade (já que foram considerados os responsáveis pela morte de Cristo) acabou ganhando proporções cada vez maiores, sobretudo quando:

os primeiros ascetas cristãos se irritaram com o otimismo judeu acerca do dever da procriação e, retomando idéias de Tácito, passaram a acusá-los de devassidão, às vezes com uma linguagem virulenta, como o fez S. João Crisóstomo. O novo antijudaísmo entendeu que o judeu devia expiar o pecado da morte de Cristo e retirou muito de sua linguagem do discurso irado dos profetas do Velho Testamento (ibid., p. 64).

Ressalte-se que, no trecho acima, já se percebe que a relação entre o judeu e a devassidão foi sendo forjada via antigas ideias de Tácito, por exemplo, reforçadas pelo *otimismo judeu acerca do dever da procriação*. O cristianismo foi se fortalecendo até se impor, já no período final do Império Romano, no século V. A religião judaica era tolerada, mas os judeus passaram a sofrer restrições na vida civil: foram proibidos de se casar com cristãos, de servir no exército, de exercer cargos administrativos e praticar a advocacia. Sucedeu-se então um período de agressões mútuas entre os grupos, com um intervalo de certa trégua entre os séculos V e IX. A partir do fim do século IX a perseguição aos judeus adquiriu novo ímpeto:

Querendo solidificar sua hegemonia pela unidade monolítica da fé, a Igreja voltou a mostrar o judeu como um inimigo da cristandade e contra ele canalizou rancores e histerias coletivas. Os judeus foram acusados de ajudar os mouros a ocupar a Espanha e os normandos de ocupar o norte da França. [...] Desencadeado o fanatismo religioso na Europa, as Cruzadas (1096-1270) também estimularam o fanatismo antijudaico (ibid., p. 65).



Figura 22: os judeus na base da hierarquia social medieval.

Muitos massacres de judeus ocorreram antes da Primeira e da Segunda Cruzada (1096 e 1147, respectivamente) em várias cidades europeias devido a esse fanatismo. Diante desta situação, a Igreja se mostrou desarticulada e sem uma estratégia definida: alguns papas e personalidades eclesíásticas condenaram as perseguições e o antijudaísmo gratuito que se espalhava sem controle pela Europa, lembrando que era pecado humilhar o judeu convertido, por exemplo, entre outras alegações; por outro lado, havia os que, como foi o caso de São Tomás de Aquino, culpavam os judeus pela perda do Santo

Sepulcro, condenaram-nos à servidão perpétua e declararam ser direito da Igreja dispor dos seus bens (ibid., p. 65). São Tomás de Aquino foi um dos principais teólogos da Inquisição, colaborou no sentido de indicar uma postura à igreja católica e fornece argumentos que justificavam a intolerância: “por meio da *Summa Teologica*, apoiado no raciocínio lógico de Aristóteles, procurou explicar os dogmas da fé” (ibid., p. 40). Muito hábil em suas argumentações, São Tomás de Aquino assim explica as razões de Deus que permitiram o surgimento das heresias: “a existência do mal é uma necessidade para se distinguir o bem, sendo que a extirpação do mal reforça o bem. O bem se nutre do mal como o leão do asno” (ibid., p. 41). Interessante que é abertamente reconhecida por ele a necessidade da existência do mal, como um sustentáculo do bem.

Diante da falta de uma postura clara da Igreja, os sentimentos antijudaicos foram aumentando significativamente devido a vários fatores sociais e históricos. Retornaram os mitos do assassinio ritual e novas acusações surgiram, como a de profanação da hóstia e envenenamento dos poços de água em conluio com os leprosos (ibid., p. 66).

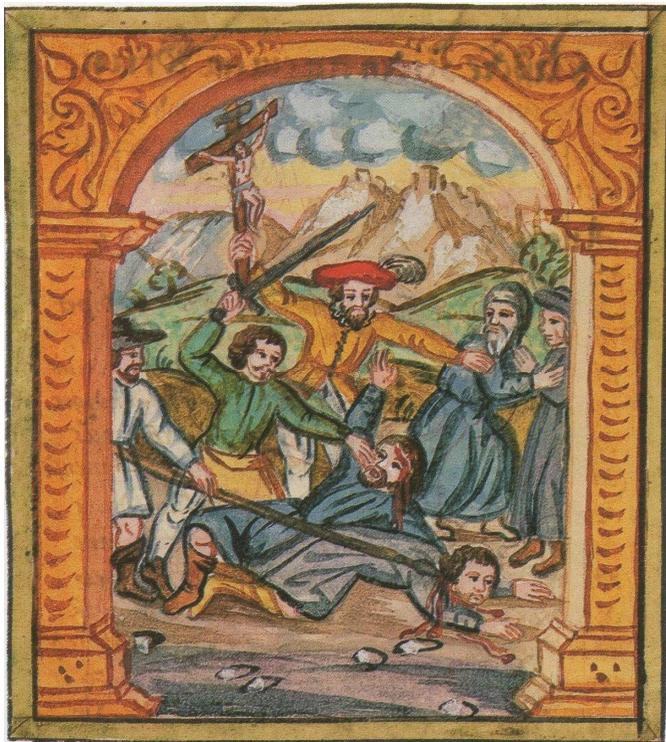


Figura 23: massacre de judeus acusados de envenenamento de poços.

Além disto, a construção do estereótipo do judeu o associou ao diabo: chifres, orelhas de porco, barba de bode, rabo e odor pestilento. Houve ainda a questão do *sabat* judeu, que “foi identificado com o das feiticeiras e ambos eram considerados uma orgia satânica com fins conspiratórios contra a cristandade” (ibid., p. 66). O cotidiano dos judeus foi se tornando cada vez mais dificultado, chegando à humilhação pública diária, determinada por vários concílios que obrigaram os judeus a usar marcas distintivas ao sair de casa, chegando ao extremo na Pérsia (século XVI), onde só poderiam sair de casa carregando nas costas uma tora de madeira. Também havia a confinação em *guetos*⁵³, “símbolo da separação histórica entre os judeus e a

⁵³ Parece que este procedimento se iniciou em Spira (1084), quando o bispo Rüdiger quis cercar o bairro dos judeus com muros para que o restante da população não os importunasse (LOPEZ, 1993, p. 67).

crisandade, instrumento de autoproteção e preservação de tradições culturais numa época de preconceitos e perseguições” (ibid., p. 67). No *Retrato*, o bairro de Pozo Blanco, localizado na periferia de Roma e onde residia Lozana, era conhecido por acolher os espanhóis fugidos ou expulsos da Espanha pela inquisição: um resquício de gueto, agora sem muros. Aqui vale a pena refletir sobre o fato de que

o gueto material transformou-se em gueto mental - um estado de espírito marcado pelo fatalismo, conformismo, conservantismo, autocomiseração e progressiva degradação do senso de dignidade e auto-estima. Um prolongamento desse gueto mental pode ser encontrado, residualmente, no judeu que conserva o mito de que ser judeu é ser diferente, de alguma forma, do resto da sociedade. Na origem disso se encontram fatos do passado, mas a evolução dos tempos denunciou o mito da diferenciação (ibid., p. 67).

Assim, o povo judeu foi sofrendo, durante séculos, humilhações, perseguições e preconceitos de toda sorte. Isolado do convívio social nos guetos, passou a ter que pagar pedágio para deixar a cidade e ainda viu recair sobre ele mais uma acusação: a de avidez, ganância e vocação parasitária (ibid., p. 67). Sobre esta acusação, pode-se dizer que, em razão da diáspora, os judeus adquiriram habilidade nas relações econômicas internacionais. Além disso, na Idade Média feudal um judeu não podia ter servidores cristãos e nem bens imóveis. Desde o século XIV a perseguição e a discriminação forçaram na prática os judeus a se converterem ao catolicismo. Os convertidos foram sistematicamente acusados de práticas judaicas. Eles eram fiscalizados rigorosamente, com o objetivo de descobrir se seguiam sua antiga religião às ocultas, para que seus bens fossem confiscados⁵⁴. Os judeus também sofriam extorsões por parte dos senhores feudais, uma vez que não possuíam recursos financeiros, expulsavam os judeus de suas terras, confiscavam seus bens e permitiam o seu retorno gradual e nova acumulação, para uma posterior extorsão (VARGAS, 2010, p. 170).

⁵⁴ Em 1636, a Inquisição acusou de heresia o banqueiro Manuel Fernández Pinto, a quem o rei Filipe IV devia 100.000 ducados. Após a acusação, a Inquisição extorquiui-lhe 300.000 ducados; entre 1678 e 1691, após uma violenta perseguição aos judeus, com três deles sendo queimados vivos e trinta e quatro garroteados, os confiscos renderam a soma de 2.500.000 ducados (LOPEZ, 1993, p. 100).

Some-se a isto o fato de que viviam sob a constante possibilidade de serem expulsos, então era necessário ter um patrimônio fácil de carregar consigo. Esta necessidade aparece no *Retrato*, pois Lozana chega a Roma graças à venda do anel de ouro que conseguiu trazer escondido na boca, quando foi expulsa pelo pai de Diomedes, primeiro marido de Lozana. Ela vendeu o anel na cidade de Liorna, conseguindo dinheiro suficiente para poder chegar a Roma e se instalar. O relato deste episódio aparece no *Retrato* a partir de duas perspectivas narrativas: primeiro é a própria Lozana quem relata o episódio às prostitutas espanholas (transcrita à página 29); depois é a versão do narrador (transcrita à página 128). Delicado expôs, em forma de relato, a dupla submissão que a mulher judia sofria: a iminência de ser expulsa a qualquer momento, mesmo que no caso fosse pelo próprio sogro. O caráter de denúncia social é frequente no *Retrato*, embora não pudesse ser explícito, pela possibilidade de censura, aparecendo, por isso, encoberto por um tom burlesco e irônico. Da leitura dos dois relatos pode-se perceber o poder patriarcal, representado pelo pai de Diomedes (prende o próprio filho e mandou matar Lozana), além de evidenciar o caráter misógino medieval. O relato do episódio será o deflagrador da mudança de atitude de Lozana perante a vida, como se verá especificamente no Capítulo III.

A transformação do paganismo e da bruxaria em heresia

A heresia era tudo o que contrariava o pensamento eclesiástico. A definição do bispo Roberto Grosseteste, no século XIII, é a seguinte: “uma opinião escolhida pela percepção humana, contrária à Sagrada Escritura, publicamente admitida e obstinadamente defendida” (RICHARDS, 1993, p. 53). Durante os primeiros séculos da Idade Média, a igreja pouco se incomodou com as heresias, “quando a sobrevivência era a primeira prioridade, quando a sociedade permanecia estática, na defensiva contra ataques vindos de forças exteriores e havia pouco tempo para a experiência religiosa ou para o debate intelectual” (ibid.). Porém, a expansão urbana, o revigoramento econômico e o despertar espiritual proporcionaram um surto de atividade intelectual e uma efervescência religiosa, que dinamizaram a história da religião e da política na Europa. Jeffrey Richards resume assim este período, bem como deixa bem claro quais os problemas a serem enfrentados, de acordo com a percepção do Estado e da igreja:

Dois fenômenos chave do período central da Idade Média, as cidades e as monarquias nacionais, compartilharam com um papado cada vez mais autoritário o desejo de lidar com dissidentes e desviantes. O próprio fato da ascensão das cidades chamou a atenção para os problemas de saúde e higiene (leprosos), moralidade pública (prostitutas e homossexuais), competição econômica (os judeus) e uniformidade religiosa (judeus, hereges, bruxos), cada um dos quais significativos quer para as autoridades, quer para o público, ou para ambos (ibid., p. 25).

Assim, vemos que a igreja viu-se obrigada a encarar a oposição que agora surgia com mais vigor e se mostrava uma ameaça real ao seu domínio. O surgimento da heresia (e dos movimentos heréticos) pode ser considerado reação natural tanto ao descontentamento que a imposição sistemática do catolicismo por toda a Europa fez surgir quanto pela maneira com que o clero a praticava. Uma análise mais detalhada permite observar que até o século XI muitos dos representantes do catolicismo mostraram-se corruptíveis (venda de indulgências, casamento de clérigos, impudência do clero etc), o que reduzia a aceitação do catolicismo (considerando as atitudes dos clérigos, que pregavam uma coisa e na prática faziam o oposto) nas cidades emergentes, fazendo surgir pequenos movimentos de oposição, ou heréticos, que, de modo geral, pregavam um retorno aos valores fundamentais do catolicismo, como a negação à riqueza e aos prazeres da vida.

Uma sucessão de papas reformadores conseguiu modificar esta situação, transformando o papado numa instituição monárquica organizada, burocrática e legalista, com o clero transformando-se numa casta fechada e exclusiva (ibid., pp. 53-54). Mas isso acabou evidenciando que a igreja estava mais preocupada em enriquecer e se politizar do que estar próxima de seus fieis e trazer-lhes esperanças e apaziguamento. Os primeiros movimentos heréticos surgiram então numa tentativa de renunciar de uma vez só à hierarquia e aos rituais formais que a igreja cada vez mais aperfeiçoava, distanciando os fieis tanto do texto da Bíblia, sempre lida em latim, como da valorização do

altar, mais distante e elevado dos fieis⁵⁵. Foi a recusa da igreja em aceitar e reconhecer esta tentativa que transformou seus adeptos em hereges. Sobre a heresia, é importante considerar que ela foi fruto de dissensão religiosa e, em sua maior parte, de dissensão religiosa popular (ibid., p. 55), e não uma descrença anticristã: “Foi um impulso cristão fundamentalista da mais pura espécie para voltar à verdade do evangelho, ao estilo de vida dos apóstolos e à imitação de Cristo” (ibid.). Então, se o pensamento eclesiástico estava voltado ao enriquecimento e à politização, qualquer discordância, mesmo sendo pelo retorno à verdade do evangelho, deveria ser combatida. Aqui se torna patente que o clero e toda sua organização política e burocratizada já não seguiam seus próprios mandamentos morais e éticos, muitos já estavam familiarizados com a riqueza material⁵⁶ e o celibato era normalmente desrespeitado, inclusive através da frequência às casas de banho e bordéis⁵⁷. Diante destes movimentos de dissensão religiosa, a igreja precisou organizar uma reação:

A heresia foi sistematicamente combatida, através de três estratégias principais: persuasão, repressão e satanização: a persuasão envolvia um programa de pregações e conversão através da atividade missionária. A repressão estendia-se desde a imposição de penitências até a morte e o exílio. A satanização envolvia promover propaganda que estigmatizasse os hereges como desviantes sexuais e orgiásticos (ibid., p. 60).

⁵⁵ Os rituais católicos objetivavam consagrar a igreja como única interlocutora dos homens junto a deus: “o lado ininteligível e aparentemente misterioso dos rituais e o uso da língua latina valorizavam a missa e o seu oficiante. O latim, língua do saber e do sagrado, passou a ser visto como o modo de o sacerdote se comunicar com a divindade. Como só ele sabia latim, tal monopólio lhe conferiu importante exclusividade e o conjunto dos rituais se tornou aparato de poder” (LOPEZ, 1993, pp. 22-23).

⁵⁶ Sobre este assunto, há de se ressaltar que “a tradição eclesiástica era hostil às cidades, ao dinheiro e às profissões urbanas. Até o final do século X, o orgulho era considerado o mais sério dos sete pecados capitais, mas no século XI foi substituído pela avareza. [...] Pedro Lombardo dizia que os negociantes não podiam realizar seu trabalho sem pecar. [...] O tema de Cristo expulsando os vendilhões do templo proliferou sistematicamente nos sermões. A usura era regularmente denunciada pelos concílios da Igreja, por pregadores e teólogos. Uma imagem comum e recorrente na cultura popular deste período era a de pessoas ou animais vomitando moedas, associando deste modo dinheiro e imundície” (RICHARDS, 1993, p. 80).

⁵⁷ O desrespeito ao celibato era tão comum que acabou virando tema frequente do humor popular, já que “se esperava que todos os homens não-casados fornicassem, e os pais e maridos preferiam que clérigos jovens e bonitos *usassem* as prostitutas em vez das mulheres de suas famílias” (RICHARDS, 1993, p. 123, grifo meu).

A aplicação desta estratégia pela igreja obteve efeitos imediatos, através das cruzadas contra os hereges que se espalharam pela Europa e logo a seguir através da inquisição. O objetivo da inquisição era “estabelecer a culpa ou a inocência através de extensos interrogatórios, e tentar persuadir os infratores a retratar-se. Se fracassassem, entregavam os infratores às autoridades seculares para punição” (ibid., p. 66).

A heresia e outras armas contra a inquisição

Antes de penetrar no difícil terreno da bruxaria, da feitiçaria e da magia na Idade Média, torna-se necessário distingui-las, ainda que não seja possível delimitar com exatidão cada uma delas, já que a confusão entre os termos é generalizada (seu uso variava de acordo com a região e com a intensidade com que se queria imputar determinada culpa em alguém), perceptível tanto nos registros dos processos medievais quanto na literatura especializada sobre o assunto. Ainda assim, podemos, pelo menos, entender as diferenças básicas e, através delas, a razão pela qual se tornaram conceitos intercambiáveis durante o passar dos séculos e tratadas quase que como sinônimos na atualidade.

A diferença que Jean Palou considera entre magia e feitiçaria (“a magia é a arte de comandar as forças do mal; a feitiçaria, a de *tentar* comandar as mesmas forças”) (PALOU, 1988, p. 10, grifo meu) já permite perceber a relação entre a magia e o poder androcêntrico, relação até hoje perceptível, em que o mago ou mágico, sendo um homem conhecedor da magia, aplica habilmente sua técnica, sua ciência, com total controle da situação. Por outro lado, a feitiçaria, que invariavelmente é a representação da mulher idosa que vive sozinha preparando feitiços para tentar disseminar o mal, e seu sucesso ou fracasso raramente é representado, o que se explica pela própria definição de Palou de que a feitiçaria é uma tentativa de controlar as forças do mal. O mago ou mágico era considerado homem de ciência, iniciado nos grandes mistérios, ao passo que o feitiçeiro era um aprendiz das aldeias, iniciado nos pequenos mistérios: “A magia é a ciência dos que sabem e a feitiçaria a aproximação dos que gostariam de saber” (HANCIAU, 2009, p. 76).

Já a bruxaria é uma espécie de variante da feitiçaria, surgida da associação da feitiçaria à heresia (através de uma sistemática associação com o diabo), incentivada pelo catolicismo, como explica Lopez, que curiosamente inicia a frase falando de *feitiçaria* e finaliza com o termo

bruxaria: “no começo, a prática da feitiçaria não era identificada com heresia e só passaria a sê-lo quando surgiu um conceito novo – o culto ao diabo, ou demonolatria –, possibilitando, então, o enquadramento da bruxaria como crime religioso” (LOPEZ, 1993, p. 43). Como a feitiçaria já existia, e era considerada inferior em relação à magia, a associação da feitiçaria com a bruxaria ficou mais fácil de acontecer (embora esta associação também tenha ocorrido com a magia) inclusive pela conveniência da associação para a igreja católica:

Russel argumentou que a bruxaria existia na Europa há muito tempo antes do cristianismo. Todavia, quando o cristianismo assumiu o controle, tornou-se cada vez mais associada, nas mentes tanto de seus praticantes quanto de seus opositores, com o espírito do mal da teologia cristã, o Diabo, culminando, no século XV, com o desenvolvimento do sabá dos bruxos (RICHARDS, 1993, p. 84).



Figura 24: representação do sabá.

A tese de Jean Palou sobre a feitiçaria é a de que ela “eclode sempre em países conturbados por guerras civis ou externas, por catástrofes naturais ou por medos seculares, engendrados em tempos antigos, que renascem das cinzas” (PALOU, 1988, p. 7), conferindo às crises sociais um papel determinante no surgimento e na importância da feitiçaria: “a feitiçaria é, em si mesma e em seus efeitos, apenas um aspecto das crises sociais. Não fora por isso, seria considerada apenas um fenômeno ridículo, no máximo um pretexto literário ou artístico” (ibid., p. 8). Sobre o surgimento da feitiçaria, Jean Palou afirma que

é bem provável que a feitiçaria tenha tido duas origens. Uma seria a transmissão, por via da tradição oral, de velhas religiões da Antigüidade que se curvaram diante da propagação do cristianismo, mas que este jamais conseguiu

eliminar totalmente. Assim, em face da religião dominante celebrada abertamente, manteve-se através dos tempos um culto recôndito às divindades vencidas. Havia nisso uma revolta religiosa. [...] Ao mesmo tempo, tratava-se de uma revolta social. O sabá é paródia do catolicismo e invocação dos deuses mortos. É igualmente caricatura dos usos sociais (por exemplo, o rito de adoração) e apelos às forças do mal para encontrar enfim a felicidade na Terra (ibid., p. 11).

Após constatar a enorme quantidade de processos envolvendo castigos aos feitiçeiros e que a Europa foi coberta por fogueiras, Palou atesta que “O mundo judiciário - eclesiástico ou leigo - acreditou, desenvolveu a feitiçaria”. Daí o uso do termo bruxaria surgiu, relacionando feitiçaria com bruxaria e também com o diabo. Palou destaca a postura da igreja em relação à feitiçaria:

A Igreja, ao longo do tempo, variou de opinião quanto à feitiçaria. Até o século XIII, inclusive, ela se mostrou calma e generosa em relação aos feitiçeiros e feitiçeras. Depois, houve uma súbita mudança [...]. Ela assume então uma face severa e, mais tarde, no século XV, uma expressão terrível. Acende incontáveis fogueiras, exceto, por incrível que pareça, na Espanha e na Itália, onde impera a Inquisição (ibid., p. 37).

Assim, a feitiçaria, antes tolerada, passou a ser terrivelmente perseguida, juntamente com as heresias religiosas e os judeus. A tendência das autoridades a encarar a feitiçaria (a partir deste momento, identificada também por bruxaria, pelo seu caráter associado ao diabólico pela igreja católica) como uma heresia, na verdade “confirmou o desenvolvimento da bruxaria como um culto religioso alternativo, enquanto a perseguição assegurava sua transformação numa seita clandestina estruturada, completa, incluindo reuniões secretas” (RICHARDS, 1993, p. 84). No decorrer da história do cristianismo a magia foi sendo, gradativamente, encarada como obra do diabo, uma forma de heresia e um lapso de fé. Mas, na segunda “metade do século XV, a heresia e a apostasia das bruxas tornaram-se muito mais deliberadas, organizadas e ameaçadoras para a sociedade, sendo reconhecidas como uma forma nova e especialmente virulenta de

heresia” (LEVACK, 1988, p. 8). Esta associação entre bruxaria e heresia decorre do fato de que a bruxaria misturava elementos de tradições pagãs com um espírito incipiente de oposição ao cristianismo, parecido com o que inspirava as heresias de caráter religioso. Houve, ainda, uma propaganda sistemática posta em prática pelos católicos medievais no sentido de satanizar qualquer movimento dissidente, como foi o caso da bruxaria. A propaganda consistia em fazer as mesmas alegações contra os hereges e contra os bruxos, estigmatizando-os como hereges, e que na segunda metade do século XVI e início do XVII culminou com a chamada *caça às bruxas*.



