

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LEONARDO SINCKIEWICZ CARRERA GUIANTES

JUSTINA E CAROBA: PÍCARAS DE SEU TEMPO

PONTA GROSSA

2024

LEONARDO SINCKIEWICZ CARRERA GUIANTES

JUSTINA E CAROBA: PÍCARAS DE SEU TEMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, linha de pesquisa de Estudos Literários, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Marly Catarina Soares

PONTA GROSSA

2024

G966 Guisantes, Leonardo Sinckiewicz Carrera
Justina e Caroba: pícaras de seu tempo / Leonardo Sinckiewicz Carrera
Guisantes. Ponta Grossa, 2024.
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Marly Catarina Soares.

1. Literatura picaresca. 2. Ariano suassuna. 3. Pícaro. 4. Literatura - mulher.
5. Literatura - sociedade. I. Soares, Marly Catarina. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808

TERMO

LEONARDO SINCKIEWICZ CARRERA GUI SANTES

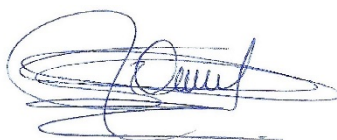
JUSTINA E CAROBA: PÍCARAS DE SEU TEMPO

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 16 de fevereiro de 2024



Prof.^a Dra Marly Catarina Soares – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Prof.^a Dra Eunice de Moraes – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Prof.^a Dra Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira - Universidade Estadual do Centro Oeste

À memória de Maria Rosa Petza Sienkiewicz.

AGRADECIMENTOS

A Deus, à Deusa e aos Deuses por permitirem terminar mais um trabalho a que me propus executar.

À CAPES, pela concessão de bolsa que me permitiu a dedicação exclusiva às atividades do mestrado e da escrita desta dissertação.

À Professora Marly, pela orientação tranquila, pela valorização do meu trabalho e, sobretudo, por ensinar que há sempre um outro jeito de analisar as coisas.

À Professora Eunice, pelo aceite em compor a banca, por suas preciosas contribuições para a pesquisa e pela parceria construída desde as disciplinas do mestrado.

À Professora Níncia, pela disposição para a leitura do trabalho e pelas indicações de leitura tão essenciais à finalização da pesquisa.

A meus pais, Zélia e Jesus Carlos, por seu incondicional amor e carinho. Por, desde minha infância, não terem poupado esforços para que eu estudasse e chegasse onde eu estou hoje, concluindo uma Pós-Graduação.

A minha irmã, Tânia (*in memoriam*), que me olha dos céus enquanto brinca nas estrelas.

A meu irmão, Fábio, pelos momentos em que me fez abandonar os livros para jogar no computador.

A meus avós maternos, Edmano e Maria Rosa, por todos os livros, cadernos e canetas. A minha avó, especialmente, por introduzir o hábito da leitura e permitir que a literatura adentrasse os umbrais do meu coração. Jamais esquecerei suas histórias, principalmente as de Pedro Malasartes.

A meus avós paternos, Manuel e Rita, que pelo sangue transferiram a mim o amor pela língua espanhola, sua língua materna, trazida com eles no navio da Espanha para ao Brasil e nunca esquecida nos anos em que aqui viveram.

A meu namorado, Lucan, por todo amor, atenção e carinho. Pelo apoio nos momentos em que não me senti capaz. Pelas incontáveis conversas que contribuíram na execução desta pesquisa. E sobretudo por indicar que todo o caminho é para frente.

À Tia Graça, por seu inesquecível riso e inspiração humana e política, por me ensinar sempre que ser quem se é é a chave para viver a vida.

A minha sogra, Vera Lúcia, por todo o cuidado e atenção e, também, pelo interesse em escutar as histórias que leio.

À Professora Rosangela Schardong, hoje grande amiga, por ter plantado a semente que germinou no TCC e hoje floresce nesta pesquisa de mestrado. Pelas caminhadas e encontros sempre regados de boas e eruditas conversas, muitas delas sobre o Século de Ouro Espanhol.

A minhas amigas, Valeska, Fernanda, Karla e Mariana, pela amizade construída nos quase longínquos tempos de graduação, pelos conselhos, conversas e divagações tão necessárias nas pausas da escrita.