Figura 25: mulher acusada de bruxaria prestes a ser queimada.

O surgimento da bruxaria também está intimamente relacionado com a consolidação do cristianismo, que foi rapidamente absorvendo as inúmeras crenças e religiões existentes por toda a Europa, principalmente, conforme a conveniência:

O cristianismo esforçou-se ao máximo para absorver o paganismo e negar a magia pagã, assumindo os dias sagrados e as festas pagãs, apropriando-se dos lugares sagrados pagãos e construindo igrejas neles, transformando as divindades pagãs em santos. Mesmo o Diabo de chifres e cascos da mitologia cristã pode ser identificado ao deus pagão Pã ou ao Cernunnos dos celtas, que desse modo encontra lugar na imagem de mundo cristã (RICHARDS, 1993, p. 84).

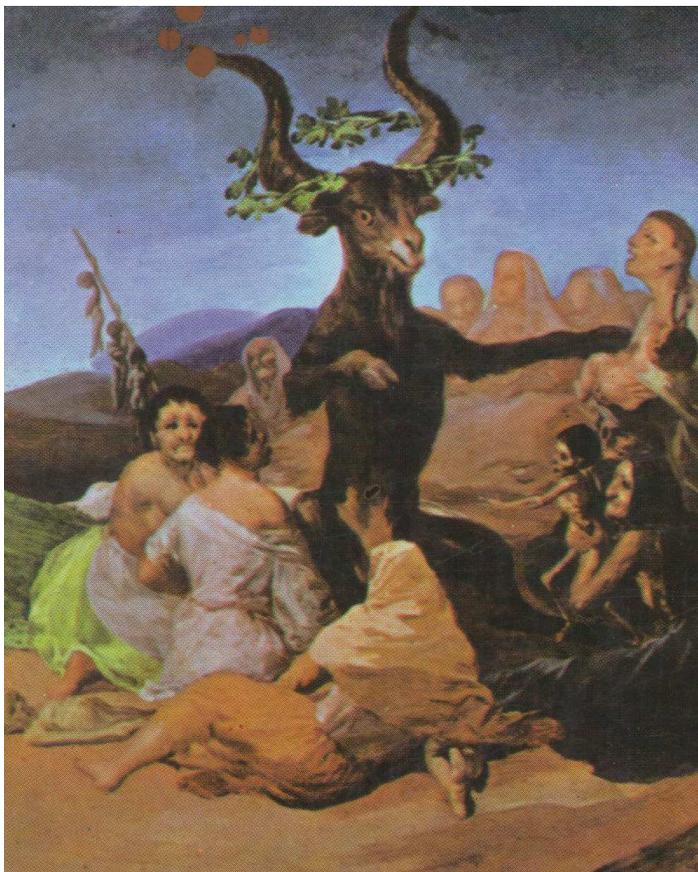


Figura 26: o ser adorado com chifres que deu origem à representação do diabo.

Estas religiões eram identificadas normalmente com o rótulo de *pagãs*. Este termo, e naturalmente seus derivados, projetam sobre os pagãos uma carga enganosa, dando a entender que *ser pagão* significasse negação ao cristianismo, quando na verdade apenas denota o desconhecimento (e não a negação), do cristianismo. Como a igreja se uniu ao poder político, ganhou força e participou do sistema institucionalizado de dominação feudal, acabou consolidando este poder entre os séculos V e IX, impondo a unidade ritual e buscando unir, num todo homogêneo, as diversidades religiosas locais. Igreja e Estado estabeleceram uma identidade de interesses em que a heresia passou a

identificar-se com crime político e vice-versa. A unidade religiosa tornou-se um instrumento ideológico a serviço de uma exigência política (LOPEZ, 1993, pp. 21-22).

É neste contexto de maior combate às manifestações sociais e religiosas que de alguma forma ameaçavam o poder da igreja que a bruxaria, fenômeno que se disseminou por toda a Europa Medieval e que é um exemplo bem singular destas manifestações, que o *Retrato* é publicado. Vale lembrar que Lozana apresenta algumas características atribuídas à feiticeira/bruxa, além de possuir origem judia e de ter qualidades culinárias e conhecimentos de medicina natural (ambos com fácil associação à feitiçaria/bruxaria). O uso que Lozana faz do feitiço é relativamente pequeno, pois a maior parte da sua atividade no *Retrato* está relacionada com a prostituição. No entanto, Lozana se mostra bem consciente da ineficácia de seu uso, como vemos no mamotreto LIV, na réplica de Lozana ao perceber que a personagem Divicia acreditava que seu amante não a abandonaria apenas porque estava *enfetizado*:

LOZANA.- ¡Ándate de ahí, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos!, que más sé yo que no tú ni cuantas nacieron, porque he visto moras, judías, zíngaras, griegas y cecilianas, que éstas son las que más se perdieron en estas cosas y vi yo hacer munchas cosas de palabras y hechizos, y nunca vi cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas (DELICADO, 1985, p. 427).

A mudança de postura da igreja em relação à feitiçaria ocorreu a partir do século XIII, devido a dois fatos novos: o surgimento das heresias orientais e o celibato eclesiástico, que se tornou geral: “observa-se então, simultaneamente, uma reação defensiva contra o perigo externo e ofensiva em face da obsessão pelo Mal que a feitiçaria representa em seu mais alto grau, naquilo que contém de erótico e de exaltação pagã da carne” (PALOU, 1988, p. 37). Esta reação contra as heresias, a bruxaria e o judaísmo veio através da instalação da inquisição. Quanto mais a sociedade era convencida de sua impotência contra os *agentes do mal*, mais a mesma sociedade era induzida a crer que havia a necessidade de criação de um instrumento repressor que a defendesse. Necessidade que também o Estado e a igreja perceberam.

A inquisição surgiu basicamente da necessidade que o estado absolutista e a igreja católica, cada vez mais fortalecida, tiveram de combater, de forma ordenada e legal, as heresias, incluindo, como visto,

a bruxaria e o judaísmo. Tal combate ocorreu, como sabemos, através da utilização de mecanismos legais que favoreciam inequivocamente os acusadores: “o processo como um todo era formulado a favor da acusação em vez do acusado e a favor da autoridade em vez da comunidade. Isso tornou muito mais fácil a perseguição das minorias” (RICHARDS, 1993, p. 24). A inquisição se mostrou um dos mais sangrentos, cruéis e horríveis mecanismos da história da humanidade, comparável apenas ao extermínio dos judeus nos campos nazistas. Ela se mostrou uma terrível ferramenta de poder no combate às heresias, transformando várias regiões da Europa num território de medo, de perseguição e intolerância. Já foi visto como surgiram os movimentos heréticos, como outras minorias foram associadas a eles, como o catolicismo construiu estereótipos de hereges e como satanizou as bruxas e os judeus, transformando-os também em hereges. Passemos agora à instalação da inquisição e às condições que a determinaram.



Figura 27: hereges, bruxas e judeus ardam nas fogueiras frequentemente.

O contexto específico de ascensão das cidades, crescimento do comércio e o surgimento da burguesia, classe intermediária entre a aristocracia e os camponeses, e a emergência das nações-estado, favoreceu o desenvolvimento de uma renovação espiritual e intelectual. Mas o contexto medieval entre os séculos X e XI era particularmente diferente, pois havia a crença de que no ano 1000 ou no ano 1033 (mil

anos do nascimento e mil após a morte de Cristo, respectivamente) o mundo iria acabar, e este temor incentivou uma grande movimentação de peregrinos a Jerusalém. Casualmente também houve tempestades violentas que provocaram escassez de alimentos em 1033, fortalecendo ainda mais a crença no fim do mundo. Esta crença, obviamente falsa, acabou desencadeando outra, que mais tarde se consolidaria com o advento da demonolatria:

No centro da visão de mundo apocalíptica da Idade Média estava o conceito de Anticristo, que do século X em diante tornou-se igualmente um tema constante dos teólogos e um elemento básico da cultura popular, figurando em sermões, poemas, histórias e peças. O Anticristo, cuja vida era uma paródia da de Cristo (nascido judeu, o Anticristo faz sua entrada em Jerusalém, reúne discípulos e realiza milagres), era um agente do Diabo, o qual, acreditava-se, desviaria os cristãos do bom caminho, perseguiria os fiéis e governaria como um tirano até que o próprio Cristo viesse em socorro da espécie humana na hora do juízo final (RICHARDS, 1993, p. 14).

Este conceito servia como uma luva à natureza “essencialmente dualista de crenças populares medievais, que entendiam a vida como um campo de batalha entre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, Cristo e Anticristo, anjos e demônios” (ibid., p. 14). Apesar de desconfirmado o fim do mundo para a data prevista, o clima de apocaliptismo prosseguiu e “gerou uma atmosfera de puritanismo e evangelismo, condicionando as reações das pessoas a circunstâncias específicas. Concentrava sua atenção na vitória sobre o pecado e nos princípios da fé, na pureza pessoal e numa rejeição das coisas do mundo” (ibid., p. 15). Seguiu-se um período de revitalização espiritual e intelectual, decorrente do desenvolvimento das cidades e das nações-estado. A igreja católica tratou de assumir um papel de liderança nesta renovação espiritual, conseguindo, através da sucessão de papas reformistas e dedicados, gerar uma explosão de sentimento religioso que assumiu muitas e variadas formas. Foi neste período, conhecido também como *A Reforma Medieval*, que se iniciaram as cruzadas contra os hereges: “no século XIII, as autoridades já tinham decidido que havia chegado o momento de silenciar o tumulto de novas idéias e reintegrar ou eliminar movimentos religiosos dissidentes” (ibid., p. 20). Curioso notar que da

renovação espiritual surgiu a contestação religiosa, pois a renovação intelectual que lhe acompanhou permitiu que alguns setores da sociedade percebessem que a igreja católica manipulava a interpretação das Escrituras, tornando automaticamente necessária sua intervenção para o contato com deus, e sobretudo em relação à observação do voto de pobreza, do qual a igreja já havia se distanciado, apesar de, paradoxalmente, manter uma postura de condenação ao comércio.

Entre os séculos X e XII houve a ruptura, devido a sucessivas e violentas disputas políticas entre o papado e o Sacro Império Romano, que até então governavam em harmonia as monarquias nacionais. No século XI

os ingredientes necessários para a emergência das nações-estado já estavam presentes: a estabilização da Europa e a criação de fronteiras e limites mais definidos, a introdução de instituições políticas permanentes particularmente para se ocupar da finanças e da justiça; e talvez, o mais importante, o começo do deslocamento da lealdade das comunidades locais e das organizações religiosas para a monarquia como símbolo da nação (ibid., p. 16).

Isto explica em parte porque a igreja se desenvolveu como um poder monárquico burocrático e legalista nos séculos XIV e XV, “formando um Estado territorial na Itália central e realizando alianças políticas e militares para implementar sua política externa” (ibid., p. 20).

Assim, alguns concílios se preocuparam em regulamentar e fortalecer o controle da igreja sobre a vida e crença dos leigos, e também estipulou diversas restrições ao próprio clero, no intuito de melhorar sua credibilidade e imagem junto à população. Também, é claro, combateu a heresia emergente e ampla. Primeiro, facilitou as denúncias de crimes religiosos e a formação de tribunais eclesiásticos, o que fez crescer os casos de denúncias contra hereges, bruxas e judeus convertidos⁵⁸, depois

⁵⁸ A inquisição, pela necessidade de respeitar as formalidades da lei canônica, nada poderia fazer contra os judeus não convertidos, pois eles não eram cristãos e, conseqüentemente, não poderiam ser hereges (a inquisição foi um tribunal religioso destinado a combater os desvios da fé cristã e, por não ter jurisdição sobre quem não era batizado, nada poderia fazer legalmente contra os judeus). Já os convertidos sim foram acusados de criptojudaísmo (prática secreta de sua antiga fé) e eram, portanto, apóstatas e hereges (LOPEZ, 1993, p. 71). No entanto, isso não quer dizer que nada foi feito contra os judeus: já no Concílio Lateranense de 1215 os judeus e os muçulmanos foram obrigados a usar roupas distintivas, foram proibidos de ocupar cargos públicos e de praticar a usura e foram submetidos ao toque de recolher na Semana Santa

incentivou a que as pessoas pegassem em armas contra os hereges, sistematicamente estigmatizados como prejudiciais à fé católica. Também tratou de outras minorias, com um objetivo bem claro: “buscava segregar, isolar e rotulou as minorias desviantes ou dissidentes, de modo a prevenir a contaminação dos cristãos” (ibid., p. 22).

A inquisição na Espanha ficou conhecida como a mais violenta, devido a algumas particularidades, como o seu caráter centralizado e uma forte perseguição aos convertidos e uma baixíssima perseguição à bruxaria.

Desde o início do século VIII, quando a Espanha foi conquistada pelos mouros, os cristãos lutaram para reconquistar a terra perdida. Por séculos a Espanha foi “um condomínio de cristãos, mouros e judeus. Apesar das lutas, criaram-se condições para certa tolerância. Havia cristãos residindo sob domínio mouro (moçárabe) e muçulmanos residindo sob o domínio cristão (mudéjares)” (LOPEZ, 1993, p. 90). O fim do equilíbrio surgiu com a vitória cristã, obrigando o governo católico a resolver o problema de assegurar a unidade política com fortes minorias de judeus e mouros. Com “as guerras da reconquista, a aristocracia e o clero se fortaleceram e na Espanha não surgiu uma burguesia que funcionasse como contraponto às classes feudais” (ibid., p. 90), mas sim o oposto, as classes médias urbanas foram freadas pelos nobres e padres, que se apossaram das terras. Incentivou-se o *espírito de cruzada* (luta contra o infiel), alimentado pelas sucessivas campanhas contra os mouros. A vitória contra os mouros, consolidando a hegemonia dos reinos de Castela e Aragão, acabou custando caro à Espanha, que não acompanhou o resto da Europa, pois ficou imersa no parasitismo sustentado pelos metais preciosos do Novo Mundo, deixando de se desenvolver em todos os setores:

A Espanha parou na Idade Média, mantendo a estrutura política e burocrática do absolutismo monárquico. [...] Ironicamente, na Idade Média, a Espanha dispunha de potencialidades que se perderam com a unificação – agricultura adiantada, sistema financeiro, progressos na

(RICHARDS, 1993, p. 22). Além disto, devido a um constante crescimento dos convertidos junto à alta nobreza e ao clero, fazendo-lhes concorrência, os conversos passaram a ser perseguidos, sob a alegação de criptojudaísmo e a um novo conceito, para restringir a participação dos conversos: a *pureza de sangue* (nenhum descendente de judeu e mouro, até a sexta ou sétima geração, poderia pertencer a corporações profissionais, ingressar em universidades e exercer cargos oficiais nas ordens religiosas e militares).

medicina e tolerância no convívio social. Chegou mesmo a esboçar-se a formação de uma burguesia urbana, mas a unificação representou a vitória dos segmentos aristocráticos e conservadores, forjados nos campos de batalha e nos templos, fazendo com que a Espanha desperdiçasse a base que poderia tê-la tornado um país moderno antes dos demais (ibid., p. 91).

A inquisição já havia se instalado oficialmente na Espanha em 1478, resultante mais uma vez da campanha sistemática dos reinos cristãos contra os judeus e os mouros: “disseminou-se o mito de que os médicos judeus e mouros eram envenenadores e que a ganância judaica era a culpada da miséria popular. Mouros e judeus começaram a ser confinados em bairros específicos, as *mourarias* e as *judiarias* ou *guetos*” (ibid., p. 93). Associou-se à *limpieza de sangre* um projeto de homogeneização capaz de submeter uma sociedade heterogênea a um domínio centralizado e monolítico.

Com a reconquista de Granada em 1492 e a consequente unificação do país sob o controle cristão, houve no mesmo ano o Edito de expulsão dos judeus, mencionado indiretamente na primeira parte do *Retrato*, quando Lozana faz uma série de perguntas às prostitutas espanholas que conheceu:

Lozana: — ¿Y cuánto ha que estáis aquí?

Beatriz: — Señora mía, desde el año que se impuso la Inquisición.

Lozana: — Decíme, señoras mías, ¿hay aquí judíos?

Beatriz: — Muchos, y amigos nuestros; si hubiéredes menester algo d’ellos, por amor de nosotras os harán honra y cortesía.

Lozana: — ¿Y tratan con los cristianos?

Beatriz: — Pues, ¿no los sentís?

Lozana: — ¿Y cuáles son?

Beatriz: — Aquellos que llevan aquella señal colorada.

(DELICADO, 1985, p. 203).

Os mouros foram expulsos entre 1609 e 1615, no reinado de Filipe III, e transformou-se num desastre econômico para a Espanha, paralisando o setor agrícola e manufatureiro. “Se a expulsão dos judeus prejudicava o setor financeiro, privando a Espanha do capital, a expulsão

dos mouros atingia o setor produtivo, privando o país da mão-de-obra, conduzindo-o ao atraso e à estagnação” (ibid., p. 106). Assim, a inquisição espanhola, associada à dependência dos metais preciosos das colônias, levou a Espanha à estagnação política, social e econômica.

A mulher no Retrato: interditos, prostituição e trabalho

Dentre as minorias perseguidas durante a Idade Média, chama a atenção a recorrência da presença do aspecto sexual: os hereges eram sistematicamente acusados pela igreja de praticarem orgias e sodomia; a lepra era tida como punição de deus por pecados sexuais, por isso os leprosos eram considerados lascivos; os judeus eram considerados agentes do Diabo, com órgãos sexuais anormalmente grandes e que desejavam com concupiscência as donzelas cristãs (RICHARDS, 1993, p. 25). Como, segundo a própria concepção cristã de Agostinho e Tomás de Aquino, o ser humano é possuidor de um corpo sexuado, que incide sobre a mulher, e de uma alma assexuada, que se reflete no homem, está justificada a superioridade do homem em relação à mulher, que deve ser-lhe submissa. A mulher era uma espécie de macho imperfeito que precisa de um companheiro para a procriação, sua função natural, e para governá-la, pois o homem é mais perfeito por sua razão e mais forte na virtude. A palavra *femina* deriva de *fe* e *minus*, porque a mulher é mais fraca em manter sua fé, decorrente de sua própria natureza (LIEBEL, 2004, p. 32).

Antes de falar sobre a mulher no contexto medieval, cabe falar um pouco sobre o princípio androcêntrico de organização social. A divisão entre os sexos é tida como o que há de mais natural na ordem social, acatada sem questionamentos, e até inconscientemente, por diversas pesquisas e áreas do conhecimento⁵⁹. Para Bourdieu, a

divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são

⁵⁹ Em nota, Bourdieu descreve uma série de exemplos onde a visão comum dos sexos, vistos como conjuntos radicalmente separados, são descritos nos objetos, naturalizando-os, ou ainda guiados pelos princípios de visão e de divisão inscritos na linguagem comum, utilizando sem questionamentos tais princípios e divisões (BOURDIEU, 2011, p. 10)

todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2011, p. 17).

Virginia Woolf sugere, com toda propriedade, que as diferenças sexuais são de origem mística, demonstrando uma clara separação baseada na diferença sexual:

Inevitavelmente, nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que, de forma pueril, inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos e usufrui dos prazeres suspeitos do poder e da dominação, enquanto nós, “suas” mulheres, nos vemos fechadas na casa da família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades de que se compõe a sociedade (WOOLF *apud* BOURDIEU, 2011, pp. 08-09).

Dessa origem mística⁶⁰ que embasa a diferença entre os sexos nas sociedades androcêntricas, produto de uma naturalização do arbitrário cultural, fica exposto o caráter simbólico da dominação masculina. Assim, a diferença entre os sexos, após um longo trabalho coletivo de socialização do biológico e de biologização do social, produziu nos corpos e nas mentes uma inversão da relação entre as causas e os efeitos e fazem ver uma construção social naturalizada, fundamentando a arbitrária divisão que está no princípio da realidade e no de sua representação (BOURDIEU, 2011, pp. 09-10).

⁶⁰ Há muitos mitos fundadores que trazem já a ideia exposta por Virginia Woolf difundida em suas comunidades. Bourdieu menciona o mito da sociedade que serviu de base para seu estudo, os cabilas, que traz a noção de que a mulher é naturalmente instruída em relação ao sexo e que concebe o ato sexual como uma relação de dominação, em que ela é o ser passivo e o homem o ser ativo (Cf. BOURDIEU, 2011, p. 28).

Atualmente, temos o trabalho *Perrahabla* (figura 28), da artista plástica Natalia Iguíñiz, que condensa representações estereotipadas da relação de gênero, da aceitação implícita da dominação masculina, explicitando em tom altamente provocativo a submissão feminina e suas resignações características, causando grande polêmica ao espalhar diversos cartazes por toda a cidade de Lima, no Peru. Em nível mundial e de forma semelhante, a *Marcha das Vadias* questiona os mesmos mecanismos de retroalimentação da dominação masculina, e que eclodiu como resposta a um conselho, proferido em tom de repreensão por um oficial canadense a algumas mulheres para que não vestissem roupas provocantes (dizendo serem estas roupas típicas de *vadias*), afinal isso incentivaria a que potenciais estupradores executassem tal ato. Dessa distorção absurda derivou o nome da marcha, que passou a questionar abertamente a questão, ampliando o foco para outras questões de gênero, historicamente vítimas de discriminações sociais, morais e legais.



Figura 28: provocação da artista plástica Natalia Iguñiz.

Esta naturalização da dominação masculina aparece claramente nos diversos mecanismos que o estado e principalmente a igreja católica aplicaram durante a Idade Média central no sentido de promover a unidade, a ordem e a uniformidade, para consolidar o catolicismo –o que implicava em identificar seus obstáculos para depois combatê-los–, favoreceu a perseguição às minorias e sua estereotipagem o que, por sua vez, gerou estereótipos positivos e negativos⁶¹. Foi fácil identificar as

⁶¹ Considerando que o estereótipo é “um meio de dar sentido a um universo desordenado, impondo ordem, definindo o eu, personalizando os temores” (RICHARDS, 1993, p. 29), e que

minorias pela sua estereotipagem negativa, pois elas representavam real ameaça à estrutura social em vias de consolidação. Nesse sentido, doença, sexualidade e raça “se imbricam, com a diferença racial sendo vista em termos de ameaça sexual, e a diferença sexual percebida em termos de doença” (RICHARDS, 1993, p. 30).

Esta recorrência da questão sexual relacionada às minorias se explica pela postura da igreja católica que, em meados do século XI, passou a demonstrar uma preocupação clara em realizar uma espécie de reforma puritana, com o objetivo de exercer controle sobre o casamento e eliminar as ligações sexuais consideradas irregulares, através do desenvolvimento de um corpo detalhado e coerente de leis da igreja sobre assuntos sexuais, definindo e prescrevendo condutas pormenorizadamente (ibid.). Esta preocupação da igreja, que até então considerava o sexo como um mal necessário, dado às pessoas exclusivamente para os objetivos de reprodução, culminou com a sacralização do casamento e a consolidação da mulher como naturalmente inferior e incapaz, responsável pelas tarefas rotineiras da casa, restando aos homens todas as tarefas sociais e administrativas.

O casamento era até então um assunto que envolvia a negociação e o contrato entre famílias, com o padre cumprindo uma função secundária, apenas abençoando o leito matrimonial. Com a sacralização do casamento, o padre assumiu um papel central na cerimônia, com os pais da noiva entregando sua filha ao padre, que a unia a seu marido. Mas a interpretação do casamento da igreja não foi aceita facilmente: “houve lutas ferozes e às vezes prolongadas com a aristocracia, a qual, pela motivação de garantir a sucessão e se apossar de sempre mais e mais terra, era favorável à dissolubilidade fácil do casamento e ao segundo casamento habitual” (RICHARDS, 1993, p. 35). Observe-se ainda que o casamento nas camadas mais baixas da sociedade raramente aconteciam, já que não havia nada em jogo além de sexo e companheirismo, somado ao fato de que casar era muito caro. No século XII a igreja assumiu efetivamente o controle legal, moral e organizacional do casamento, que passou a ser o meio cristão básico de regulamentar o desejo sexual, combatendo a fornicção e perpetuando a espécie. Em tudo isso, o papel da mulher permaneceu subordinado:

perpetuam um sentido necessário de diferença entre ‘o eu’ e ‘o outro’ (GILMAN *apud* RICHARDS), criaram-se vários estereótipos: positivos, como o do cavaleiro e o do homem virtuoso; e negativos, como os leprosos. Gilman vê os estereótipos do ‘outro’ como incorporando as categorias básicas através das quais o ‘eu’ é definido. De modo geral, doença, sexualidade e raça (ibid.).

As teorias sobre o papel da mulher haviam sido desenvolvidas pelos padres da Igreja. A mulher era filha e herdeira de Eva, a fonte do Pecado Original e um instrumento do Diabo. Era a um só tempo inferior (uma vez que fora criada da costela de Adão) e diabólica (uma vez que havia sucumbido à serpente, fazendo com que Adão fosse expulso do Paraíso, além de ter descoberto o deleite carnal e o ter mostrado a Adão). Esta visão da inferioridade da mulher era uniformemente divulgada nos tratados teológicos, médicos e científicos, e ninguém a questionava (ibid., p. 36).

Desta caracterização em relação à mulher derivou-se uma necessidade de que ela precisava ser disciplinada. Assim, a lei canônica permitia especificamente o espancamento da esposa, o que acontecia em todos os níveis da sociedade, além de outras restrições:

As mulheres não podem ter acesso a nenhum cargo público. Devem se dedicar às suas ocupações femininas e domésticas. A promoção do culto da Virgem Maria, a partir dos séculos XI e XII, propiciou às mulheres dois modelos de função enobrecedores: a virgindade, através da qual se poderia resistir de modo mais absoluto ao pecado de Eva, e a maternidade, a função perfeita para as mulheres que não se adaptavam à vida de uma religiosa celibatária. O casamento era, assim, o destino esperado da maioria das mulheres (ibid.).

Acrescente-se a orientação de São Paulo, em suas epístolas bíblicas: “as mulheres sejam submissas a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja. Assim, a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos” (LIEBEL, 2004, p. 11). Havia toda uma atmosfera misógina permeando o pensamento da igreja católica e por extensão das comunidades (geralmente induzidas a acreditar em seus líderes), forjados gradativamente das associações feitas: de bruxas com o diabo, do diabo com as mulheres (naturalmente fracas e lascivas, por isso suscetíveis de manipulação e coito com o diabo) e de bruxas com heresias. Os bruxos eram raros, justamente porque os homens eram

considerados mais fortes que as mulheres, e por isso mais capazes de abominar os atos sexuais com o diabo (ibid., p. 38).

Lozana foi pioneira ao romper com o paradigma imposto pela igreja católica e pela moral social de uma sociedade androcêntrica e misógina, escolhendo um caminho diferente ao esperado das mulheres pela sociedade, mesmo com todo o peso das restrições morais e legais impostas às mulheres e aos judeus no decorrer da Idade Média. É notável também a mudança de condição social de Lozana durante o *Retrato*, partindo da extrema pobreza a uma condição razoavelmente boa, tanto econômica como socialmente.

Caberia discutir aqui se a postura independente e livre das amarras morais e sociais de Lozana está mais associada ao *conhecimento*, ou seja, se o grito de liberdade que suas atitudes perante a dureza da vida demonstram sugere uma luta cognitiva a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais; ou ao *reconhecimento*, entendido aqui quando os pensamentos dos dominados e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta (BOURDIEU, 2011, p. 22).

As mulheres foram, por séculos, submetidas à resignação e à discriminação, podendo exercer qualquer tipo de poder usando somente sua própria força, ou aceitando se apagar. Talvez a caça às bruxas represente o ápice dessa situação de inferioridade feminina, uma submissão naturalizada, com milhares de mulheres levadas à fogueira pelos mais variados crimes de bruxaria⁶². O *Malleus Maleficarum*, sinistro compêndio sobre demonolatria de dois inquisidores dominicanos alemães, Heinrich Kramer e Jacob Sprenger, e publicado em 1486, trazia um extenso estudo sobre a bruxaria, com instruções tão detalhadas e precisas (naturalmente, a partir dos conhecimentos que se dispunham à época e de uma hábil e conveniente manipulação desses conhecimentos) que passou a ser o livro de cabeceira dos juízes da inquisição. Nele há a pressuposição de que as mulheres são inferiores, mais vulneráveis a todo o tipo de influências e enganos e à luxúria, seguindo e enfatizando sempre que possível o caráter misógino tão forte e propagado pela igreja católica. Por isso foram consideradas como tentação ao homem a cometer o pecado carnal e vítimas mais fáceis do diabo e de seus

⁶² As principais acusações feitas às bruxas diziam respeito a catástrofes naturais, como tempestades, destruição de safras etc, a problemas familiares como impotência, infertilidade, crianças natimortas etc. Mas a associação das bruxas como servas do diabo foi o fator fundamental para que passassem a ser responsáveis por qualquer problema ocorrido na comunidade (RICHARDS, 1993, p. 82).

demônios. As bruxas seriam, então, veículos do demônio/diabo para disseminar o mal e acabar com a cristandade:

Kramer e Sprenger identificavam a bruxaria frontalmente ao impulso sexual: ‘toda a bruxaria advém do desejo carnal, que é insaciável nas mulheres.’ Eles explicavam que as mulheres eram muito mais inclinadas aos males da bruxaria e da adoração do demônio porque eram mais impressionáveis e crédulas do que os homens. As mulheres eram naturalmente dissimuladas, descontroladamente vaidosas, ‘intelectualmente como crianças’ e, o mais importante, ‘mais carnis do que o homem’. [...] Mas, em *O martelo das bruxas* [como era conhecido o *Malleus Maleficarum*], o que era considerado como a fraqueza inerente às mulheres passava a ser visto como sendo vinculado à promoção ativa do mal no mundo. [...] Entregar-se livremente ao sexo certamente constituía uma contestação e uma rejeição deliberadas dos ensinamentos mais solenes da Igreja sobre essa essencialíssima atividade humana (RICHARDS, 1993, p. 83).

Por esse motivo as bruxas foram facilmente associadas às heresias, tornando-se bodes expiatórios perfeitos para os problemas mais diversos que infligiam às comunidades, ao mesmo tempo em que consolidava ainda mais o poder da igreja católica. Além disso, o seu poder de incutir o medo através da coerção fica evidenciado pelo fato da crença imposta pelo próprio *Malleus* de que qualquer pessoa que não acreditasse na existência dos bruxos era culpada de heresia.

O ato sexual na Idade Média europeia não recebeu grande importância se verificarmos que, além de ser um assunto que deveria ser tratado na intimidade, os registros que se têm se deram sob três formas: “teóricas (textos médicos, tratados teológicos, códigos de leis), práticas (registros de tribunais, penitenciais da igreja católica) e culturais (poesia, prosa, anedotas, rimas)” (ibid., p. 33). São poucos registros sobre o cotidiano sexual medieval, dos quais se pode compreender pelo fato de o cristianismo negar veementemente o sexo, considerando-o como sendo um perturbador da verdadeira vocação de uma pessoa, já que a busca da desejada perfeição espiritual, que por definição da própria igreja é não sexual e transcende a carne, recomendando o

celibato e a virgindade como as mais elevadas formas de vida (ibid., p. 34). Isto era uma ruptura evidente com a antiguidade pagã, preocupada com a manutenção da população e com a perpetuação da família. Como o desejo sexual sempre mostrava sua presença, a igreja católica acabou preferindo pregar que o celibato era o ideal mais elevado, a forma mais desejada de vida, mas que o casamento era uma segunda alternativa inferior aceitável. Isto tornou o casamento o meio cristão básico de regulamentar o desejo sexual, combatendo a fornicação e perpetuando a espécie, além de imputar nas pessoas uma espécie de culpa constante por não conseguir ou não aplicar em sua vida o ideal de vida mais elevado. Foi a igreja católica que tomou a iniciativa de especificar que atos sexuais as pessoas poderiam se permitir e de regulamentar onde, quando e com quem o sexo poderia acontecer. Durante muito tempo ela também condenou o sexo por prazer, mesmo dentro do casamento, devendo ser utilizado somente para fins de procriação.

A mulher, nesse contexto, ficava totalmente sujeita aos mandos dos homens, restando apenas esquivar-se o quanto podia da dominação masculina, ficando restrita a exercer suas atividades domésticas e a frequentar pouquíssimos lugares públicos, notadamente a igreja para a manutenção de sua fé e de sua condição subalterna, ao mesmo tempo em que era afastada das tentações do diabo.

Mesmo as mulheres que tentavam de alguma forma atenuar o domínio dos homens em todos os aspectos da vida cotidiana e social, raramente obtinham êxito, por estarem circunscritas num sistema de dominação hermético. Para Bourdieu,

As estratégias simbólicas que as mulheres usam contra os homens, como as da magia, continuam dominadas, pois o conjunto de símbolos e agentes míticos que elas põem em ação, ou o fim que elas buscam (como o amor, ou a impotência, do homem amado ou odiado) têm seu princípio em uma visão androcêntrica em nome da qual elas são dominadas. Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da representação dominante das mulheres como seres maléficos, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão (BOURDIEU, 1993, p. 43).

As estratégias simbólicas de Lozana durante todo o *Retrato* estão sempre associadas a formas de violências não declaradas, que as mulheres opõem à violência física ou simbólica exercida sobre elas pelos homens, como a magia, a astúcia e a mentira. Não por acaso Lozana é descrita como mulher astuta por Delicado, e muitas vezes durante o *Retrato* se utiliza da astúcia e da mentira, quase sempre fundidas, para reverter ou ao menos minimizar a dominação masculina, como é o caso da mentira que conta ao personagem Embajador e seu criado:

Lozana.– Bien estaré en media hora, paséense un poco, porque le tengo de rogar primero que haga un poco por mí, que estoy en gran necesidad, que me echan de la casa, y no tengo de qué pagar, que el borracho del patrón no quiere menos de seis meses pagados antes (DELICADO, 1985, p. 348).

As mulheres estão condenadas a “dar provas de sua malignidade e a justificar a volta às proibições e ao preconceito que lhes atribui uma essência maléfica” (ibid., p. 44), como uma constante legitimação da visão androcêntrica através de suas próprias práticas. Segundo Bourdieu, a mulher está tão presa a essa relação de dominação naturalizada que a maioria das mulheres rejeita uma inversão da hierarquia, preferindo homens mais velhos e mais altos, pois tais condições as rebaixariam socialmente, as diminuiriam (por estarem ao lado de um diminuído). É importante comentar que as estruturas de dominação são produto de um trabalho incessante (histórico) de reprodução da construção social naturalizada, com a contribuição de agentes específicos, como os homens e suas armas, como as violências simbólica e física, além de instituições como a família, a igreja e o estado (ibid., p. 46), que cada vez mais consolidam a visão androcêntrica.

Interditos, transgressões, prostituição e erotismo no contexto final da Idade Média e no *Retrato*

O trabalho, a morte e o surgimento dos interditos estão diretamente relacionados – os utensílios de caça fabricados por nossos antepassados sugerem que foi a partir do trabalho organizado que eles suprimiram suas necessidades mais básicas de subsistência, bem como a prática do sepultamento sugere a consciência da morte. Com o domínio e a especialização na construção dos utensílios, atividades mais supérfluas também conquistaram seu espaço dentro das atividades coletivas, motivo que favoreceu o surgimento de restrições (interditos) que serviriam para regulá-las, recaindo também sobre sua atitude para com os mortos: “a prática da sepultura é o testemunho de um *interdito* semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte” (BATAILLE, 1987, p. 40), e sobre a sexualidade:

Uma vez que o trabalho, tanto quanto parece, criou logicamente a reação que determina a atitude diante da morte, é legítimo pensar que o interdito regulando e limitando a sexualidade foi também o seu contragolpe, e que o conjunto dos comportamentos humanos fundamentais – trabalho, consciência da morte, sexualidade contida – remontam ao mesmo período distante (ibid., p. 28).

Assim, o erotismo no ser humano nasceu da separação de sua animalidade inicial (processo que durou milênios), através do trabalho e da compreensão de que morria. Transformou sua sexualidade livre em sexualidade envergonhada (ibid., p. 29). A mudança de postura em relação à sexualidade ocorreu paralelamente à criação pelo próprio homem dos interditos que serviram para regular as atividades tanto no campo sexual como em sua atitude diante da morte, através da comunicação da experiência interior relacionada com os elementos objetivos da vida cotidiana. É importante constatar que o interdito elimina a violência e os movimentos de violência humanos, como os que respondem ao impulso sexual (ibid., p. 35). Ao eliminar ou tentar eliminar a violência animal através dos interditos, como o trabalho, o homem modifica também sua consciência, pois o desenvolver do trabalho favoreceu também a perda do medo sobre o desconhecido,

antes naturalmente interdito. Mas “a rejeição do objeto inquietador, e da inquietação, foi necessária à clareza –imperturbável– do mundo da atividade, do mundo objetivo” (ibid.). Isto implica reconhecer que os interditos nos são impostos de dentro: “isto nos aparece na angústia, no momento em que *transgredimos* o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha” (ibid., p. 35).

O surgimento dos interditos representaram mudanças relacionadas com o plano religioso do homem, com sua *vida interior*. Exatamente por isso pode-se dizer que, “no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante” (ibid., p. 29). O problema de se analisar a vida interior é que nunca a experiência interior é dada independentemente de visões objetivas: é o caráter religioso do erotismo, sua busca inconsciente pela continuidade.

Há um esforço dos seres descontínuos que somos em permanecer na descontinuidade, mas a morte, a contemplação da morte, entrega-nos à experiência da continuidade. “Em se tratando de erotismo (ou geralmente de religião), a sua *experiência interior* lúcida era impossível num tempo em que não aparecia às claras o jogo da balança do interdito e da transgressão que ordena a possibilidade de um e de outro” (ibid., p. 33). Assim, as imagens eróticas ou religiosas suscitam o comportamento do interdito ou a transgressão ao interdito, sugerindo, nesse segundo caso, uma volta à natureza, à animalidade inicial, às quais se opunha inicialmente o interdito. Não é uma volta à natureza ou à animalidade o que a transgressão executa, mas sim uma suspensão ao interdito. Esta suspensão, temporária e circunstancial, é o que Bataille chama de suporte do erotismo e das religiões.

Se considerarmos que o mundo do trabalho e da razão constituem a base da vida humana, e que o trabalho edificou o mundo racional, mas sem supressão do fundo natural de violência, veremos que, num ser racional, a manifestação da violência não será mais essa violência natural, mas sim “a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão” (ibid., p. 37). O que o mundo do trabalho exclui através dos interditos é a violência, que pode nos dominar de novo, como tende a ocorrer nas festas e nos jogos, onde há uma espécie de suspensão tácita de certos interditos que desestabiliza a balança entre interditos e transgressões. Temos, portanto, nossa vida social definida pelo conjunto de interditos e de transgressões organizadas, possíveis em determinadas circunstâncias, como na guerra e nas festas.

No período final da Idade Média, de uma forma bem resumida observamos que o trabalho passava por uma mudança profunda, fomentada pelo desenvolver acelerado das cidades, das atividades sociais reordenadas gradativamente após o processo de queda do absolutismo, surgimento da burguesia e dos estados-nação. Das atividades comerciais desse período me concentrarei em analisar especificamente a prostituição, pela representatividade dentro do *Retrato* e também porque ela envolve o interdito do trabalho e uma das principais razões de sua existência, a prática do ato sexual, como meio de transgressão ao interdito através do próprio interdito que transgride: é a prostituição sagrada. Na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão:

o aspecto sagrado, o aspecto interdito da atividade sexual não deixava de aparecer: sua vida inteira era dedicada à violação do interdito. Devemos procurar a coerência dos fatos e das palavras que designam essa vocação e compreender desse ponto de vista a instituição arcaica da prostituição sagrada. Entretanto, num mundo interior – ou exterior – ao cristianismo, a religião, longe de ser contrária à prostituição, podia regular as suas modalidades, como fazia com outras formas de transgressão. As prostitutas, em contato com o sagrado, em lugares consagrados, tinham um caráter sagrado análogo ao dos sacerdotes (BATAILLE, 1987, p. 125).

Recorro novamente ao aspecto histórico para sustentar porque a prostituição, antes tolerada e até incentivada passou a ser primeiro passível de regulamentações e restrições dentro das cidades emergentes, tolerada apenas como um mal necessário, para depois ser fortemente reprimida pelas autoridades.

As prostitutas faziam parte do cotidiano das cidades medievais, sua presença era recorrente na literatura e nos registros jurídicos que sobreviveram aos séculos. Em quase toda cidade havia um bordel, inclusive um bordel municipal, seguido hierarquicamente pelas casas particulares menores (*bordelages*), pela prostituição generalizada nas casas de banho (*stews*) e pelas prostitutas autônomas (RICHARDS, 1993, pp. 121-122). Essa presença constante no cotidiano urbano era tolerada porque se mostrava bastante útil para a sociedade:

Não importa o que a Igreja pudesse dizer sobre o sexo, havia uma tolerância social generalizada da atividade sexual masculina pré-marital e extraconjugal no mundo medieval. [...] A prostituição era vista como um meio prático de permitir que os jovens de todas as classes afirmassem sua masculinidade e aliviassem suas necessidades sexuais, enquanto evitava, ao mesmo tempo, que se aproximassem de esposas e filhas respeitáveis, desestimulando-os dos estupros em gangues e desencorajando-os em relação à homossexualidade. Isso era particularmente importante devido à tendência dos homens a adiar o casamento até quase trinta anos. [...] Assim, permitia-se que os jovens usassem os bordéis a partir dos dezesseis-dezoito anos (ibid., p. 122).

No entanto, a prostituição passou a ser encarada como problema social na medida em que se foram associando a ela a recorrência de reuniões de pessoas de baixa classe social, de vários tipos de forasteiros que constantemente provocavam tumultos e crimes. As “monarquias nacionais emergentes começaram a ter interesse na regulamentação da prostituição como parte de seu processo gradual de assumir cada vez maiores responsabilidades pelas vidas de seus súditos” (ibid., p. 125). Para tentar resolver o problema, primeiro tentou-se a expulsão das prostitutas, colocando-as para fora dos muros de todas as cidades, o que acabou induzindo a formação de zonas de prostituição fora das cidades, mas próximas a ela, nas chamadas zonas da “luz vermelha”. Como as autoridades tinham a necessidade de supervisionar as áreas comumente frequentadas por criminosos e viajantes, sendo constante fonte de desordens diversas, as zonas da “luz vermelha” foram oficialmente licenciadas. Posteriormente surgiram os bordéis de propriedade municipal (entre os anos de 1350 e 1450), algumas vezes localizados dentro dos muros das cidades. Onde a população era menor ou mesmo intolerante à presença de um bordel municipal, era observado o costume de “uma vez por semana” (ibid., p. 128). Interessante a constatação de que a Igreja “arrendava lucrativamente propriedades a mantenedores de bordéis e, próximo ao final da Idade Média, o papado faturava 28 mil ducados por ano com os imóveis que arrendava com este propósito (ibid., p. 130).

Com o aumento das desordens atribuídas às casas de prostituição, as autoridades criaram várias regras:

As prostitutas deveriam ser mantidas longe das áreas respeitáveis, igrejas, ruas principais e escolas. As prostitutas eram proibidas de trabalhar fora das zonas da 'luz vermelha' e frequentemente proibidas de entrar nas tavernas. Nos próprios bordéis, as mulheres deveriam supostamente permanecer enclausuradas, muitas vezes sob controle de uma administradora conhecida como a abadesa (ibid., p. 132).

A municipalização se deveu em parte aos lucros a serem obtidos, à necessidade de regularizar a oferta de prostitutas devido à queda na população após a Peste Negra, e como reação ao crescente rigor moral. Este último aspecto parece ser o mais relevante, fato que se pode deduzir pelo fato de os bordéis fecharem suas portas durante a Semana Santa, além de diversas punições severas às casas clandestinas e às prostitutas flagradas trabalhando por conta própria (ibid.).