À literatura, potência artística que me alimenta e me cura do mundo.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que essa pesquisa se concluísse.

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite (*Lazarillo de Tormes*, 1554).

Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas e, porventura, nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não caiam na sepultura do esquecimento, porque pode ser que alguém, ao lê-las, encontre qualquer coisa que lhe agrade, e deleite aqueles que não as aprofundarem (*Lazarillo de Tormes*, 1554, tradução de Pedro Cândia da Silva).

RESUMO

O gênero picaresco, nascido na Espanha do século XVI, apesar de ser majoritariamente vinculado a personagens masculinos, também pode ser observado em personagens femininas do mesmo período. A vinculação, porém, no personagem masculino e na personagem feminina distinguem-se totalmente. Pensando no contexto brasileiro, encontramos estudos que reconhecem a presença de personagens picarescos em nossa literatura, entretanto, em relação às personagens picarescas femininas o mesmo não pode ser afirmado, sendo inúmeras as razões que colaboram para este cenário. Nesse sentido, considerando a importância de Suassuna para as letras brasileiras, esta dissertação se debruça sobre a temática picaresca e as questões de gênero na peça teatral *O Santo e a Porca* (1959). Como objetivos elencamos: Investigar nas personagens femininas, Justina, de *El Libro de Entretenimeinto de la Pícara Justina* (1605), e Caroba, de *O santo e a Porca* (1959) a presença de traços e características do caráter picaresco em suas manifestações em diferentes contextos históricos, sociais e políticos; Explorar no contexto histórico dos anos Quinhentos e Seiscentos, bem como o do Nordeste Brasileiro da década de 50, as relações de poder e suas reverberações na figura da pícara feminina; Comprovar a perpetuação ou o rompimento com a tradição picaresca espanhola em relação ao papel da mulher na sociedade, na obra de Suassuna; Divulgar, valorizar e desvelar possibilidades de estudos na literatura de Ariano Suassuna pelo viés da crítica feminista. Metodologicamente, a pesquisa é qualitativa. A partir da revisão bibliográfica (GONZÁLEZ, 1994; BALDRICH, 2016; MAÑERO LOZANO, 2012; SALAZAR-RINCÓN, 1985; DOMÍNGUEZ-ORTIZ, 1985), reunimos informações acerca do contexto social, histórico e cultural da Espanha dos anos Quinhentos e Seiscentos, bem como das características dos personagens picarescos femininos e masculinos. Por meio da análise de personagem buscamos discutir os conceitos reunidos nos capítulos teóricos a fim de encontrar pontos de semelhança e dissonância entre a pícara espanhola e a brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Picaresca; Ariano Suassuna; Pícara; Literatura e Mulher; Literatura e Sociedade.

RESUMEN

El género picaresco, nacido en España en el siglo XVI, a pesar de ser mayoritariamente vinculado a personajes masculinos, también puede ser observado en personajes femeninos del mismo periodo. Sin embargo, la vinculación en el personaje masculino y en el personaje femenino se distingue totalmente. Pensando en el contexto brasileño, encontramos estudios que reconocen la presencia de personajes picarescos en nuestra literatura (GONZÁLEZ, 1994), sin embargo, en relación a los personajes picarescos femeninos lo mismo no se puede afirmar, siendo innúmeras las razones que colaboran para este escenario. En este sentido considerando la importancia de Suassuna para las letras brasileñas, esta disertación se detiene sobre la temática picaresca y las cuestiones de género en la pieza teatral *O Santo e a Porca* (1959). Como objetivos tenemos: Investigar en los personajes femeninos, Justina, de *El Libro de Entretenimeinto de la Pícara Justina* (1605), y Caroba, de *O santo e a Porca* (1959) la presencia de rasgos y características del carácter picaresco en sus manifestaciones en diferentes contextos históricos, sociales y políticos; Explorar en el contexto histórico de los años Quinientos y Seiscientos, bien como el del Nordeste Brasileiro de la década de 50, las relaciones de poder e sus reverberaciones en la figura de la pícara femenina; Comprobar la perpetuación o la ruptura con la tradición picaresca española en relación al papel de la mujer en la sociedad, en la obra de Suassuna; Divulgar, valorar y desvelar posibilidades de estudios en la literatura de Ariano Suassuna desde el sesgo de la crítica feminista. Metodológicamente, la pesquisa es cualitativa. Partiendo de la revisión bibliográfica (GONZÁLEZ, 1994; BALDRICH, 2016; MAÑERO LOZANO, 2012; SALAZAR-RINCÓN, 1985; DOMÍNGUEZ-ORTIZ, 1985), reunimos informaciones acerca del contexto social, histórico y cultural de la España de los años Quinientos y Seiscientos, bien como las características de los personajes picarescos femeninos y masculinos. Por medio del análisis de personaje buscamos discutir los conceptos reunidos en los capítulos teóricos a fin de encontrar puntos de semejanza y disonancia entre la pícara española y brasileña.