No *Retrato*, vê-se claramente que em Roma a prostituição era uma atividade comum, exercida principalmente por mulheres estrangeiras, espanholas e de origem judia, devido ao recente edito de expulsão dos judeus da Espanha. A atmosfera pintada por Delicado se restringe aos bairros onde elas atuavam, demonstrando também os preconceitos que recaíam sobre elas, bem como os meios que utilizavam para sobreviver. Como não era reconhecido como um trabalho moralmente aceito nem legalmente autorizado (mas ainda tolerado como um mal necessário), as prostitutas normalmente exerciam outras atividades paralelas para sua sobrevivência.

As cidades passaram, a partir do século IX, de modo geral, por um processo de reformulação em sua ordem política e social (do absolutismo para as monarquias nacionais), e seus efeitos se fizeram sentir com muita força, conduzindo uma nobreza absoluta e estática a uma nova realidade, onde os títulos de nobreza de caráter militar, muito importantes na hierarquia social medieval, não garantiam a estes manutenção financeira, e sua entrada no mercado foi obrigatória – o que não ocorreu sem sofrimento. Os ex nobres não deixaram de tentar ostentar sua inócua nobreza militar, por muitas vezes contratando criados a lhes servir para manutenção da aparência, mas eles mesmos normalmente passaram a trabalhar nos mais diversos serviços. Um belo exemplo desse conflito aparece no *Lazarillo de Tormes* (1554), considerado marco inicial da picaresca, em que Lázaro relatou sua vida

como criado de vários senhores, inclusive um que se chamava *Escudero* e foi um exemplo típico de ex nobre militar, cuja função era a de acompanhar seus senhores em suas aventuras e façanhas levando as armaduras e as lanças, recebendo por esse trabalho. Já no *Retrato*, no mamotreto XV, o diálogo entre Lozana e Rampín já fala sobre o conflituoso relacionamento entre criados e amos que se verá no *Lazarillo*, anos mais tarde e com maior clareza:

LOZANA.– ¿Y aquí vienen?

RAMPÍN.– Señora, sí. Veis allí do van con aquel caballero, que no dure más el mal año que ellos durarán con él.

LOZANA.– ¿Cómo lo sabéis vos?

RAMPÍN.– [...] No hay mayor fatiga en esta tierra que es mudar mozos, y no se curan, porque la tierra los lleva, que si uno los deja, otro los ruega, y así ni los mozos hacen casa con dos solares, ni los amos los dejan sus herederos, como hacen en otras tierras. *Pensá que yo he servido dos amos en tres meses*, que estos zapatos de seda me dio el postrero, que *era escudero* y tiñíe [tinha] una puta, y comíamos comprado de la taberna, y ella era golosa, y él pensaba que yo me comía unas sorbas que habían quedado en la tabla, y por eso me despedió. Y como no hice partido con él, que estaba a discreción, no saqué sino estos zapatos a la francesa. Esperanza tenía que me había de hacer del bien si le sobraba a él (DELICADO, 1985, pp. 244-245, grifos meus).

Por outro lado, a população, antes acostumada ao sistema feudal de relação, estava de certa forma liberada para o trabalho sem relações explícitas de dominação, passando a ter contato com novos meios produção e de serviços para se sustentar, desencadeando em diversos sistemas de comércio de acordo com as cidades. A prostituição também acompanhou esse processo, como foi o caso da municipalização dos bordeis. Esse processo, evidentemente, gerou alterações sociais no modo de vida das cidades, agora mais preocupada em fortalecer uma moralidade pública, desgastada pela desordem social que a atividade da prostituição (legal ou não) desencadeou.

* * *

No campo do sagrado, interdito e transgressão formam um movimento contraditório:

A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente –ou sucessivamente– ela é composta pelo mundo *profano* e pelo mundo *sagrado*, que são as suas duas formas complementares. O mundo *profano* é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. [...]

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão (BATAILLE, 1987, pp. 63-64).

No *Retrato* Lozana surge como uma constante transgressora dos interditos sexuais impostos pelo mundo do trabalho, encontrando num de seus trabalhos (a prostituição) o meio de transgredi-lo. Ela também transgrediu no campo do sagrado, fundamentado no mundo da descontinuidade, que subsistia, do mundo sagrado, do mundo da continuidade, dado na superação dos limites. Mas organizar o que por essência é desordem é o efeito mais constante da transgressão. Ela, a transgressão, deve seu caráter ordenado à organização a que tinham chegado os seus praticantes. Essa organização, fundada no trabalho, é, ao mesmo tempo, fundada na descontinuidade do ser. O mundo organizado do trabalho e o mundo da descontinuidade são um só e mesmo mundo (ibid., p. 112).

Se atualmente a prostituição é vista muito mais como uma atividade degradante, indigna, fomentadora da violência de gênero⁶³, a visão da sociedade do início do século XVI sobre essa atividade era

⁶³ Muitos governos tratam a prostituição de formas diferentes, mas basicamente a postura é abolicionista, proibicionista ou regulamentarista (cf. RODRÍGUEZ, 2008). A autora argumenta ainda que tais posturas vêm normalmente carregadas de preconceitos morais solidificados, como o de que a mulher vende o próprio corpo (na verdade ela vende sua força de trabalho, caso contrário só poderia ser prostituta uma única vez) porque é uma desajustada social, alguém que deseja sair dessa atividade (ou seja, é incapaz de tomar decisões por conta própria e tem que necessariamente emancipar-se de tal situação).

muito mais preconceituosa, construída através de séculos de imposições de conceitos misóginos, principalmente pela igreja católica. Como o desenvolvimento da prostituição teve sua base muito mais favorecida pelas conveniências das classes dominantes, e em certa medida em função delas (atividade pré-marital, iniciação dos jovens, desencorajamento ao homossexualismo etc) que pela atividade laboral em si, as prostitutas foram vítimas de discriminações tanto morais quanto legais: o estupro não era considerado pelos penitenciais, mas o *raptus* era. No direito romano, *raptus* significava sequestro e não envolvia necessariamente sexo. O delito era um crime contra a propriedade – roubar uma mulher de sua família ou guardião. Era um crime privado ao invés de público. Mas Graciano (autor do *Decretum*, espécie de revisão de algumas leis morais de penitenciais) e seus sucessores redefiniram o crime, tornando-o mais parecido com o estupro atual, pois era um crime contra a pessoa e não contra a propriedade. Contraditoriamente, porém, a igreja defendia que não era possível estuprar uma prostituta, uma vez que ela era uma profissional do sexo e não tinha justificativa para recusar (RICHARDS, 1993, p. 41). Assim, o relacionamento entre as questões de ordem moral e as de ordem legal sempre estiveram em jogo quando o assunto era a prostituição, mas o peso dos aspectos morais, principalmente em relação à exposição da prostituta e/ou das casas de prostituição nas cidades, mostrou-se ser determinante para a decisão frequente de se afastar e/ou isolá-los, como se verificou no processo de municipalização dos bordeis, das vistas da sociedade.

Atualmente, a questão de se a prostituição é ou não um trabalho remete à revisão do conceito de trabalho de Karl Marx:

Marx no entiende el trabajo bajo un prisma productivista [...], contempla el trabajo como actividad productivo-instrumental llamada a satisfacer alguna necesidad a partir de la acumulación de conocimientos, pero también como interacción social y comunicativa, en la que el ser humano se expresa prácticamente. [...] Marx entiende que sólo es trabajo productivo aquel que produce plusvalor, bien como beneficio del capitalista (RODRÍGUEZ, 2008).

Como a prostituição produz mais-valia, já que enriquece capitalistas, e se admitimos que a mais-valia é extraída das prostitutas, mesmo das autônomas, elas devem ser consideradas trabalhadoras e, por extensão, a prostituição ser considerada um trabalho. Mesmo nesse

aspecto ainda há objeções, e um deles é o de considerar a atividade da prostituta ao âmbito natural, por não produzir valor em decorrência de sua atividade, questão que uma leitura minimamente aprofundada de Marx já desmentiria.



Figura 29: detalhe do folio L4r: alusão à comercialização sexual.

É importante ressaltar que não é somente a moralidade (ainda que ela seja um aspecto importante, mas também produto ela mesma da cultura androcêntrica, procurando garantir o patriarcado) que impede o reconhecimento da prostituição como um trabalho, pois a dominação masculina, naturalizada, dá conta de que o trabalho social pertence ao homem por excelência, restando às mulheres os trabalhos domésticos e os de reprodução, excluindo-as principalmente do trabalho remunerado, este incumbido ao homem, mantenedor da família sob todos os aspectos. A prostituição transgredia esse princípio patriarcal, portanto

no es de extrañar que las primeras estigmatizaciones de la mujer prostituta se debieron al pánico que provocaba el hecho de que las mujeres hubieran encontrado una estrategia laboral en un mundo en el que el trabajo remunerado les era totalmente negado. [...] La prostitución aparece como astucia de la mujer que burla e ironiza la ley sexista encontrando en su opresor, también un cliente, que revela así su

debilidad. Así, la prostitución se presentó como una de las primeras posibilidades para la mujer, de salir de la economía masculina y obtener autonomía en este campo. Esto parece doblemente amenazante: la mujer que, al tiempo que gestiona fuera del orden su sexualidad, comienza también a gestionar su economía. [...] No olvidemos además que si bien se dice que ‘la prostitución es el trabajo más antiguo del mundo’ habría que matizar que lo que es seguro es que fue el *único posible* para la mujer durante mucho tiempo (RODRÍGUEZ, 2008, grifo meu).

O tratamento legal dado à prostituição consiste mais das vezes em criminalizar a atividade, por vias do moralismo, como é o caso do proibicionismo, que criminaliza a prostituta e o proxeneta, por entender que realizam atividades imorais: “esta perspectiva ni siquiera cuenta con un mínimo alcance político ya que proviene de una concepción moralista del derecho, como forma, no de asegurar un orden comunitario aceptable, sino de tipificar los distintos regímenes de subjetividad” (ibid.). Outro enfoque dado à questão é o de considerar a prostituição como caso de saúde pública, o regulamentarismo, enfatizando que a atividade é um delito à saúde pública. Mais uma vez a questão da moralidade vem à tona, mas desta vez disfarçada de um aspecto mais técnico, adequado “a una sociedad tecnocrática, que construye verdad científico-técnica, deslizando así todos los matices morales de forma más efectiva, y provocando el rechazo de ciertas personas generando alarmas sociales” (ibid.). Para Rodríguez,

en el prohibicionismo la prostituta era una pecadora; en el regulamentarismo, era una enferma; y ahora, el abolicionismo nos la presenta como una inadaptada social, como un resto, como alguien que no ha sabido emanciparse, como una indigna y una irresponsable. Se la está infantilizando y por eso el abolicionismo tiene ese tufillo paternalista institucional que de nuevo le dice a la mujer cuándo y cómo debe programar su ‘emancipación’ y cuál debe ser el objeto de su liberación. Además, lo más reaccionario del abolicionismo es la necesaria implicación de que el sexo debe acontecer bajo determinados cauces y enmarcado en determinadas estructuras sociales

para ser digno. En este caso, si se trata de sexo voluntario pero remunerado, de pronto se convierte en algo que elimina la dignidad de una mujer (ibid.).

O mesmo enfoque, de prejuízo à saúde pública, também aparece quando há a proibição da prostituição nas ruas, pois ao que parece “el ejercicio del concierto de citas en la calle, podría herir nuestra sensibilidad o construir un agravio estético para la ciudad” (ibid.). Já o abolicionismo equipara a prostituta a uma escrava, algo totalmente descabido, pois desliza a culpa da prostituta ao cliente, convertendo esta em uma vítima que deve reintegrar-se e sair da indignidade que a rodeia, além de empregar erroneamente o conceito de escravismo, exploração ilegal e sem remuneração, ao de prostituição.

Erotismo e pornografia

Difere, como ponto de partida, a independência do prazer erótico da reprodução como fim. O ser humano é o único que fez da atividade sexual uma atividade erótica: isto significa que há uma “procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 11).

Bataille afirma que a reprodução se opõe ao erotismo, “mas se é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo. A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*” (ibid., p. 12). Bataille afirma que somos, durante todo o período de nossas vidas, seres descontínuos, pois entre cada um de nós há um abismo, uma descontinuidade, a morte. “A morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (ibid., p. 13). A descontinuidade do ser é mais facilmente percebida na reprodução assexuada, pela divisão celular: os dois novos seres são igualmente produzidos do inicial, mas o primeiro ser *desapareceu*, não sobrevive em nenhum dos seres criados: ele não se decompõe como os animais sexuais que morrem, mas deixa de ser. Em sua morte aparece um instante fundamental de continuidade de dois seres (ibid., p. 14). Ou seja, a continuidade do ser ocorre através dessa passagem, dessa transformação em outro ser.

A diferença básica entre reprodução assexuada e sexuada reside no fato de que na primeira a reprodução implica na continuidade (no ser gerado), no desaparecimento necessário do ser primeiro (que gera), ao contrário da segunda que é independente da agonia e do desaparecimento⁶⁴.

Se na reprodução assexuada há o desaparecimento do ser gerador, na reprodução sexuada há a união do espermatozoide e do óvulo, estabelecendo uma continuidade manifestada na geração do novo ser, sem implicar na morte dos indivíduos, mas sim na dos geradores deste ser: mais especificamente o espermatozoide e o óvulo. Este novo ser traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.

Diferentemente da pornografia⁶⁵, o erotismo sugere, instiga, desperta nos seres humanos o desejo sexual pelo suspense provocado, pelo jogo da sedução tácita ou explícita a que convida, pelo simples fato de que não há a exibição total do corpo ou de partes dele, mas apenas sua sugestão, sua insinuação, que por sua vez traz a ideia subjetiva do ato sexual como uma possibilidade, como um objetivo, como um fim, podendo ser despertado pela simples menção ao ato sexual ou a partes sexuais, pela alusão direta ou indireta aos órgãos sexuais, ou à sua representação. A pornografia “insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e egoísta, além de veicular valores que ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la” (SCORZA, 2004, p. 41)⁶⁶. A referência à mutilação se refere ao texto *O banquete*, de Platão, em que os andróginos (seres redondos que possuíam quatro braços, quatro pernas, duas faces, quatro orelhas, duas

⁶⁴ Não por acaso em francês o orgasmo é chamado de *petite mort* (BATAILLE, 1987, p.14). José Paulo Paes afirma que o orgasmo é uma “experiência indizível como o são todas as nossas experiências mais profundas, essenciais, e que a arte dos *Sonetti Lussuriosi* busca ‘dizer’, se se permite o paradoxo. Dizer o indizível é, na verdade, o empenho de toda poesia digna do nome” (ARETINO, 1981, p. 27).

⁶⁵ A etimologia de pornografia (*pornos* - prostituta; *grafo* - escrever) sugere que pornografia refere-se à escrita da prostituição. *Pornos* deriva do verbo *pernemi*, que significa vender, explicando a relação que há entre pornografia e seu aspecto comercial, notadamente após o fenômeno da industrialização (SCORZA, 2004, p. 41). Além desta diferença, não é demais lembrar que no erotismo a sugestão sensual desperta o desejo sexual nos seres humanos precisamente por estar oculta, à espera de ser cortejada, à espera do jogo da conquista, onde um corpo não está já possuído ou conquistado, mas sim imposto como um desafio a ser alcançado, uma conquista a ser realizada.

⁶⁶ No entanto, a diferença entre pornografia e erotismo é imprecisa, devido à dificuldade em se delimitá-los, além das influências morais, religiosas e temporais que atuam sobre as diferentes sociedades e grupos sociais no mundo, podendo certo grupo considerar pornográfica e outro considerar erótica determinada manifestação, entre outras variações.

genitálias e uma cabeça) foram cortados por Zeus em duas partes para que tivessem seus poderes e enfrentamento aos deuses diminuídos e se tornassem mais fracos e úteis a eles. Estes seres cortados passaram então a “procurar suas metades correspondentes: ‘quando se encontravam, abraçaram-se e se entrelaçaram num insopitável desejo de novamente se unirem para sempre. Nesse momento, originou-se o Eros, o impulso de recompor a antiga natureza e restaurar a perfeição” (ibid. p. 39). Temos, portanto, a pornografia associada à mutilação dos seres, ao comercializável, à preservação da ordem, ao prazer compactuado com a ideologia veiculada; já o erotismo corresponde a uma modalidade não utilitária do prazer porque propõe o gozo como fim em si, e está associado à subversão por caminhar em direção à reunião dos seres, como n’*O banquete* de Platão, justamente porque dessa reunião resultaria a completude do ser e sua conseqüente força, como restauração da antiga perfeição, incomodando e questionando o poder dos deuses. O erotismo é esse impulso em direção à completude, através do poder de Eros, capaz de restaurar, mesmo que por segundos, essa antiga perfeição. É importante destacar que

a idéia de incompletude e de debilidade dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam-se fracos àqueles que detêm o poder. Em torno destes dois aspectos articulam-se os mecanismos de repressão sexual da sociedade, para formar cidadãos frágeis e inseguros, é preciso reparti-los mutilá-los, transformá-los em metades, negar-lhes a completude (ibid., pp. 39-40).

A presença de Eros é percebida em dois processos humanos que realizam uma espécie de desejo de retorno à completude: o misticismo e a arte. Henri Bergson, em *As duas fontes da moral e da religião* (1932) levanta a questão do misticismo: “de onde vem a energia que permite certos indivíduos privilegiados de levar os outros em sua companhia e de transformar o mundo, enquanto a razão científica ou filosófica é totalmente impotente para produzir uma ação ou, sobretudo, para travar as paixões destruidoras dos homens?” (VIEILLARD-BARON, 2007, p. 47). Talvez a resposta imediata a esta questão seja a presença de Eros: a energia viria precisamente do impulso erótico, já que há no misticismo a manifestação inequívoca de um desejo de retorno à completude do ser. A força da experiência mística decorre, segundo Bataille, da introdução de um elemento que não ocupa um lugar nas construções do pensamento

intelectual, sistematicamente controlado pelo pensamento ligado à experiência dos objetos. Assim, a experiência mística revela a ausência de objeto, identificado com a descontinuidade, e evidencia em nós a força de operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade: é o erotismo sagrado que, dado na experiência mística, quer somente que nada perturbe o indivíduo (ibid., p. 22). O erotismo sagrado pode ser compreendido como sendo a busca de uma continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato, sendo uma abordagem essencialmente religiosa e colocando em jogo a representação de um deus (BATAILLE, 1987, p. 15).

A expressão artística traz em si a manifestação do impulso erótico, ela também busca a completude do ser, a permanência do instante fugaz. A arte carrega a possibilidade da completude do ser, da *androginia*, por isso é poderosa e subversiva⁶⁷. Para Bataille: “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*” (ibid., p. 23)⁶⁸. Com efeito, a relação morte-continuidade de Bataille é bem clara e está diretamente relacionada com o impulso erótico.

A presença do aspecto erótico no *Retrato* é evidente, brota naturalmente do diálogo, logo se percebe a recorrência das manifestações do ímpeto sexual ou da própria atividade sexual. A naturalidade com que a temática sexual é tratada no *Retrato* permite a percepção de seu componente erótico de maneira muito direta. No entanto, apesar de chocar os mais puritanos críticos literários, principalmente Menéndez Pelayo, a temática não chocava tanto no período de sua publicação. Em seu estudo preliminar à edição mais recente publicada do romance, Joset analisa a questão:

Los historiadores de las capas marginales de la sociedad europea de finales del Cuatrocientos y primera mitad del Quinientos observan que si bien la doctrina católica oficial seguía firme en su condena de la lujuria, la libertad sexual era una dimensión fundamental de la vida cotidiana. [...] La contradicción que no entendía y hasta

⁶⁷ Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/5293/5293_5.PDF, p. 40.

⁶⁸ Os versos de Rimbaud, citado por Bataille anteriormente e retomado nesta citação, são os seguintes: *Elle est retrouvée. / Quoi? L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil.*

escandalizaba la moral burguesa del siglo XIX, y aún de la mayor parte del siguiente, no existía en la mente de un Panormita [Antonio Beccadelli el Panormita, autor da coleção de oitenta epigramas licenciosos *Hermaphroditus*, de 1425], un Molinet o un Delicado: la situación de éste era, pues, muchísimo menos excepcional de lo que han creído los lectores ‘realistas’ indignados o encomiastas, tan ingenuos los unos como los otros y, en todo caso, engañados por una pretendida marginalidad –cuando no la ausencia– de tales textos en la literatura española contemporánea (DELICADO, 2007, pp. X-XI).

O texto de Delicado é repleto de metáforas⁶⁹ e de sugestões sexuais que certamente o leitor ou ouvinte do século XVI reconheceria com bastante facilidade. Para demonstrar um pequeno exemplo, reproduzo aqui o diálogo entre Trujillo e Lozana onde as alusões ao órgão sexual masculino são facilmente identificáveis:

TRUJILLO.– Señora Lozana, vuestra merced me perdone, que yo había de ir a humillarme delante de vuestra real persona y la pasión corporal es tanta que puedo decir que es interlineal. Y por eso me atreví a suplicarla me visitase malo porque yo la visite a ella cuando sea bueno, y con su visitación sane.

LOZANA.– ¡Nunca en tal me vi! Mas veré en qué paran estas longuerías castellananas.

TRUJILLO.– Señora, alléguese acá, y contarle he mi mal.

LOZANA.– Diga, señor, y en lo que dijere veré su mal, aunque debe ser luengo.

TRUJILLO.– Señora, más es ancho que luengo. Yo, señora, oí decir que vuestra casa era aduana y, para despachar mi mercadería, quiero ponerla en vuestras manos para que entre esas señoras, vuestras contemporáneas, me hagáis conocer para despachar y hacer mis hechos, y como yo, señora, no está bueno muchos días ha, habéis de

⁶⁹ Dentre as metáforas utilizadas por Delicado para se referir ao sexo ou aos órgãos sexuais, as mais recorrentes são as que relacionam a atividade sexual ao tecer, ao cozinhar e ao fiar. Há também várias metáforas sexuais através do uso de palavras ainda sem registro, como é o caso de *dinguilindón*, que remete inequivocamente ao pênis.

saber que tengo lo mío tamaño y, después que venistes, se me ha alargado dos o tres dedos (DELICADO, 1985, pp. 410-411).

Esta é uma diferença considerável em relação ao tratamento dado à questão na *Celestina*, onde o que aflora é o sofrimento provocado pelo amor e pelo desejo sexual, que devem ser reprimidos a todo custo e negado com toda eloquência pela protagonista, Melibea, obedecendo às normas de comportamento da época. A seguir, proponho uma análise comparativa entre a cena erótica de Lozana e Rampín no *Retrato* (DELICADO, 1985, pp. 230-233) e a cena erótica de Calixto e Melibea em *La Celestina* (ROJAS, 1499, pp. 499-501), descritas no quadro abaixo.

<i>Retrato de la Lozana andaluza</i> (mamotreto XIV)	<i>Tragicomedia de Calixto y Melibea</i> (auto XIV, cena 3)
<p>Tía: Va pasico que duerme, y cierra la puerta.</p> <p>Rampín: Sí, haré. Buenas noches.</p> <p>Tía: Va en buena hora.</p> <p>Lozana.: ¡Ay, hijo! ¿Y aquí os echastes? Pues dormí y cobijaos, que harta ropa hay. ¿Qué hacéis? ¡Mirá que tengo marido!</p> <p>Ram.: Pues no está ahora aquí para que nos vea.</p> <p>Loz.: Sí, mas saberlo ha.</p> <p>Ram.: No haré; esté queda un poquito.</p> <p>Loz.: ¡Ay, qué bonito! ¿Y de esos sois? ¡Por mi vida que me levante!</p> <p>Ram.: No sea de esa manera, sino por ver si soy capón me dejéis deciros dos palabras con el dinguilindón.</p> <p>Loz.: ¡No haré! La verdad te quiero decir, que estoy virgen.</p> <p>Ram.: ¡Andá señora, que no tenéis ojo de estar virgen! ¡Dejáme ahora hacer, que no</p>	<p>Melibea: Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima. ¡O, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baja, baja poco a poco por el escala. ¡No vengas con tanta presura!</p> <p>Calixto: ¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora y mi gloria! En mis brazos te tengo y no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo.</p> <p>Mel.: Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa que si fuera esquiva y sin misericordia. No quieras perderme por tan breve deleite, y en tan poco espacio; que las mal hechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que emendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar</p>

parecerá que os toco!

Loz.: ¡Ay, ay, sois muy muchacho y no querría hacerlos mal!

Ram.: No haréis, que ya se me cortó el frenillo.

Loz.: ¿No os basta besarme y gozar de mí ansí, que queréis copo y condedura? ¡Catá que me apretáis! ¿Vos pensáis que lo hallaréis? Pues hago'os saber que ese hurón no sabe cazar en esa floresta.

Ram.: Abrilde vos la puerta, que él hará su oficio a la macha martillo.

Loz.: Por una vuelta soy contenta. ¿Muchacho eres tú? Por eso dicen: guárdate del mozo cuando le nace el bozo. Si lo supiera, más presto soltaba las riendas a mi querer. Pasico, bonico, quedico, no me ahinquéis. Andá conmigo: ¡por ahí van allá! ¡Ay, qué priesa os dais, y no miráis que está otrie en pensamiento sino vos! Catá que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá, vezaros he: ¡así, así, por ahí seréis maestro! ¿Veis como va bien? Esto no sabiedes vos; pues que no se os olvide. ¡Sus, dalde, maestro, enlodá, que aquí se verá el correr de esta lanza quien la quiebra! Y mirá que por mucho madrugar, no amanece más aína. En el coso te tengo, la garrocha es buena, no quiero sino vérosla tirar. Buen principio lleváis. Caminá, que la liebre está echada. ¡Aquí va la honra!

Ram.: Y si la venzo, ¿qué ganaré?

a tu persona. No pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano volver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

Cal.: Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, cuando me la diese, desecharla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo conmigo. No me pidas tal cobardía. No es hacer tal cosa de ninguno hombre que sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?

Mel.: ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! ¡Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado. Cata que del buen pastor es propio tresquillar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragarlo.

Cal.: ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego del comienzo? Perdona, señora, a mis desvergonzadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; ahora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

<p>Loz.: No curéis que cada cosa tiene su premio. ¿A vos vezo yo, que nacistes vezado? Daca la mano y tente a mí, que el almadraque es corto. Aprieta y cava, y ahoya, y todo a un tiempo. ¡A las clines, corredor! ¡Ahora, por mi vida, que se va el recuero! ¡Ay, amores, que soy vuestra muerta y viva! Quitaos la camisa, que sudáis.</p>	
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

A cena da cama entre Lozana e Rampín ocorre na primeira noite em que ela dorme na casa da tia dele. Lozana já havia notado nele, com evidente conotação sexual, alguns detalhes físicos que a fizeram intuir que se tratava de um ótimo amante no momento em foram apresentados, ficando apenas para surpreendê-la o tamanho do pênis (“¡Ay, qué bonito! ¿Y de esos sois? ¡Por mi vida que me levante!”), que imediatamente vincula à origem judia de Rampín. O fato de esta cena ocorrer já na primeira noite em que ambos dormem sobre o mesmo teto já é por si só paródica pelo contraste com Melibea, que dificulta e adia ao máximo o contato sexual, com respostas enormes e justificando sua postura em nome da honra. Lozana utiliza o mesmo argumento (“¡No haré! La verdad te quiero decir, que estoy virgen”) no intuito burlesco de forçar um gesto de esquivas, do qual Rampín imediatamente descarta por ser demais óbvio que se trata de uma mentira.

O tom do amor cortês nos diálogos entre Melibea e Calixto são carregados de adjetivos e de suspiros hiperbólicos (interessante perceber que tais suspiros normalmente remetem à morte, ou a uma aproximação dela, ponto fundamental no erotismo, expressando a busca pela continuidade). Melibea evidencia de maneira inequívoca o valor que atribui à sua virgindade (“no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado”), muito valorizado na Idade Média e que pode conduzir a mulher a um *bom casamento*.

Já Delicado efetua uma paródia desta cena, retirando toda a retórica do amor cortês para ir direto ao ponto, praticamente sem rodeios e fornecendo mais uma vez à Lozana o papel de liderança, chegando ao extremo de instruir Rampín à medida em que se desenrolavam os atos sexuais (“Pasico, bonito, quedico, no me ahinquéis. Andá conmigo” e “¡así, así, por ahí seréis maestro! ¿Veis como va bien? Esto no sabiedes vos”). Chama a atenção na paródia de Delicado o fato de Lozana

primeiro mentir a Rampín dizendo que tinha marido e depois que *estava* virgem, o que muito bem pode ser uma forma de deixar claro que não poderia simplesmente permitir que Rampín alcançasse seu objetivo já na primeira tentativa (o fato de Lozana dizer “estoy virgen” é pura burla ao valor extremo que se dava à virgindade, além de certamente provocar gargalhadas nos ouvintes/leitores, suposto público do *Retrato*). É uma encenação do jogo erótico, uma fingida esquiva, onde o objetivo é aumentar o desejo da conquista. Como se deduz facilmente, Lozana também sentia o mesmo desejo e permitiu uma rápida encenação para logo *consumar* o ato erótico, excluindo toda a retórica vista entre Calixto e Melibea. Bataille afirma que esse “gesto de esquiva, aparente negação da oferta, serve para marcar o seu valor. [...] O objeto do desejo não poderia ter respondido à expectativa masculina, não poderia ter provocado a conquista, sobretudo a preferência, se, antes de se esquivar, não se tivesse feito notar pela expressão ou pelos adornos” (BATAILLE, 1987, p. 123).

Em relação ao tipo de erotismo presente nas duas cenas, primeiro vejamos como Bataille classifica o erotismo (erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado):

Nelas o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda: é fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a idéia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado, mas nós encontramos os corpos e os corações sem entrar na esfera sagrada propriamente dita (ibid., p. 15).

Assim, temos na paródia da cena do amor cortês da *Celestina* uma representação do erotismo dos corpos, onde Lozana e Rampín buscam a descontinuidade através do êxtase sexual. Essa busca ocorre através da manifestação do desejo sexual entre os amantes, passa por um rápido e paródico jogo erótico e logo parte para a consumação do ato sexual, dirigido por Lozana. Notável aqui que Lozana procura que cheguem ao êxtase sexual ao mesmo tempo (“¡Ahora, por mi vida, que se va el recuero!”).

Muito diferente é a cena da cama na recriação de Escrivá, em que a diferença de posicionamento dos personagens fica bem evidente, já que quem toma a iniciativa e a rédea das ações é Rampín, obedecendo

ao princípio do masculino como ser ativo e o feminino como ser passivo, visto em Bourdieu.

A cena da cama na recriação de Alberti sofre pouquíssima interferência, mantendo a postura de ambos amantes. Destaco somente a observação que Alberti faz, na didascália, de que todo o diálogo ocorre na mais absoluta escuridão, o que se entende pelo escândalo que provocaria uma cena de sexo explícito na década de 1960, e mesmo na de 1980, quando houve a representação da peça. No entanto, a manutenção do diálogo quase que em sua totalidade, evidencia a postura de Lozana, sem que passe despercebido que ela não adota a passividade e nem requer apenas para si o êxtase, ou a busca pela descontinuidade. Já na cena de Melibea e Calixto há uma representação do erotismo dos corações, onde a mesma busca ocorre com ênfase no jogo erótico, repleto de gestos de esquiva de Melibea, cujo efeito se nota claramente em Calixto, quem a todo momento demonstra que seu desejo por Melibea aumenta. O papel de Celestina como *alcahueta* (cafetina) maximiza esse aspecto, pois seu objetivo é alcançado através da manipulação que seu papel de intermediária corresponde: ao visitar Melibea e convencê-la aos poucos que Calixto a ama, aumenta seu interesse por ele, e ao relatar a Calixto que Melibea está se convencendo aos poucos, valoriza o amor entre eles, passando a cobrar cada vez mais de Calixto por seu trabalho.

CAPÍTULO III

Poesia e abertura no romance. Linguagem e exílio no *Retrato*

*A nossa casa é onde a gente está
A nossa casa é em todo lugar
(Araldo Antunes)*

Neste capítulo pretendo discutir o conceito de exílio e suas possibilidades de leitura, tomando como ponto de partida sua presença no *Retrato*. A discussão do conceito de exílio passa por uma revisita ao seu conceito tradicional⁷⁰, e mesmo o contemporâneo, que associa o exílio à perda, à solidão e ao sofrimento, como se estes representassem obrigatoriamente e somente prejuízo ao exilado, marcas impregnadas desde a época em que o exílio era aplicado como pena alternativa à de morte. Ignora, portanto, a liberdade que a experiência do exílio agrega ao ser, pelo conflito que inevitavelmente provoca nele, e sua consequente abertura ao novo, ao diferente, a si. Jean-Luc Nancy atesta que nos encontramos diante de um paradoxo:

Según el propio significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio [...] fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. [...] Nos encontramos así ante una paradoja. Por un lado, nuestra tradición nos representa esta salida fuera de lo propio como una desgracia y, aún más, la desgracia por excelencia [...]; por otro, nos representa este exilio como una posibilidad positiva, la más positiva incluso, del ser o la existencia: caída o partida,

⁷⁰ O conceito *tradicional* de exílio que considero aqui se refere ao exílio como passagem (corpórea) que antecede e prepara um regresso, derivado do exílio considerado como um castigo de desterro em que o exilado se vê ao mesmo tempo retirado de sua terra natural e do convívio com sua comunidade e seus familiares, obrigado a repensar toda sua condição, sua vida, inclusive o fato gerador de sua punição, para o momento do regresso. Este conceito tradicional de exílio como punição e o tratamento discutido por Nancy serão analisados neste capítulo e comparado com a presença do exílio no *Retrato* (NANCY, 1996, pp. 34-35).

alejamiento o alienación, la desgracia es indispensable para la realización del ser (NANCY, 1996, pp. 35-36).

É a partir desta possibilidade positiva que surge a proposta de considerar a protagonista do romance como um caso em que esse processo de passagem (de *ser-em-si* a *ser-a-si*, via exílio), ocorre. Estes termos são utilizados por Jean-Luc Nancy em *Del ser singular plural* (ibid., 2006), a partir de sua experiência de exílio.

Segundo José Hernández Ortiz, a primeira referência à obra mais importante⁷¹ de Delicado somente ocorreu em 1845, através de uma menção de Fernando Wolf em um artigo sobre *La Celestina*. Pouco tempo depois, Pascual de Gayangos dá visibilidade ao *Retrato* ao tirar uma cópia do único exemplar que se tem notícia e que se encontra na Biblioteca Nacional de Viena – por isto Pascual de Gayangos é considerado o descobridor do romance (ORTIZ, 1974, p. 12).

Graças aos mecanismos intrínsecos do campo literário, como o discurso de críticos como Menéndez Pelayo, a obra sofreu um longo período de esquecimento, foi exilada. O *Retrato* começa a *sair do exílio*, mas ainda sofre os efeitos da crítica de Menéndez Pelayo, principalmente na Espanha, onde há certa atividade editorial referente ao romance, alguns reticentes (porém crescentes) estudos, de acordo com Patrizia Botta⁷² – reflexo da força do catolicismo neste país e que acabou inibindo sua pesquisa, associado ao fato de que o *Retrato* não faz parte do cânon, obviamente. Gernert, ao discorrer sobre o histórico da recepção crítica do *Retrato*, constata que se iniciou no século XIX com a análise famosa de Menéndez Pelayo, e que “la agria censura del polígrafo santanderino influyó notablemente en las actitudes y análisis posteriores de lectores y críticos ante la obra” (DELICADO, 2007, p. LI). A formação literária e religiosa de Menéndez Pelayo justifica o desprezo pela *Lozana* e por seu autor, pois mistura e desvirtua conceitos

⁷¹ Além do *Retrato*, Delicado escreveu dois tratados: *De consolatione infirmorum*, do qual não se tem exemplares conhecidos, e *Modo de adoperare el legno de India Occidentale*, publicado em 1527 em Roma, com segunda edição em 1529 (DELICADO, 1985, p. 150). A crítica considera Delicado como autor destes dois tratados devido ao fato de que a referência a eles aparece explicitamente no *Retrato*.

⁷² “Se puede hablar pues de dos etapas en la labor editorial de la época moderna, una en el siglo XIX, tras el descubrimiento del ejemplar, que ha dado pocos frutos y, en general, poco fiables [...], y luego una segunda etapa a partir de los años ‘50 de este siglo, que dura hasta la fecha, y que ha dado por resultado un gran número de ediciones comerciales encargadas por las editoriales más difundidas, a las que hay que sumar, en el mismo marco de la fortuna reciente de la obra, adaptaciones teatrales, poéticas y cinematográficas y varias traducciones a otras lenguas.” (BOTTA, 1998).

literários e religiosos⁷³. Menéndez Pelayo desmereceu Delicado sem argumentos razoáveis, mostrando uma postura altamente discriminatória, pelo viés religioso (devido à provável origem judia de Delicado), e ludibriante, pelo viés literário. Menéndez Pelayo já foi amplamente refutado por alguns críticos, notadamente Bruno Damiani, Claude Allaire e José Hernández Ortiz, devido à falta de argumentos literários que sustentassem suas análises, ao seu pragmatismo moralizante e às ideologias reacionárias, em cujas bases se apoia, ao aristotelismo, à cegueira que o limitava, fazendo-o considerar somente a presença dos preceitos religiosos do cristianismo, além de sua excessiva carga de pudor em torno das questões relacionadas à temática sexual⁷⁴. De novo Juan Goytisolo é quem toma a frente da questão para explicar com contundência:

Una vez más resulta inevitable referirse a los dictámenes del ínclito Menéndez Pelayo por cuanto, en virtud de nuestra proverbial indolencia crítica, su enciclopédico saber sigue siendo, aún por esas fechas, el manantial en que ansiosamente beben los autores de manuales literarios en los que forman, o deforman, las nuevas y siempre desdichadas, generaciones de hispanos. Para el infatigable polígrafo montañés, cegado como siempre por sus prejuicios ideológicos y su carpetovetónico aborrecimiento a la expresión escrita del sexo, *La Lozana* es un libro de ‘frívolas apariencias y vergonzoso contenido’, de ‘valor estético nulo’ y que ‘apenas pertenece a la literatura’ (GOYTISOLO in.: DELICADO, 2007, p. LII).

Em razão da constatação de Goytisolo, fica fácil entender porque o *Retrato* não é mencionado nos livros de história da literatura

⁷³ A título de amostra destaco o seguinte trecho de sua biografia online: “negó la condición de españoles de pleno derecho a los autores menos identificados con el catolicismo” (Biografías y vidas - Marcelino Menéndez Pelayo).

⁷⁴ Em meu Trabalho de Conclusão de Curso (2010) discuti com mais profundidade o tema, mas a título de amostra destaco dois trechos em que se percebe claramente o foco de análise, os preconceitos religiosos e morais de Menéndez Pelayo: “No debía de ser enteramente malo y corrompido el hombre que en medio de su vida loca y desenfadada sentía la nostalgia del ‘alamillo que está delante de la iglesia de Martos” (MENÉNDEZ PELAYO, 1946, p. 294); “De sus ocupaciones en Roma, del género de sociedad que frecuentaba y de los achaques que su vida pecadora le produjo, hay largos y nada edificantes detalles en la *Lozana*” (ibid., p. 296).

espanhola, ou que, quando o é, surja de modo muito superficial ou –o que traz à tona a força da questão moral regulando a formação literária dos espanhóis– menciona a obra reforçando as afirmações de Menéndez Pelayo através do destaque pejorativo inculcado à temática erótica e demais desvios do padrão literário aristotélico. Gernert verificou também que alguns manuais de literatura mencionam o *Retrato* frisando seu caráter de precursor da picaresca, ou de sua variante, como continuação de *La Celestina* (DELICADO, 2007, p. LII). Apesar desta evidente falha, o *Retrato*, a partir dos anos 80 do século passado, começou a receber a atenção devida com o caráter de obra literária autossuficiente (ibid.). Como o *Retrato* vem sendo paulatinamente incluído nos livros de literatura espanhola, o interesse da crítica literária em relação a ele também vem crescendo e frutificando, ganhando cada vez mais espaço e aprofundamentos teóricos sóbrios e fundamentados. Sem esquecer de que, como bem destaca Gernert,

Esta revisión del destierro al que se ha visto sometido el texto de Delicado de las historias de la literatura española no pretende defender la canonicidad de la *Lozana*, pero sí tener en cuenta que de alguna manera ‘la idea misma de canon se somete al trazado de una selección y de una historia, y toda historia no es la ordenación de un pasado sino la reconstrucción del pasado desde los intereses del presente’ (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000:40). Así pues, ante el exilio de nuestro texto de la historia literaria, habrá que proceder a construir el marco de coordenadas en el que se forjó (DELICADO, 2007, p. LIII).

É importante comentar brevemente sobre as origens de Delicado, já que a crítica inicial de Menéndez Pelayo foi altamente negativa, devido à sua provável origem judaica e convívio mais próximo ao popular. Considerando que há poucos dados sobre ele (a maior parte dos dados de que dispomos foi fornecida por ele mesmo nas edições que revisou em Veneza, além de algumas pistas bem evidentes dispersas pelo *Retrato*), podemos levar em consideração a teoria de Serrano Poncela: “fue acaso perteneciente a una familia de judíos conversos expatriados en 1492 a raíz del edicto de expulsión dado por los Reyes Católicos” (PONCELA *apud* ORTIZ, 1974, p. 15). Ortiz complementa o raciocínio de Poncela observando que “en ese caso, es posible que formara parte de aquel triste éxodo a Italia con la trágica llegada al

puerto de Génova y que luego se trasladara a Roma en la época de Alejandro VI (1492-1503)” (ORTIZ, 1974, p. 15). Com efeito, em algumas partes do *Retrato* Lozana se mostra interessada por questões relacionadas aos genoveses. Cito três exemplos: No mamotreto VI, Lozana se descreve vestida à genovesa: “Y ella, que es estada mundaria toda su vida, y agora se vido harta y quita de pecado, pensó que porque yo traigo la toca baja y ligada a la ginovesa, y son tantas las cabezadas que me he dado yo misma, de un enojo que he habido, que me maravillo cómo so viva” (DELICADO, 1985, p. 192). Já no mamotreto XII, Lozana responde a uma pergunta ressaltando que seu pretense marido era genovês: “Señora, so española; mas todo mi bien lo he habido de un ginovés que estaba por ser mi marido” (DELICADO, 1985, p. 217). No mamotreto XXI, quando o personagem Valijero enumera uma lista de prostitutas, sem identificar a genovesa, Lozana pergunta por este tipo, ao que Valijero responde: “Ésas, señora, sonlo en su tierra, que aquí sos esclavas, o vestidas a la ginovesa por qualque respeto [por qualquer motivo]”. Em nota à resposta de Valijero, Allaire comenta que “no es gratuita la precisión respecto de las genovesas, su traje, y su condición de esclavas, porque permite apreciar mejor la razón de ese atuendo de la Lozana cuando vino a Roma, marcada de una estrella en la frente, como el esclavo Rufus de Marcial” (DELICADO, 1985, p. 275). Assim, pode-se com muita convicção acreditar que Delicado de fato aportou em Gênova. Destaco ainda que a forma genovesa de se vestir que se menciona possibilita ocultar a marca que Lozana mencionou, clara referência à sífilis, que sabidamente padeceu Delicado e Lozana.

Disponemos ainda da informação que o próprio Delicado fornece no mamotreto XLVII: “LOZANA.— Señor Silvano, ¿qué quiere decir que el autor de mi retrato no se le llama cordobés, pues su padre lo fue, y él nació en la diócesis? SILVANO.— Porque su castísima madre y su cuna fue en Martos, y como dicen: ‘no donde naces, sino con quien paces’” (ibid., p. 399). Sobre a Peña de Martos, referida no diálogo acima, Bruno Damiani afirma que “es probable que durante su estancia en dicha región recibiera las órdenes sagradas” (ibid., p. 10). Neste caso, o *Retrato* se torna ainda mais curioso, pois a crítica quase explícita ao catolicismo é feita por um católico, ou ex católico, provável judeu convertido e exilado.

O *Retrato* consiste basicamente na descrição, através de diálogos, da vida de Aldonza, depois Lozana, uma andaluza que chega a Roma, e dos fatos ocorridos com ela, vivendo da prostituição e da exploração de técnicas relacionadas com a cosmética, como a venda de produtos rejuvenescedores (fazia também leitura de mão e outras

tramoias, aplicando tais técnicas nas mulheres da classe média/alta de Roma para sobreviver), ao lado de seu criado-amante, Rampín.