PALABRAS CLAVE: literatura picaresca; Ariano Suassuna; pícara; literatura y mujer; literatura y sociedad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de la Lozana Andaluza	79
Figura 2 – La nave de la vida Pícaro	80

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIAS	11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - INSPIRAÇÕES SUASSUNIANAS	20
1.1 O FEMINISMO E O SÉCULO DE OURO: EMPECILHOS E POSSIBILIDADES	27
1.1.1 Escrita de Autoria Masculina e Escrita de Autoria feminina: Um Olhar Desde a Crítica Feminista	31
1.1.2 O feminismo: luta e reivindicação.....	33
1.1.2.1 A escrita tem sexo?.....	37
CAPÍTULO 2 - O SURGIMENTO DO PÍCARO E DA NOVELA PICARESCA	41
2.1 A PÍCARA: SURGIMENTO, REMODELAÇÃO E MISOGINIA	48
2.2 A ESPANHA DOS ANOS QUINHENTOS E SEISCENTOS	54
2.2.1 Contexto histórico, social e literário dos séculos XVI e XVII	54
2.3 A MULHER E A SOCIEDADE DOS ANOS QUINHENTOS E SEISCENTOS	63
CAPÍTULO 3- JUSTINA: UMA PÍCARA DE OCHO COSTADOS	74
3.1 FRANCISCO LÓPEZ DE ÚBEDA, O AUTOR DE JUSTINA?	74
3.2 INSPIRAÇÕES: LA NAVE DE LA VIDA PICARESCA	76
3.3 PERSONAGENS FEMININOS CÔMICOS NO SÉCULO DE OURO: O CASO DE JUSTINA	82
3.3.1 A descendência de Justina	85
3.4 JUSTINA	88
CAPÍTULO 4 -CAROBA: DIVERGÊNCIA E REPRESENTAÇÃO	94
4.1 O SANTO E A PORCA (1959), DE ARIANO SUASSUNA.....	94
4.2 O NORDESTE DA DÉCADA DE 50: UM LUGAR DE RICOS E POBRES.....	95
4.2.1 O sertão e o feudalismo nordestino	96
4.3 A MULHER SERTANEJA: ENTRE A FORÇA E A OPRESSÃO	101
4.4 CAROBA, UMA PÍCARA DE SEU TEMPO	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116

ADVERTÊNCIAS

El libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina foi publicado em 1605 por Francisco López de Úbeda, sendo considerado pela crítica como a primeira novela picaresca de protagonismo feminino. Diferentemente de seu antepassado masculino, o pícaro primordial protagonista de *Lazarillo de Tormes*, obra anônima de 1554, o texto de López de Úbeda ainda não foi traduzido para a Língua Portuguesa.

O texto de *Justina* é permeado por inúmeras metáforas e figuras de linguagem oriundas do contexto sócio-histórico em que foi escrita, isto é, o século XVII, nesse sentido, devido à alta complexidade dos elementos estilísticos presentes no texto foi indispensável, para o bom decorrer da pesquisa, o uso da edição crítica de Mañero Lozano (Madrid, Cátedra, 2012), na qual o estudioso realiza, em certos casos, a atualização do texto seiscentista para uma linguagem atualizada do Espanhol moderno. Dessa forma, advertimos, que devido aos intrincamentos desta obra literária, optamos por manter as citações de *La Pícaro Justina* em seu original, em Língua Espanhola.