Após a narrativa inicial em que Delicado apresenta aspectos da protagonista e sua origem, contando desde sua chegada em Roma, passando a apresentar sua trajetória e os diversos acontecimentos, sempre com muita ironia e com toques de humor paródico, até o declínio e aposentadoria, culminando com o Saque de Roma⁷⁵, onde Delicado acrescenta a *Epístola del Autor*, entre outras pequenas inserções que fazem menção ao fato, depois do Saque (o que pode ter dado um caráter premonitório ao *Retrato*, apesar de que Delicado menciona que acrescentou esta epístola após o saque).

O livro foi resultado das diversas anotações e compilações de Delicado em Roma, e posteriormente em Veneza, razão pela qual diz ter substituído a palavra *capítulo* pela palavra *mamotreto*. Cabe retomar aqui o sentido que o termo *mamotreto* pode adquirir, como de uma forma simples e irônica explica Delicado:

libro que contiene diversas razones o compilaciones ayuntadas. Asimismo, porque en semejantes obras seculares no se debe poner nombre ni palabra que se apertenga a los libros de sana y santa doctrina, por tanto en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hacen que no son de decir (DELICADO, 1985, p. 487).

Apesar de se tratar de evidente mentira (pois no *Retrato* aparecem vários representantes do clero e o relato de suas atividades, inclusive as sexuais), o autor dá uma justificativa clara e de fácil entendimento para seus leitores. A menção aos aspectos religiosos que Delicado introduz logo depois de sua explicação do termo *mamotreto* se justifica pela relação que tem com o catolicismo, pois *mamotreto* era o

⁷⁵ Em 1527 a cidade de Roma foi invadida, saqueada e pilhada durante semanas pelos soldados liderados por Carlos V, imperador católico que comandou o Sacro Império Romano Germânico contra a Liga Clementina, liderada pelo Papa Clemente VII. O episódio pode ser considerado uma batalha-chave na segunda guerra entre o imperador Carlos V e o rei francês Francisco I, e marcou o fim do papado renascentista na Itália. Delicado aproveitou para fechar a história de Lozana com este episódio, embora a relação entre o fim da obra e a tomada de Roma seja motivo de divergência de opinião, pois Delicado poderia terminar a história de Lozana sem sequer mencionar o Saque de Roma. No entanto, a hipótese de que a batalha tenha sido usada por Delicado como uma espécie de *castigo divino* à cidade deve ser seriamente considerada pelo fato de que tal castigo serve para dar um matiz de *lição de moral* ao *Retrato*. Esta lição também pode ter servido para disfarçar ou amenizar o tom judaizante do romance.

nome de um livro católico. Segundo Claude Allaire: “la impertinencia de la razón alegada salta a la vista, y esto al principio mismo del relato, en cuanto se lee *mamotreto* a la luz de la tradición literaria sacra. La dimensión paródica de la elección se manifiesta claramente: hay remotivación burlesca de un signo que, además, se prestaba a ello” (ibid., p. 29).

Há então uma intencionalidade burlesca dirigida ao clero e suas posturas nada *exemplares* (comportamento sexual bem diverso daquilo que prega a religião católica, sobretudo à época), tão comuns na Idade Média, além do fato de *mamotreto* também aludir à figura do *mimado*, que *mama* e desfruta da situação sem preocupações maiores. Curioso também ver a relação que as palavras *tramoia* e *mamotreto* guardam entre si, antecipando o que a protagonista e a maioria dos personagens fazem a maior parte da história para sobreviver na Roma babilônica. Relaciona-se também com o pensamento erasmista e com o caráter de leitura prazerosa a que o livro se propunha (tradição oral e de leitura coletiva, típicas da Idade Média, comentadas no primeiro capítulo), e a evidente alusão aos representantes do clero, que *mamam*. Além disto, as palavras *memória* e *mamotreto* possuem prefixos semelhantes, de onde se pode inferir que *mamotreto* traz também a ideia de *memória: ma/emotreto*. Por fim, Allaire destaca, em nota de rodapé, comentando a fala do personagem Autor⁷⁶ que a palavra *dechados* remete à palavra *mamotreto* também, pela ideia de compilação que traz consigo, concluindo que apoiar-se nela para afirmar a realidade e a naturalidade do *Retrato* é abusivo, sobretudo levando em consideração que Gernert e Joset coincidem em caracterizar a obra como sendo do gênero *sátira menipea* (caracterizadas pelo hibridismo entre comédia e diálogo, como define Joset: “Ésta es la sátira menipea, género en el que, al fin y al cabo, se insertaría mejor nuestra Lozana, secuencia de diálogos de sabor costumbrista con fines morales y denuncia de mezquindades humanas” (DELICADO, 2007, p. XXI).

O uso da palavra *mamotreto* torna-se ainda mais apropriado quando vemos que o sentido explicado por Delicado ao seu leitor remete diretamente à situação de urgência que um escritor tem que lançar mão quando está em trânsito, forçando-o a fazer anotações breves para depois juntá-las.

⁷⁶ “AUTOR: Y no quiero ir porque dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa para escribir después, y que saco dechados [faz compilação]. ¿Piensan que si quisiese decir todas las cosas que he visto, que no sé mejor replicallas que vos, que ha tantos años que estáis en su compañía? Mas soyle yo servidor como ella sabe, y es de mi tierra o cerca d’ella, y no la quiero enojar” (DELICADO, 1985, p. 252).

Dando um salto no tempo (quatro séculos), vemos que Bertolt Bracht, em razão de seu exílio, que teve início em 1933 e acabou em 1948, conseguiu

hacer de su *posición* de exilio un *trabajo* de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación por la que atravesaba, la situación de guerra e incertidumbre en cuanto al porvenir [...]. Posición obligada del escritor en exilio, siempre a la espera de hacer las maletas, de marcharse a otra parte: no hacer nada que aumente el peso o que inmovilice demasiado, reducir los formatos y los tiempos de escritura, aligerar los conjuntos, asumir la posición desterritorializada de una poesía en la guerra o de una *poesía de guerra* (DIDI-HUBERMANN, 2008, pp. 14-15).

Brecht está constantemente tomando uma posição em relação ao seu contexto, sempre ciente das situações social, política e histórica:

Expuesto a la guerra pero ni demasiado cerca (no le movilizaron a los campos de batalla) ni demasiado lejos (padeció, aunque fuera de lejos, numerosas consecuencias de esta situación), Brecht practicó un enfoque de la guerra, una *exposición de la guerra* que fue a la vez un saber, una toma de posición y un conjunto de elecciones estéticas absolutamente determinantes (ibid., p. 14).

Da mesma maneira Delicado toma posição no *Retrato*, apesar da capa protetora que o anonimato lhe garante. O tom moralizante encobre a crítica ao catolicismo e às instituições em geral, de forma mais enfática o direito e a medicina. É através de Lozana que Delicado manifesta sua opinião, em defesa indireta dos excluídos de então: as mulheres, os judeus e os conversos, principalmente. Lozana, mulher, judia e exilada se transforma então no instrumento perfeito para transmitir aos seus leitores e ouvintes as ideias de Delicado, em oposição ao catolicismo da cidade papal e dos mecanismos de exclusão social, como o uso de roupas diferenciadas para judeus, por exemplo. Delicado tomou posição, contextualmente, e esta posição não poderia ser explícita, tinha de ser encoberta. O próprio Delicado adverte no

Argumento: “Solamente gozará d’este retrato quien todo lo leyere” (DELICADO, 1985, p. 171), e arremata ainda no *Argumento*: “que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin, de modo que por poco entiendan lo mucho más ser como decución de canto llano” (ibid., p. 173). Esta advertência pela leitura completa do *Retrato* pode então ser entendida como uma pista para o leitor, que deverá decodificar para compreender a mensagem.

Sobre a vida da protagonista em Roma, é facilmente perceptível que sempre buscou a felicidade simples e descompromissada, sem preocupações morais, como o próprio Delicado fez questão de informar:

La señora Lozana fue mujer muy audace, y como las mujeres conocen ser solacio a los hombres y ser su recreación común, piensan y hacen lo que no harían si tuviesen el principio de la sapiencia, que es temer al Señor, y la que alcanza esta sapiencia o inteligencia es más preciosa que ningún diamante, y así por el contrario muy vil. Y sin dubda en esto quiero dar gloria a la Lozana, que se guardaba mucho de hacer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin perjuicio de partes, procuraba comer y beber sin ofensión ninguna (ibid., p. 484).

Esta atitude despreocupada de Lozana, pelo menos ao que se refere Delicado (“comer e beber sem nenhuma ofensa”), demonstra que Lozana assume a postura que lhe é mais conveniente, seja no campo religioso ou procedência, conforme a situação. O diálogo entre Teresa e Beatriz, logo após a saída de cena de Lozana, no mamotreto IX, explicita:

BEATRIZ.– ¿Habéis visto? ¡Qué lengua, qué saber! Si a ésta le faltaran partidos, decí mal de mí; más beato el que le fiara su mujer.

TERESA.– Pues andaos, a decir gracias no, sino gobernar doncellas; mas no mis hijas. ¿Qué pensáis que sería?: dar carne al lobo. Antes de ocho días sabrá toda Roma, que ésta en son la veo yo que con los cristianos será cristiana, y con los jodfos, jodía, y con los turcos, turca, y con los hidalgos, hidalga, y con los ginoveses, ginovesa, y con los franceses, francesa, que para todos tiene salida (ibid., p. 203).

Esta postura de Lozana, muito próxima do erasmismo⁷⁷, explicita seu caráter arreligioso, podendo inclusive ocultar seu ateísmo, já que, como disse Teresa, será judia com os judeus, católica com os católicos etc, pode equivaler a não pertencer à religião alguma: neste caso, Lozana seria atea. Esta é a explicação que Erasmo de Rotterdam fornece sobre a loucura:

Ya me parece estar oyendo protestar a los filósofos: Ensalzar la sandez, vivir en el error, en el engaño y en la ignorancia es intolerable. Y yo les respondo: Vivir así es sencillamente ser hombre, y no me explico por qué os parece deplorable y llamáis desdichado al que ha nacido así y así se ha educado y ésa es su naturaleza, no sufriendo, en definitiva, sino la suerte común a todos los de su especie (ROTTERDAM *apud* ORTIZ, 1974, p. 56).

É exatamente assim que Lozana encara sua vida em Roma. Ela leva em consideração que a própria existência é uma representação que pode ser definida como o reconhecimento e uso de seus atributos somente no que for estritamente compatível com as pessoas ao seu redor e fazer vistas grossas aos erros da humanidade (ROTTERDAM, 2004, p. 58). Delicado reconheceu muito bem a importância da *persona* e de sua representação social, aplicando em Lozana: “por eso durante su estancia en Roma mantiene cara al público solamente la personalidad que le ayuda a vivir y le lleva a la fama” (ORTIZ, 1974, p. 58). Delicado permitiu aos leitores o acesso aos dois retratos de Lozana: “su retrato se compone de dos partes y a nosotros, lectores, nos da de ella las apariencias, la careta, pero al mismo tiempo nos permite entrar en su yo interno, el que poca gente alrededor de ella conoce” (ibid.). Assim, para representar a farsa da vida deve-se seguir a natureza, como afirma Rotterdam: “los hombres más dichosos serán los que se abstengan en absoluto de relacionarse con el saber y se gobiernen según los imperativos de la Naturaleza, que nunca se equivoca ni extravió a nadie,

⁷⁷ O erasmismo deriva do nome do autor do *Elogio da Loucura*, Erasmo de Rotterdam. Lozana demonstra muita afinidade com as noções que o autor holandês descreve nesta obra, o que sugere que Delicado utilizou exemplarmente no *Retrato*, como é o caso do conselho que Lozana dá a Rampín: “fingir la suprema ignorancia es el colmo de la sabiduría, o sea, que saberse hacer del tonto oportunamente es de avisados” (ROTTERDAM *apud* ORTIZ, 1974, p. 56). Rampín usou este conselho com proveito, demonstrando sua funcionalidade, passando sua vida ao lado de Lozana, mulher desejada por todos no *Retrato*.

a menos que se pretenda traspasar los límites de la condición humana. La Naturaleza no quiere nada artificioso” (ROTTERDAM, 2004, p. 56).

Delicado pode ter ficado com receio de aplicar uma postura visivelmente arreliogiosa ou mesmo ateia à Lozana, preferindo manter um certo distanciamento desta questão, imputando-lhe uma postura mais indireta, criticando o catolicismo, sempre através da boca de seus personagens, principalmente Lozana, evidenciando como os judeus e conversos eram discriminados.

Para Delicado, Lozana alcançou o princípio da sapiência (teoricamente, este princípio é “temer al Señor”, mas as atitudes de Lozana durante todo o *Retrato* foram bem diferentes: “y es que para ganar de comer, tengo de decir que sé muncho más que no sé, y afirmar la mentira con ingenio, por sacar la verdad. ¿Pensáis vos que si yo digo a una mujer un sueño, que no le saco primero cuanto tiene en el buche?”) (DELICADO, 1985, p. 383). Delicado inicia este raciocínio cogitando o que as mulheres não fariam se tivessem esse princípio, ou seja, por vontade própria não seriam objetos para a *recreação* dos homens. É clara a inversão maliciosa entre os dois aspectos, pois Delicado afirma que as mulheres que não temiam ao senhor eram as que serviam de recreação aos homens e as que o temiam não o eram, acrescentando ainda que Lozana se guardava muito de fazer coisas que ofendesse a deus. Temos que considerar, portanto, que ele não considerava as práticas sexuais como ofensivas a deus. Nesta afirmação Delicado deixa claro o que pensa sobre a relação do clero com o sexo, e da forma como se dava, bem como sobre o amor livre, isento de amarras morais e/ou religiosas. Assim, a crítica não recai sobre o sexo e sobre a liberdade sexual em si, mas sim sobre a forma como os religiosos burlavam as restrições impostas por seus códigos de conduta, além do abuso de poder religioso, usando influências para obter relações sexuais com as prostitutas mais facilmente e pagando menos. Ironicamente, Delicado afirmou que no *Explicit* que “en todo este retrato no hay cosa ninguna que hable de religiosos, ni de santidad, ni con iglesias, ni eclesiásticos, ni otras cosas que se hacen que no son de decir” (ibid., 487).

No mamotreto I Delicado descreve, em tom jocoso, como Lozana perdeu a virgindade: “Asimismo, saltando una pared sin licencia de su madre, se le derramó la primera sangre que del natural tenía” (ibid., p. 176). Para Louis Imperiale, maior pesquisador do *Retrato*,

ese paso de niña a mujer marca el punto de partida de un viaje insólito que se desarrollará sobre un

doble registro: a) geográfico, recuento de las aventuras de una hetaira de altos vuelos (testigo de los acontecimientos de su tiempo), y b) psicológico, puesto que la Lozana, a medida que sigue creciendo y después de vivir en sus tribulaciones marítimas un sinnúmero de aventuras, se define en su identidad femenina, y además, se emancipa definitivamente de la tutela homocéntrica. Poco a poco, Lozana toma conciencia de su posición social y rechaza por completo su condición de mujer avasallada. En semejante evolución psíquica estriba la impactante vertiente ‘postmodernista’ *avant la lettre* de la escritura delicadiana (IMPERIALE, 1995, p. 302).

Ainda no início do *Retrato Delicado* faz a protagonista passar por uma transformação radical: antes de chegar a Roma, ela sempre estava acompanhada, controlada e explorada por alguém (pai, mãe, avô, avó, tia e esposo). No mamotreto IV Lozana quis acompanhar seu prometido marido Diomedes, um rico mercador (destino considerado digno à época, pois o destino programado às mulheres jovens era casar-se e tornar-se dona de casa ou seguir uma vida celibatária), em uma de suas viagens: “Mi señor, yo iré de muy buena voluntad donde vos, mi señor, *me mandáredes* (...) y por esto os demando de merced que dispongáis de mí a vuestro talento [voluntad], que *yo tengo siempre que obedecer*” (DELICADO, 1985, p. 186, destaques meus).

Com o abrupto fim da relação (o pai de Diomedes prende seu filho e pede a um marinheiro que atire Lozana em alto-mar)⁷⁸, Lozana chega a Roma e, falando consigo mesma, demonstra ter absorvido a lição: “Yo sé mucho; si ahora no me ayudo en que sepan todos, mi saber será ninguno” (ibid., p. 187). Esta situação em que se encontra Lozana neste momento é particularmente idêntica à descrita por Marurice Blanchot ao analisar a situação dos judeus:

⁷⁸ O relato deste episódio está na citação da narrativa às espanholas, narrado pela própria Lozana, à página 29, e na citação da narrativa do mesmo episódio, mas pela versão do narrador, à página 128. Como uma das hipóteses é a de que o *Retrato* seja autobiográfico e que Lozana seja uma espécie de *alter-ego* de Delicado em forma feminina, deve-se levar em conta a possibilidade de que Lozana tenha sido expatriada. Assim, o episódio do fim do romance com Diomedes encobre a verdadeira origem de Lozana e a razão de seu exílio.

Eis o que precisaria ser meditado: quando o homem, pela opressão e o terror, cai como que fora de si, perdendo toda perspectiva, toda referência e toda diferença, entregue assim a um tempo sem prazo que suporta como a perpetuidade de um presente indiferente, então seu último recurso, no momento em que se torna o desconhecido e o estrangeiro, quer dizer, destino para si próprio, é saber-se golpeado, não pelos elementos, mas pelos homens, e dar o nome de homem a tudo o que o ataca (BLANCHOT, 2007, p. 81).

Lozana se torna, a partir do momento em que se vê no exílio, uma desconhecida, uma estrangeira. O narrador do *Retrato* sublinha as características de Lozana que delineiam sua nova forma de encarar a vida, a partir do momento em que chega em Roma, onde os desejos de independência e liberdade emergem:

Y como ella tenía gran ver e ingenio diabólico y gran conocer, y en ver un hombre sabía cuánto valía, y qué tenía, y qué le podía dar, y qué le podía ella sacar. Y miraba también cómo hacían aquellas que entonces eran en la ciudad, y notaba lo que le parecía a ella que le había de aprovechar, *para ser siempre libre y no sujeta a ninguno*, como después veremos (DELICADO, 1985, p. 187, destaque meu).

Neste mesmo mamotreto se inicia o processo de troca de nome, que simboliza o início da mudança de postura de Lozana. Até meados deste mamotreto seu nome era Aldonza e, por sugestão de Diomedes, se converte em Lozana: “ya Diomedes le había rogado que fuese su nombre Lozana, pues que Dios se lo había puesto en su formación, que mucho más le convenía que no Aldonza, que aquel nombre Lozana sería su ventura para el tiempo por venir; ella consintió en todo cuanto Diomedes ordenó” (ibid.).

Aldonza passa a se chamar então Lozana (*lozanía* sugere vivacidade, beleza, além de vigor e frondosidade para plantas, perfeitamente aplicável à protagonista), mas ela ainda mantém sua atitude passiva, de submissão, de donzela (em língua espanhola, *doncella* e *aldonza* quase formam um anagrama). Neste mamotreto Diomedes e o narrador ainda se referem a ela por Aldonza, mas pela

última vez (Diomedes não será mais mencionado no romance, exceto por referências indiretas em duas ocasiões). A mudança de nome, de Aldonza, donzela, para Lozana, bela e vivaz, é extremamente significativa da transformação da protagonista.

O marco que desencadeou a mudança de Lozana foi exatamente o exílio em que de repente se encontrou. Lozana saiu de uma postura passiva e submissa, mas segura, já que tinha quem a sustentasse, como informa o narrador: “había [Diomedes] de ser banco perpetuo para no faltar a su fantasía y triunfo” (ibid., p. 185), para uma postura ativa, livre, em que teve que encarar os desafios que apareceram e definir o que fazer por conta própria. Traçando um paralelo com o pensamento de Jean-Luc Nancy sobre a existência, pode-se dizer que a vida da protagonista foi, até este momento, de característica marcadamente *fechada*, como que dotada de essência, verdade e sentido autoinstituído.

Importante ressaltar aqui que a noção de essência do sujeito foi inicialmente assumida como natural pela teoria feminista. Em artigo, Carla Rodrigues aborda a temática, constatando que o que levou Judith P. Butler a questionar a “premissa de que a divisão sexo/gênero funciona como uma espécie de pilar fundacional da política feminista” foi a de que parte da “idéia de que o sexo é natural e o gênero é socialmente construído” (RODRIGUES, 2005). Butler desmontou a dualidade sexo/gênero, atestando que tal categoria somente poderia funcionar dentro do humanismo (heideggeriano, que ressalta a pressuposição da essência do ser humano): “o desmonte da concepção de gênero seria o desmonte de uma equação na qual o gênero seria concebido como o sentido, a essência, a substância, categorias que só funcionariam dentro da metafísica que Butler também questionou” (ibid.). Este desmonte proposto por Butler, no sentido de desnaturalizar o gênero, que para ela seria inconstante e contextual, e não aceitar o sexo como substância, o que ocorre, segundo ela, na maioria das teorias feministas:

o conceito de gênero como culturalmente construído, distinto do de sexo, como naturalmente adquirido, formaram o par sobre o qual as teorias feministas inicialmente se basearam para defender perspectivas ‘desnaturalizadoras’ sob as quais se dava, no senso comum, a associação do feminino com fragilidade ou submissão, e que até hoje servem para justificar preconceitos (ibid.).

Assim, afirmar que a existência de Lozana era marcadamente *fechada*, pressupõe a aplicação da visão humanista, dotada de essência. É a partir desta concepção que considero o processo de passagem de *ser-em-si* a *ser-a-si*, que consiste em algo semelhante a assumir-se fora da essência que aprisiona o ser. Lozana está, a partir da experiência do exílio, assumindo-se fora da essência que a aprisionava. Para Bataille, esta abertura de Lozana está diretamente relacionada com a experiência interior, dada no instante em que tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora (BATAILLE, 1997, p. 36)

Esta existência fechada de Lozana⁷⁹ esteve sempre gestando uma abertura, desejando existir, já que não lhe faltava astúcia nem inteligência: “y tñiñé [tinha] tanto intelecto que casi excusaba a su madre procurador para sus negocios. Siempre que su madre la mandaba ir o venir era presta, y como pleiteaba su madre, ella fue en Granada mirada y tenida por solicitadora perfecta y pronosticada futura” (DELICADO, 1985, pp. 175-176), mas a conveniência da submissão sempre freava qualquer desejo de liberdade, qualquer emancipação. Esta atitude passiva, então conveniente, se assemelha à alienação, problema que o estrangeiro pode sentir ao não se sentir estrangeiro, detalhado por Maurice Blanchot:

Al hombre, precisamente cuando no se siente extranjero y está como en su casa, sin preocupaciones, sin presentimientos, en la comodidad cotidiana, no siendo él mismo, sino nadie, un hombre cualquiera, sin diferencia y sin interés propio, se le llama extranjero o se dice de él que está ajeno, entregado a la alienación tranquilizadora o bien burguesa, etc. (BLANCHOT, 2001, p. 84).

A partir da experiência que a levou ao exílio, Lozana se viu forçada, se viu confrontada, e teve que ir em busca de sua sobrevivência, em busca de si mesma, para *fazer-se* sentido, o sentido finito, o sentido que provém da liberdade proporcionada pela própria existência aberta ao existir (NANCY, 2002, p. 15). É o sentido tomado absolutamente: “la existencia que es o que hace sentido, y que sin ello no existiría. Y el sentido que existe, o que hace existir, y que sin ello no sería sentido”

⁷⁹ Esta existência de Lozana, fechada, equivale a seu exílio existencial, que será rompido com a abertura forçada que o exílio (geográfico) lhe irá impor: é a saída do próprio.

(ibid., p. 2). O sentido é a abertura de uma relação *a si* (*para* consigo), é o que o inicia e o que o mantém *a si* pela diferença de sua relação: “El a del a-sí [à-soi], con todos los valores que se le pueden dar (deseo, reconocimiento, especularidad, apropiación, incorporación, etc.), es para empezar la fisura, la separación, el espaciamento de una apertura. Es eso hacia lo cual el mundo en cuanto tal está abierto” (ibid., p. 6).

Lozana, a partir deste episódio que resultou em seu exílio, se abriu à existência, iniciou o processo de fissura. Não podemos vincular, de forma alguma, a ideia de abertura que é o *ser-a-si* à ideia de estagnação implícita que é o verbo *ser*, mas sim à de *atualidade puntual* do verbo *estar*: “El ser que *está* abierto –y es lo que nosotros buscamos como el ser del sentido, o como el ser-a-sí [l’être-à-soi]– está en esta apertura, en cuanto tal: él mismo es lo abierto de ella” (ibid., p. 7).

Lozana representa um raro caso de protagonismo feminino, busca seu sentido, contesta e se rebela, como propõe Imperiale:

La Lozana Andaluza será uno de los primeros textos, como signo disruptor [...] de un personaje femenino que se derivaría de una de las primeras mujeres ‘del arroyo’ capaz de ‘tomar conciencia’ de su condición femenina y de rebelarse abiertamente contra la tiranía paternalista de una intransigente y autoritaria cultura falogocéntrica. Creemos que semejante visión contestataria se puede aplicar, sin forzar demasiado las cosas, a la idea del ente novelístico Lozana-Delicado, al disponer la protagonista con entera libertad de su persona, de su cuerpo y de su tiempo, evitando la intromisión y la coacción de un intermediario (o alcahuete), elemento parásito muy en boga durante el Renacimiento romano (IMPERIALE, 1995, pp. 302-303).

Além do protagonismo feminino, Delicado também inovou ao escrever sobre os judeus, seus costumes e seus temores. Roma era uma cidade que acolhia pessoas de diversas origens, mas teve um papel importante após o Edito de expulsão dos judeus, pois vários deles vieram se refugiar na cidade papal, sobrevivendo principalmente da prostituição e de trabalhos considerados inferiores socialmente (que em muito contribuíram para o surgimento da picaresca, onde *Retrato* pode ser considerado um embrião), além de assumirem funções relacionadas com a movimentação financeira, já que eram sabidamente hábeis nesta

função, os famosos usurários de fins da Idade Média geralmente eram judeus, características sempre presentes no estereótipo do judeu na atualidade, além da avarizia. Não por acaso Lozana chega a Roma graças ao anel de ouro que havia escondido na boca:

Y estando un día Diomedes para se partir a su padre, fue llevado en prisión a instancia de su padre, y ella, madona Lozana, fue despojada en camisa, que no salvó sino un anillo en la boca. [...] Finalmente, su fortuna fue tal que vido venir una nao que venía a Liorna y, siendo en Liorna, vendió su anillo, y con él fue hasta que entró en Roma (DELICADO, 1985, pp. 186-187).

A postura religiosa de Delicado, mais simpático ao judaísmo que ao catolicismo, não é tão evidente, deixa-se transparecer através de seu subtexto, que pode ser percebido pela presença do personagem Autor, que *representa* ser católico (mas que convive com personagens judeus e/ou convertidos e demonstra muita intimidade com seus costumes) e que também faz o papel de narrador, Auctor, como já visto. A problemática cristianismo-judaísmo é colocada de uma maneira sutil no romance, mas com certa defesa do judaísmo por parte de Delicado, pois expõe os vícios e a postura fingida dos clérigos (sobretudo da baixa hierarquia) e a vida tensa, devido às restrições sociais e morais imposta aos judeus exilados em Roma. Esta *postura fingida* dos clérigos é decorrente das transgressões (conscientes) ao interdito sexual que aparecem no *Retrato* frequentemente e que, por serem quase sempre feitas por representantes da igreja, configura a violação de um dos princípios fundamentais da Bíblia: *Não pecarás contra a castidade*. O interdito sexual transgredido por um representante do clero era algo relativamente comum durante a Idade Média, mas muito mal visto pela sociedade, daí a importância que davam à tentativa de ocultar suas ações. Delicado explora esta questão incluindo alguns clérigos no *Retrato* para evidenciar suas posturas demagógicas e hipócritas, totalmente contrárias aos preceitos da fé cristã (ao contrário do que havia afirmado ao explicar o termo *mamotreto*, flagrante ironia do *Retrato*, como já visto). Por outro lado, a questão sexual, tratada com toda normalidade e naturalidade no *Retrato*, não representava por si só grandes transgressões, como afirma Joret:

la libertad sexual era una dimensión fundamental de la vida cotidiana. Gozar sin perspectiva de

procrear, se atreve a proclamar un Martin Le Maistre (1432-1481), no sólo no integra necesariamente la categoría del mal sino que hasta podría ser un bien. Por supuesto, no todos comparten esa idea todavía minoritaria, pero, a prueba del fuego del diario vivir, los propios sacerdotes –y Delicado era uno de los suyos– consideraban a la prostituta como una preciosa auxiliar que trataba, a su manera, de encauzar los vicios de los cuales ella era la primera víctima (DELICADO, 2007, p. X).

O homem escapou de sua animalidade inicial pelo trabalho, pois assim ele deixaria a sexualidade livre e passaria à sexualidade envergonhada, pois esta favorece a produção laboral. O interdito sexual surgiu, então, para regular e limitar a sexualidade humana – mas ela está lá, controlada, regulada pelos interditos, latente. O principal alvo de Delicado é a transgressão dos interditos sexuais pelos clérigos, que tentam cometê-la sempre às escuras. É a experiência do pecado:

A experiência [do pecado] leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia (BATAILLE, 1987, p. 36).

A relação entre o cristianismo e o judaísmo, pelo menos no contexto romano de Delicado, era de certa forma moderada, havia muita discriminação aos judeus, restrições lhes eram impostas em todos os ambientes públicos, mas ainda assim havia certa tolerância entre eles, justificada pelos serviços básicos que prestavam:

Em plena capital da cristandade, o papa não expulsou os judeus. Mais ainda, recebia empréstimos deles e, por isso, foi sensível às suas pressões e relutou o mais que pôde em instalar a Inquisição em Portugal, a despeito da insistência do rei D. João III.

[...] Na Itália, dadas as peculiaridades das múltiplas regiões autônomas, a Inquisição teve uma história bastante diferenciada, a começar pelo fato de que algumas regiões estavam sob domínio espanhol. Em Veneza, submetida ao Conselho dos Dez, órgão máximo da aristocracia mercantil, a Inquisição, estabelecida no séc. XV, teve uma conduta mais pragmática do que fanática (LOPEZ, 1993, pp. 73-75).

Certamente este retrato que fez da cidade eterna, tão recheado de referências judias, teria custado sua vida, caso fosse publicado na Espanha (mesmo em Veneza, depois do Saque de Roma e aparentemente seguro da jurisdição inquisitorial, Delicado publica anonimamente seu romance). Isto explica porque Delicado, nas partes prologais e epilogais do *Retrato*, tenta ocultar que faz referências a membros da igreja e omite que na verdade é uma grande crítica aos costumes religiosos e ao catolicismo.

Este retrato social da Roma perniciosa e cosmopolita da época possui traços de denúncia política, social e religiosa, mas está marcadamente associado a elementos do gosto popular na Idade Média: contos e ditados populares, frases proverbiais, citações clássicas (algumas em latim), superstições, menção à culinária andaluza e mozárabe e referências a obras mais conhecidas, como *La Celestina*, *Cárcel de amor*, *Comedia llamada Thebayda*, *Comedia Serafina*, por exemplo. Estes elementos bem poderiam encobrir a real finalidade do *Retrato*, como sugere Angus MacKay⁸⁰. Da compilação de todo este material e das anotações que fez nasceu o *Retrato*. O próprio Delicado já adianta no *Argumento*: “Quise *retraer* munchas cosas *retrayendo* una, y

⁸⁰ “El propósito o intención ostensible de la novela es demostrar que el Saqueo de Roma en 1527 era un castigo de Dios y, de vez en cuando, hay alusiones proféticas a tal efecto. [...] Pero la verdad es que Delicado, que escribió la obra entre los años 1513 y 1524, añadió estas alusiones proféticas más una explicación y un epílogo *después* del Saqueo de Roma y antes de publicar el libro, dando así el disfraz de un propósito moral a una novela francamente obscena. Obscena pero a la vez con un sub-texto profundo, o por lo menos así lo creo. [...] Al final Lozana alcanza la sapiencia, y al abandonar Roma se aparta del mal y demuestra inteligencia. Pero tal vez Delicado intentó comunicar algo más al lector apercebido. Cuando Lozana abandona Roma para vivir en la isla de Lípari cambia su nombre, y este cambio seguramente indica un cambio de identidad. Pero su nuevo nombre, Vellida, no es un nombre cristiano, es un nombre judío. [...] Parece pues que Lozana ha determinado regresar al judaísmo”. (MACKAY, 1993, 1993, pp. 135-140).

retraje lo que vi que se debría retraer” (DELICADO, 1985, p. 171, grifo meu)⁸¹.

A linguagem exilada

No *Retrato* o exílio aparece naturalmente, a Roma de Delicado está repleta de estrangeiros, muitos deles eram judeus espanhóis expulsos pela inquisição. O autor, provável exilado na Itália em data incerta, a maioria dos personagens de origem hispânico-judaica que circulam em Roma e principalmente a protagonista, Lozana, judia e de origem andaluza, como o autor, ilustram a presença do exílio no *Retrato*. Neste período o exílio representava a ruptura do ser com sua tradição, família e religiosidade; representava uma ameaça por si só, como que interrompendo a existência do ser.



Figura 30: detalhe do folio E3v, alusão à *nave de los locos*, tema recorrente na literatura medieval.

⁸¹ Nota-se a insistência no uso do verbo *retraer* (polissêmico), aludindo também aos verbos *retratar*, que por sua vez pode admitir a interpretação por *re-tratar* (tratar novamente), o que abre o *Retrato* a múltiplas leituras.

Revisitando o conceito de exílio, Nancy estabelece sua relação com a existência:

un exilio que sería la constitución misma de la existencia, y por lo tanto, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio. Así pues es el *ex*, ese mismo *ex* del exilio y la existencia, lo que sería o lo que haría lo propio, la propiedad de lo propio. No una existencia exiliada (y, por lo tanto, tampoco un exilio existencial), sino una propiedad en tanto que *ex* (NANCY, 1996, p. 37).

Nancy destaca assim a propriedade de *ex*- inerente ao exílio e à existência, para em seguida ressaltar que o exílio é o eu mesmo, como abertura e saída, retornando a si sem sair de si, pois não precisa distanciar-se, visando um regresso:

Se trata entonces de pensar el exilio, no como algo que sobreviene a lo propio, ni en relación con lo propio –como un alejamiento con vistas a un regreso o sobre el fondo de un regreso imposible–, sino ser sí mismo un exilio: el *yo* como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un *yo*, sino *yo* que es la salida misma. Y si el “a sí” adopta la forma de un “retorno” en sí, se trata de una forma engañosa: porque “yo” sólo tiene lugar “después” de la salida, después del *ex*, si es que puede decirse así. Sin embargo, no hay “después”: el *ex* es contemporáneo de todo “yo” en tanto que tal (ibid., pp. 37-38).

Delicado inseriu no *Retrato* um personagem peculiar que parece, a julgar pelas coincidências⁸², uma espécie de porta-voz. Este personagem se chama Silvano e tem a função de expor os sentimentos e lembranças do autor, sem explicitar que são de Delicado, mantendo assim seu anonimato.

⁸² Silvano é o único amigo do autor-personagem presente em todo o *Retrato*, e sua aparição sempre está vinculada às descrições, em tom saudosista, da Peña de Martos e de Córdoba, terra natal de Delicado (DELICADO, 1985, p. 296).



Figura 31: detalhe do folio K1r, xilogravuras de *La Peña de Martos* e de *Córdoba*.

Allaigre comenta sobre o assunto: “Un largo mamotreto, el XLVII, dedicado a la Peña de Martos, nos informa de que el villorrio, otrora próspero, ha venido a menos, por haber menguado la población. [...] Toda la evocación fue a cargo de Silvano, *conocido de la Lozana y amigo del autor*” (DELICADO, 1985, p. 150-151). É a forma que Delicado usa para amenizar a saudade que sente de sua terra natal, Peña de Martos, sentimento natural dos exilados (embora o autor justifique de uma maneira diferente na *Digresión que cuenta el autor en Venecia*, última parte epilodal do *Retrato*: “Y esta necesidad [financeira] me compelió a dar este retrato a un estampador por remediar mi no tener ni poder” (ibid., p. 508), fazendo uso da linguagem, mas através da escrita.

Assim, podemos pensar que a linguagem é exílio, somos aprisionados eternamente por ela no momento em que nela entramos. Ao mesmo tempo, a linguagem se exila em diferentes línguas que se hibridizam em léxicos e construções, exilando e se exilando. O artigo de Félix de Azúa *Siempre en Babel*, traz uma análise minuciosa de um

poema de Hölderlin, *Mnemosyne* (DE AZÚA, 1996, p. 22)⁸³, que por sua vez trata da relação exílio-signo-linguagem, ressaltando que na estrofe analisada “Hölderlin propone una visión más general de nuestra carencia de significado y de la pérdida de una lengua común capaz de tejer la común memoria de los hombres” (ibid., p. 23). Assim, a perspectiva de análise que considera que os homens sempre habitaram no estrangeiro, desde a origem, e não só a partir da tecnificação acelerada e universal do mundo moderno, pressupondo uma origem comum ao homem, falando a mesma língua e do qual foi expulso ou se ausentou (ibid., pp. 23-24). De Azúa traça, a partir deste raciocínio, o caminho percorrido pelo cristianismo/catolicismo e pelo judaísmo, onde o primeiro se encontra numa relação de pertença ao lugar de nascimento e o segundo numa relação de pertença à linguagem.

Pensar o mundo fora da linguagem só é possível ao ser que desconhece a linguagem ou ainda não foi absorvido por ela. Este ser está, portanto, no lugar fora da linguagem. Mas a linguagem é o que temos. Como desvencilharmos dela sem dela fazermos uso? A poesia e a fala são linguagens que não são passíveis de cerceamento, são inesgotáveis porque surgem da relação na não relação, através da experiência do pensamento: “nos lo hace presentir el lenguaje del arte. De eso con lo que no tenemos relación hay habla. Lo que no podemos expresar, he ahí lo que se afirma. El tajo de la afirmación es el habla poética” (BLANCHOT, 2001, p. 81). Delicado é bem explícito: no prólogo “Y mire vuestra señoría que solamente diré lo que oí y vi” (DELICADO, 1985, p. 169) e na parte epilógica *Cómo se excusa el autor* “conformaba mi hablar al sonido de mis orejas, que es la lengua materna y su común hablar entre mujeres” (ibid., p. 485), entre vários outros exemplos distribuídos ao longo do *Retrato*. Nesse sentido, o romance de Delicado converge numa estreita relação com o pensamento de Maurice Blanchot:

La poesía es afirmación de lo que no puede expresarse, pura afirmación que precede a su sentido, el cual busca aclimatar la extrañeza de la afirmación entregándola a la experiencia asimiladora del pensamiento. La poesía es encuentro, en el lenguaje, de lo que es ajeno, encuentro que lo preserva y lo mantiene en la

⁸³ A estrofe analisada por De Azúa e traduzida para a língua espanhola por Pedro Ancochea é a seguinte: *Somos un signo, sin significado / y sin dolor somos, y por poco / perdemos el lenguaje en el extranjero.*

distancia absoluta de la separación. [...] La poesía, afirmación que precede al sentido de lo que es afirmado, es imagen (BLANCHOT, 2001, p. 81).

Em outras palavras, o pensamento, a experiência do pensamento, na impossibilidade de expressar-se, faz emergir a fala poética, a linguagem da arte, a manifestação do imanifestável através da linguagem. A poesia que, sem ter a pretensão de apreender, circula livremente, é abertura. Para Jean-Luc Nancy

el lenguaje es lo incorpóreo (como decían los estoicos). El habla es corporal, en cuanto voz audible o trazo visible, pero lo que se dice es incorpóreo, es todo lo incorpóreo del mundo. No está en el mundo o dentro del mundo como un cuerpo: es en el mundo lo fuera del mundo (NANCY, 2006, pp. 100-101).

A linguagem é então o que está no mundo sem estar dentro dele: “falar é, sem vínculo, vincular-se ao desconhecido. – Falar, Escrever” (BLANCHOT, 2010, p. 35). Na linguagem “todo lo existente se expone como su sentido” (NANCY, 2006, p. 101). O sentido é a participação do ser, pois não há sentido se o sentido não se compartilha: “el ser no *tiene* sentido, pero él mismo, el fenómeno del ser, es el sentido, que es a su vez su propia circulación –y *nosotros* somos esta circulación” (ibid., p. 18). Ou seja:

el sentido comienza allí donde la presencia no es pura presencia, sino que se divide para ser ella misma *en cuanto* tal. Este ‘en cuanto’ supone distancia, espaciamento y partición de la presencia. El solo concepto de ‘presencia’ contiene la necesidad de partición. La pura presencia no compartida, presencia ante nada, de nada, para nada, no está presente ni ausente: simple implosión sin huella de un ser que nunca habría *sido* (ibid.).

Levando em consideração o período em que o *Retrato* foi publicado (dominado por guerras religiosas e rearranjos territoriais constantes, em meio à consolidação dos estados-nação), a presença de

diversas línguas e dialetos⁸⁴ no livro e o convívio pacífico e deleitoso (aberto ao sentir) entre os personagens parecem representar uma espécie de reconhecimento e percepção de que a união de pessoas, representadas no *Retrato* pela diversidade de origem e credo, era possível e desejável. Esta posição de Delicado se contrapõe aos preceitos nacionalistas e religiosos, pois não há o pressuposto da falsidade e da inferioridade relegada aos outros (SAID, 2003, p. 50). No entanto, Delicado parece estar, na *Digresión*, ao lado dos espanhóis e do catolicismo:

Salimos [os espanhóis] de Roma a diez días de febrero por no esperar las crueldades vindicativas de naturales, avisándome que, de los que con el felicísimo ejército salimos, hombres pacíficos, no se halla, salvo [a salvo] yo en Venecia esperando la paz, quien me acompañe a visitar nuestro santísimo protector, defensor fortísimo de una santa nación, glorioso abogado de mis antecesores, *Santiago y a ellos*, el cual siempre me ha ayudado, que no hallé otro español en esta ínclita cibdad [ciudad; refere-se a Veneza] (DELICADO, 1985, p. 508)⁸⁵.

Apesar do forte senso nacionalista nesta parte do discurso de Delicado, que bem pode significar um esboço de ranço nacionalista já em processo na Europa medieval, a presença do jogo ambíguo e contraditório presentes em todo o *Retrato* impõe cautela nas interpretações. Assim, a posição aparentemente nacionalista e católica assumida por Delicado no trecho mencionado perde força, podendo se tratar de mais uma de suas ironias, pois é um caso isolado em todo o romance. Além disso, a composição do exército que saqueou Roma era heterogênea (embora a parcela espanhola fosse a maior), tanto em relação à origem de sua composição quanto à sua formação religiosa:

Borbón, como representante del emperador en Italia, iba dispuesto a obligar al Papa a cumplir las condiciones estipuladas. Con él iban el capitán

⁸⁴ No *Retrato* estão presentes pequenas amostras de línguas como o catalão, o francês, o genovês e o latim, além de numerosos exemplos de italianismos.

⁸⁵ Sobre a expressão *Santiago y a ellos*, Allaire esclarece em nota: “Grito bélico de los españoles y referencia al protector de la patria. Sin embargo, en la frase que sigue, Santiago se convierte en el nombre del donde estuvo varios meses Delicado para que le curasen lo suyo [padecia de sífilis]” (DELICADO, 1985, p. 508).

Jorge de Frundsberg con sus tropas alemanas, los lansquenets, unos 18.000 hombres, entre los que no faltaban muchos luteranos, gentes para quienes el Papa era el mismísimo Anticristo. Junto a los 10.000 españoles, los 6.000 italianos, los 5.000 suizos y los 6.500 jinetes que integraban las fuerzas de caballería, el ejército del condestable de Borbón venía sobre la Ciudad Eterna como un nublado⁸⁶.

Esta forte presença de espanhóis no Saque de Roma provavelmente despertou na população um sentimento antiespanhol, já que

los compatriotas de Delicado ‘ocupaban’ una tierra que no era la suya, donde acababan, aunque fuesen con tropas mayoritariamente no españolas, de comportarse como bárbaros. Una sátira menipea como la *Lozana*, a pesar de realzar la visión moralizante de la masacre romana de 1527 como castigo divino, era de difícil aceptación entre un público culpabilizado que volvía a refugiarse en los valores literarios más seguros de los libros de caballería y novelas sentimentales que el corrector de pruebas Francisco Delicado iba a cuidar (DELICADO, 2007, p. XXIII).

É possível que este sentimento, associado à temática geral do *Retrato*, tenha contribuído para a falta de referências ao romance no período imediatamente posterior ao Saque de Roma, bem como ao fato de que não se tem notícia de qualquer continuação. Sobre este assunto, Joset afirma ainda que a obra foi

Dirigida a un público constituido por aquellos españoles que vivían algún tiempo una vida en las tierras itálicas de la corona imperial, su difusión desde el refugio veneciano fue probablemente detenida por las circunstancias adversas a la comunidad española y a la literatura de tema prostibulario después del Saco de Roma de 1527. El que no se conozcan más ediciones antiguas del

⁸⁶ “El saqueo de Roma”. Disponível em: <<http://reocities.com/CapitolHill/8788/saqueo.htm>>
Acesso em: 01/fev/2012.

Retrato quizá no sea una cuestión de censura moral, de voluntad de arrinconar definitivamente a un presunto marginal o de mojigatería institucional. La carencia de descendencia editorial, genérica y simbólica corresponde menos a una racha de persecución moral que a cambios socio-éticos profundos a finales del primer cuarto de siglo del Quinientos: el público italiano que todavía leía las lucubraciones jocosas de Aretino admitía con dificultad que un español escribiera las aventuras sexuales y celestinescas de una española cuyo destinatario obvio, el español, no gozaba, que digamos, de la mejor fama (ibid.).

A relação entre o exílio e o *Retrato* teve continuidade com Rafael Alberti (artista espanhol que lutou contra a política ditatorial no período pós-guerra civil espanhola), que escreveu a peça teatral *La Lozana Andaluza* (transposição⁸⁷, do *Retrato*). Rafael Alberti, em seu longo período de exílio (1939-1977) publicou muito material com referências ao período e, mesmo distante, foi denominado um “poeta militante” pois, com a morte de Franco, só retornou ao país em 1977 quando foi legalizado o Partido Comunista Espanhol.

La Lozana Andaluza foi escrita em 1963 e contém em seu texto muitos elementos contestatórios (a negação à cultura e à política dominantes, ao direito, à medicina e à religião católica são claras e apareceram ressignificadas e atualizadas na *Lozana* de Alberti). Atenção especial ao fato de que *Lozana*, trabalhando como prostituta e cafetina, raramente manipulava dinheiro (da mesma forma que no *Retrato*) e preferia, sempre que possível, a troca, característica muito mais próxima do pensamento comunista (ainda que se deva ressaltar que o capitalismo estava ainda em desenvolvimento, as moedas tinham seu valor reconhecido mas a troca era prática comum). Sobre o assunto, Ortiz acrescenta, sobre a *Lozana* (do *Retrato*), que:

La *Lozana Andaluza* mantiene un contacto humano y personal y es aquí precisamente donde vierte toda su inteligencia y experiencia. Sus relaciones consisten en el intercambio de su ordinar y tramar por presentes. Por lo general pedía alimentos, ropajes y enseres para la casa. Su

⁸⁷ Alberti escreveu a peça teatral *La Lozana Andaluza*, transposição (ou *visão*, como ele próprio diz) (LÓPEZ MOZO, 2003).

conducta, contraria al dinero, concuerda con una ideología no capitalista que miraba las monedas como un mal social que venía a acabar con un intercambio más básico y ‘natural’ en el que se relacionaban los hechos humanos y los productos de la naturaleza, todo ello situado al mismo nivel (ORTIZ, 1974, p. 75).

O contexto ditatorial espanhol, estabelecido no pós-guerra civil com a ditadura de Francisco Franco, levou ao exílio aqueles que ousavam, através de quaisquer manifestações, denunciar as mazelas do sistema — o motivo alegado para o exílio de Rafael Alberti foi sua filiação ao Partido Comunista. Seu retorno ocorreu somente no fim da ditadura franquista, com a morte de Francisco Franco. Alberti esteve exilado desde 1939, tendo que refugiar-se na França, inicialmente, passando por México, Argentina e terminando o ciclo na Itália — mais precisamente em Roma, em 1977.

É neste contexto que se insere a obra de Alberti, visão, interpretação, recriação do *Retrato* de Delicado, escrito em 1963 e publicado um ano depois. Ao escrever o texto teatral *La Lozana Andaluza*, baseado no *Retrato*, Alberti cria uma nova obra, marcada pelas suas visões, sensações e convicções particulares, produzidas pelo estudo e leitura do romance. Dentre as diversas alterações efetuadas por Alberti, destaca-se o final totalmente modificado: no *Retrato*, o Saque de Roma determina a aposentadoria de Lozana em Lípari; na *Lozana* de Alberti as mulheres de Roma e alguns homens travestidos, inclusive Rampín, comandados por Lozana, tentam salvar a cidade do ataque usando o sexo como defesa:

LOZANA: En cuanto a mí, señoras mías, mucha gente lo sabe: más quiero guerra que peste. Y aunque siempre gusté ganarme en paz lo mío y ahora ya nada necesito (*levantándose, como iluminada*), pienso y declaro que si el devoto sexo femenino puede salvar a Roma, debe gustosamente hacer tan noble sacrificio... [...]

CANÓNIGO: Señoras, Roma y Dios os bendigan. Yo me voy. Y tú, Rampín, pues eres hombre de honor y conoces el paño, sigue vestido así [com roupas femininas], que a buen seguro que al lado de tu valiente Lozana salvarás el pellejo. [...]

LOZANA: ...Ahora vienen soldados, sí... ¡Soldados! Pero vienen hambrientos, saqueándolo

y quemándolo todo... Y es cosa que nosotras les demos de comer... (*Gran rechifla*) Hermanas mías, sí, pero ya sabéis cómo... (ALBERTI, 1964, pp. 76-79).

Alberti utiliza o poder do sexo feminino em relação aos homens, modificando e de certa forma revitalizando seu sentido original, o do *Retrato*, que já trazia o protagonismo feminino. É notável como a *Lozana* de Alberti, sobretudo em seu epílogo, rechaça a tecnocracia ao fornecer às mulheres mais que o protagonismo da obra – elas representam a salvação da cidade, não precisam de nada mais do que seus corpos para salvar-se. O corpo prolifera sentidos, deflagra: “El cuerpo expresa el espíritu, es decir, lo hace brotar hacia afuera, le saca el jugo, lo hace sudar, le saca chispas y arroja todo en el espacio. Un cuerpo es una deflagración” (NANCY, 2007, p. 27). O corpo também nos é estranho: “Desde mi cuerpo *yo tengo* mi cuerpo como extraño para mí, expropiado” (idem, 2003, p. 18). Na *Lozana* de Alberti a protagonista propõe uma *deflagração coletiva*, por assim dizer, ainda que com um objetivo prático em vista (evitar a pilhagem completa da cidade). Lozana usa seu corpo, e sugere que as demais mulheres façam o mesmo, para salvar a cidade de Roma, em atitude de sacrifício coletivo, uma deflagração coletiva. Sobre o sacrifício, Bataille afirma que “se é uma transgressão consciente, é a ação deliberada cujo fim é a súbita transformação do ser que é a sua vítima. Esse ser é imolado. Antes de ser sacrificado, ele estava fechado na particularidade individual” (BATAILLE, 1987, p. 84).

O sacrifício que Lozana propõe encontra, ironicamente, uma relação com o sacrifício na antiguidade: a figura masculina (sacrificador) e a figura feminina (vítima), durante a consumação do ato sexual, constituem uma continuidade destrutiva. Neste caso específico Lozana propõe uma representação, expondo seus corpos ao sacrifício coletivo. Este sacrifício coletivo leva à abertura a que se refere Bataille ao descrever a ação da conjunção erótica forçada:

A mulher nas mãos daquele que a ataca é desposuída de seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que, separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente à violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos de reprodução, à violência impessoal que, vinda de fora, a ultrapassa (ibid., p. 84).

A função do corpo, tanto no *Retrato* quanto na Lozana de Alberti, é preponderante, como meio de sobrevivência, pela distinção que representam. Os corpos se distinguem, e é mediante esta distinção que a relação tem seu lugar. Para Nancy:

Una relación está, pues, siempre en el ámbito de ese cuádruple incorpóreo [espaço, tempo, vazio e enunciado] que es asimismo la cuádruple condición del sentido, y que podemos resumir de esta forma: la distinción de los cuerpos [...] si se distinguen, lo hacen necesariamente en el doble sentido de que se separan y de que esta separación permite que uno tenga relación con el otro (que lo distinga en todos los sentidos: que lo perciba, que lo elija, que haga honor a él) (NANCY, 2001, p. 27).

A transformação de Lozana em *ser-a-si* teve como ponto de partida o exílio, que a obrigou a buscar-se, a fazer-se sentido, a ser, e utilizou seu corpo como agente desta busca. Ela toma consciência de si, ela *é* consciência de si. Esta tomada de consciência representou sua tomada de posição. Para Didi-Huberman “la *posición* supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 145), ela percebeu a situação em que se encontrava e, a partir daí, desta situação de confronto em que se viu, tomou posição, passando a agir ativamente, de forma independente, como preferir o natural ao invés do artificial (quando prefere presentes e comidas em vez de moedas) e o contato corpóreo indiscriminado entre as pessoas, favorecendo o *com*-partilhar através de sua presença presente, da formação de sentido através de uma existência que se demonstrou aberta ao existir a partir do exílio e que se fez sentir (fez sentido). Lozana sente, e é através desse sentir que cria sentido à sua existência. Lozana reverte, então, o caráter negativo inerente ao conceito tradicional de exílio, pois não busca um retorno a seu próprio nem suspende sua existência pelo desterro. Ela fez da existência a consistência do exílio, fez do *ex* sua propriedade, fez da relação com a exterioridade uma relação positiva, a relação que exige o não contentamento com o próprio: Lozana estava exilada quando se encontrava na conveniência de sua existência passiva, sustentada e comandada por outros. É aqui que se encontra o real significado de exílio: a dependência cômoda. É evidente que sugiro esta ressignificação de exílio a partir da contestação do conceito tradicional que lhe era

imputado, já este pela pressuposição de que o afastamento de sua terra natal, do convívio familiar etc representava a ruptura do ser com a sociedade – não por acaso a punição inicial do desterro era tão temida e o implícito deste afastamento sugere desgraça. A quebra da dependência cômoda de Lozana a leva ao exílio, como visto. A partir desta nova interpretação sugerida, seria exatamente o contrário: Lozana *sai* do exílio (dependência cômoda) ao ser obrigada a agir por conta própria, a se sustentar, que é praticamente o mesmo que abrir-se ao mundo. Vemos então que *exílio é fechamento, isolamento*, somente superado pela *abertura*. Esta nova significação do exílio quebra o estigma de que a saída da terra natal e o afastamento do ambiente familiar significava a desvinculação do ser com aqueles, acarretando somente sofrimentos, quando na verdade é justamente o contrário, este afastamento provoca o início à abertura do ser. Neste sentido a proposta de Angus MacKay perde força: o *Retrato* tem sim um subtexto, e este alude ao judaísmo, mas a sapiência de Lozana não é a suposta volta ao judaísmo, pois ela não demonstrou em nenhum momento do *Retrato* qualquer tipo de afinidade religiosa, inclusive a todas demonstra sempre desdém; limitou-se a demonstrar posturas falsas para delas tirar proveito imediato ou para livrar-se de possíveis suspeitas sobre sua fé, por temor à inquisição ou simplesmente para tirar proveito desta postura. Lozana é a abertura à liberdade, ao desapego territorial e religioso, ao desposuimento, e usou seu corpo para alcançar esta sapiência. A sapiência alcançada por Lozana é a abertura de seu ser ao mundo, é o desprendimento material, religioso e sexual.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “El autor como gesto”. In.: _____ **Profanaciones**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ALBERTI, Rafael. **Teatro II: La Lozana andaluza. De un momento a otro. Noche de guerra en el Museo del Prado**, Buenos Aires: Losada, 1964.

ARETINO, Pietro. **Sonetos Luxuriosos**. Tradução e ensaio crítico de José Paulo Paes, Rio de Janeiro: Record, 1981.

BARNAVI, Élie. **História Universal dos judeus**. Tradução de Beatriz Sidou, São Paulo: Cejup, 1995.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In.: _____ **Rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: M. Martins, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 2: A experiência limite**. Tradução de João Moura Júnior, São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A conversa infinita – 3: A ausência de livro**. Tradução de João Moura Jr. Cidade, São Paulo: Escuta, 2010.

_____. “Lo extraño y el extranjero”. Revista Archipiélago 49, Barcelona, 2001, pp. 80-86.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner, 10a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CLÜVER, Claus. Teoria – Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. – Indiana University. **ALETRIA: Revista de estudos de literatura – Intermedialidade**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG. Estudos Literários v.14 (jul/dez), p. 11-65, 2006.

DELICADO, Francisco. **Retrato de la Lozana andaluza**. Edição e ensaio crítico de Bruno Damiani. Madrid: Castalia, 1969.

_____. **Retrato de la Lozana andaluza**. Edição e ensaio crítico de Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 1985.

_____. **La Lozana andaluza**. Edição e ensaio crítico de Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona: Galaxia Gutenberg – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición (El ojo de la historia, 1)**. Tradução de Inés Bértolo, Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DINIZ, Alai Garcia. “Deslenguados vendiendo olvidos de la posguerra a cal y canto”. In.: PEREIRA, Diana Araujo (org.). **Palabras en ristre: Reflexiones literarias de la Guerra Civil española**. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2009.

FRENK, Margit. “Oralidad, escritura, lectura”. In.: SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Don Quijote de la Mancha**. Edición del IV Centenario. São Paulo: Alfaguara, 2004, pp. 1138-1139.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989.

IMPERIALE, Louis. “Escritores sin fronteras: Francisco Delicado y Juan de Luna”. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 1995, Tomo II.

JOSET, Jacques. “*La Lozana andaluza* reducida a la escena por Rafael Alberti”. *Criticón*, n. 76, 1999.

LEVACK, Brian P. **A caça às bruxas na Europa Moderna**. Tradução de Ivo Korytowski, Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LOPEZ, Luiz Roberto. **História da Inquisição**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. **Orígenes de la novela**. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946. Tomo III.

NANCY, Jean-Luc. **58 indicios sobre el cuerpo**. Tradução de Daniel Álvaro, Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

_____. **Corpus**. Tradução de Patricio Bulnes. Madrid: Arena libros, 2003.

_____. **Del ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela, Madrid: Arena, 2006.

_____. **El “hay” de la relación sexual**. Tradução de Cristina de Peretti y Francisco J. Vidarte. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

_____. “La existencia exiliada”. Tradução de Juan Gabriel L. Guix. Revista Archipiélago, Barcelona, n. 26/27, 1996.

_____. **Un pensamiento finito**. Tradução de Juan Carlos M. Romo. Barcelona: Anthropos, 2002.

ORTIZ, José A. Hernández. **La génesis artística de la Lozana andaluza**. Madrid: Ricardo Aguilera, 1974.

PALOU, Jean. **A feitiçaria**. Tradução de Maria Julia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988

PASERO, Carlos Alberto. “Novela histórica y discurso crítico en la transposición teatral de ‘Memorial do convento’ de José Saramago”. Revista Itinerários, n. 22, Araraquara, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIZZO, Esníder. **Coleção de arte Arcimboldo**. Tradução de Lauro Machado Coelho. São Paulo: Globo, 1997.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média**. Tradução de Marco Antonio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RIVAS CHERIF, Cipriano. **Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro nacional**. Edição de Enrique de Rivas, Pre-textos, 1991.

ROJAS, Fernando. **Tragicomedia de Calixto y Melibea**, 1499.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Ática, 2004.

SAID, Eduard. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares, São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANCHEZ, José A. **La escena moderna**. Madrid: Akal, 1999.

STAM, Robert. “Teoria e Prática da adaptação. Da Fidelidade à Intertextualidade”. Revista Ilha do Desterro n. 51, Florianópolis, 2006.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. **Compreender Bergson**. Tradução de Mariana de Almeida Campos. Petrópolis: Vozes, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Filmografia

La Lozana andaluza. Vicente Escrivá. AKAS. 1976.

Sítios:

BERMÚDEZ, Nicolás Diego. “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”. Estudios Semióticos. N. 4, São Paulo, 2008.

Disponível em:

<<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>

Acesso em: 16/maio/2013.

BOTTA, Patrizia. “Hacia una nueva edición crítica de la Lozana Andaluza”.

Disponível em:

<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-una-nueva-edicin-crtica-de-la-lozana-andaluza-i-0/html/>>
Acesso em: 25/Jan/2012.

BRECHT, Bertolt. **Kriegsfibel**.

Disponível em:

<<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799col158/id/145/rec/2>>.

Acesso em: 02/maio/2013.

DELICADO, Francisco. *Retrato de la Lozana Andaluza: en lengua española: muy claríssima. Cõpuesto en Roma*. [edição facsimilar de A. Pérez Gómez, Valencia, 1950].

Disponível em texto e imagens:

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/77815606438432043621657/p0000001.htm#L_67_>;

<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10776>>.

Acesso em: 08/ago/2008.

DE AZÚA, Félix. “Siempre en Babel”. Revista Archipiélago 26-27. Barcelona, 1996, pp. 22-32.

DUMAS, Véronique. “A dura vida dos intérpretes do além”. Revista História 75, Duetto, 2010.

Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_dura_vida_dos_int erpretes_do_alem_imprimir.html>

Acesso em: 19/jun/2013.

FONTOURA, Odir. “Diannus do Nemi”.

Disponível em:

<<http://www.diannusdonemi.com.br/2012/03/5-frases-que-voce-nao-ouvira-ou-nao.html>>

Acesso em: 19/jun/2013.

HANCIAU, Nubia. “O universo da feitiçaria, magia e variantes”. Revista Letras de hoje, v. 44, n. 4 (out/dez), FURG, Porto Alegre, 2009, pp. 75-85.

Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6548/4754>>

Acesso em: 24/jun/2013.

IGUÍÑIZ, Natalia. “Perra habla”. [Intervenção em espaço público através de cartazes, publicidade urbana, mídia eletrônica e performance]. Lima, 1999.

Disponível em:

<<http://www.ciudadaniasx.org/?natalia-iguiniz-boggio-lima-1973>>

Acesso em 26/jun/2013.

LABORDA, Ángel. “La Lozana andaluza, de Alberti, en el Maravillas”. *Diario ABC*: Madrid: 20/09/1980.

Disponível em:

<http://elpais.com/diario/1976/12/09/cultura/218934007_850215.html>

Acesso em: 20/abr/2012.

LIEBEL, Sílvia. “Demonização da mulher: a construção do discurso misógino no *Malleus Maleficarum*”. Monografia de final de curso, UFPR, Curitiba, 2004.

Disponível em:

<http://www.historia.ufpr.br/monografias/2003/silvia_liebel.pdf>

Acesso em: 20/jun/2013.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo. “La Lozana de Alberti: de la publicación al escenario”. *IX Encuentros con la poesía*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2003, p 105. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p237/07033955388049973332268/p0000001.htm#I_0_>

Acesso em: 14/out/2009.

MACKAY, Angus. “El problema converso en la literatura del renacimiento”. *Manuscripts*, n. 11, jan. 1993, pp. 127-141. Disponível em:

<<http://ddd.uab.cat/pub/manuscripts/02132397n11p127.pdf>>

Acesso em: 11/jan/2012.

MOLINA, Isabel Castells. “La versión cinematográfica de La lozana andaluza de Vicente Escrivá: ¿‘traición’ o ‘transición’?”, *Revista eletrônica eHumanistas*, v. 15, 2010. Disponível em:

<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/2%20Articles/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf>

Acesso em: 06/fev/2013.

MONLEÓN, José. “La hora del desconcierto” [entrevista, Madrid, 1980]. In.: _____ **Tiempo y teatro de Rafael Alberti**. Madrid: Primer Acto/Fundación Rafael Alberti, 1990.

RODRIGUES, Carla. “Butler e a desconstrução do gênero”. Revista Estudos Feministas, v. 13, n. 1 (jan/abr), Florianópolis, 2005, pp. 179-183.

Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a12v13n1.pdf>>

Acesso em: 14/mar/2013.

RODRÍGUEZ, Belén Castellanos: “Prostitución, sexualidad y producción: una perspectiva marxista”. Revista eletrônica Nômadás, n. 17, 2008.

Disponível em:

<<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0808120189A/26427>> Acesso em: 01/jul/2013.

SALLES, Lilian Silva. Paul Zumthor: uma fronteira tênue entre a voz e a letra.

Disponível em:

<<http://www.webartigos.com/artigos/paul-zumthor-uma-fronteira-tenu-entre-a-voz-e-a-letra/3108/>>

Acesso em: 21/mar/2013.

SCORZA, André Colson. “O encontro de Nelson Rodrigues e Manuel Bandeira nas lembranças obsessivas da rua Alegre”. PUC-RJ, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2004.

Disponível em:

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/5293/5293_5.PDF>

Acesso em: 14/mar/2013.

TINI, Valéria. “A (in)discrição: aspectos do decoro em *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes”. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2007.

Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../TESE_VALERIA_TINI.pdf>

Acesso em: 21/maio/2013.

VARGAS, Samanta Piton. “Inquisição na Espanha: desde o antijudaísmo na Antiguidade à perseguição dos conversos na Idade Moderna”. In.: Revista Historiador Especial n. 01, ano 03, jul. 2010, pp. 161-178.

Disponível em:

<<http://www.historialivre.com/revistahistoriador>>

Acesso em: 10/jun/2013

“Biografías y vidas – Marcelino Menéndez Pelayo”

Disponível em:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/menendez_pelayo.htm>

Acesso em: 13/jan/2012.

“Cinco poemas inéditos. Versos perdidos del poeta en la calle”

Disponível em:

<http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=5997>.

Acesso em: 21/set/2011.

“Diário Liberdade”

Disponível em:

<<http://www.diarioliberalidade.org/mundo/antifascismo-e-anti-racismo/25979-pp-teatro-nom-se-deve-chamar-rafael-alberti-porque-nom-todo-tem-que-ser-de-esquerda.html>>

Acesso em: 04/maio/2012.

“El saqueo de Roma”

Disponível em:

<<http://reocities.com/CapitolHill/8788/saqueo.htm>>

Acesso em: 01/fev/2012