Para além disso, devido a natividade do gênero picaresco, a grande maioria dos textos teóricos consultados foram também em Língua Espanhola, desse modo optamos por realizar a tradução das citações para a Língua Portuguesa, apresentando, no corpo do texto, a tradução na língua vernácula, seguido entre parênteses do termo “tradução nossa”. Em nota de rodapé trazemos a versão original em castelhano. Textos teóricos oriundos dos séculos XVI, XVII ou anteriores foram mantidos na língua original, o Espanhol, devido às impossibilidades tradutórias que apresentam.

INTRODUÇÃO

Esta seção inicia com um breve relato sobre os caminhos que me levaram à produção desta dissertação, logo após, introduzo e delimito o problema de pesquisa, apresento os objetivos e os aspectos teórico metodológicos que a norteiam, assim como a distribuição dos capítulos que a compõe.

Como sugere uma introdução, convém sempre começar do início. Esta pesquisa surgiu dentro de uma escola pública da cidade de Ponta Grossa. Foi neste contexto que cheguei às portas da novela picaresca, gênero vetusto, cuja origem remonta há pelo menos 400 anos.

Na disciplina de Estágio – e a formação do professor de Língua Portuguesa e Literatura – tive a oportunidade de trabalhar com os alunos, durante meu período de regência, a mais célebre obra de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida* (1955). Na época foi um deleite acompanhar junto aos alunos as artimanhas e trapaças elaboradas por João Grilo para esquivar-se das tristes adversidades que a vida lhe impunha. Ainda que as ações do personagem não fossem louváveis, o alto conteúdo de crítica social presente na obra encantava aos alunos e, sobretudo a mim. João Grilo parodiava e denunciava as ações de eclesiásticos e poderosos, indicando suas falhas morais, algo não muito distante do nosso entorno.

A partir de estudos para elaboração das aulas, tive acesso a textos que apontavam João Grilo como uma possível prole de *Lazarillo de Tormes*, o pícaro primordial. A origem deste personagem remonta há pelo menos quatro séculos, e ainda que as obras apresentassem uma ambientação, época, enredo e estrutura bastante dissonantes, percebi que ambos os personagens experimentavam uma situação de servilismo e subalternidade perante uma sociedade que não lhes dava lugar, marginalizando-os. A eles, para conseguir sobreviver, se alimentar, restavam-lhe ações pouco ortodoxas, como a trapaça, a dissimulação e o roubo.

Foi então que, em meu trabalho de conclusão de curso, intitulado *João Grilo e a herança de Lazarillo de Tormes*¹, verifiquei o fato do personagem protagonista de *Auto da Compadecida* (1955), João Grilo, ser aparentado de Lazarillo de Tormes, o pícaro, divergente personagem que surge na Espanha do século XVI a partir da publicação do romance picaresco anônimo de mesmo nome. No referido trabalho, amparados nos estudos de Mário Miguel González (1994), Palanca Cabeza (2019), dentre outros estudiosos da temática, realizei, no primeiro capítulo do texto, uma pesquisa histórica que buscou evidenciar como a sociedade

¹ A referida monografia foi publicada em forma de livro, integralmente, em coautoria com a antiga orientadora, pela Editora Texto e Contexto (2021). Na ocasião, o título foi alterado para *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo*.

espanhola dos Quinhentos estava organizada, com o objetivo de compreender onde e como situava-se este personagem, que, sendo o mais pobre entre os pobres, trazia consigo uma severa crítica à sociedade de seu tempo. Nos capítulos seguintes da monografia, pelo conceito de “herança”, analisei comparativamente os atributos do caráter de Lázaro de Tormes que haviam sido herdados por João Grilo e os aspectos da crítica social que o personagem de Suassuna carrega sobre a realidade nordestina.

Durante a produção de *João Grilo e a herança de Lazarillo de Tormes*, uma das principais fontes consultadas foi *A saga do anti-herói* (1994), de Mário Miguel González, há nesse estudo um inventário de obras da literatura brasileira que poderiam ser consideradas como correspondentes à (neo)picaresca, sendo elas: *A pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna, protagonizado por Pedro Dinis-Ferreira Quaderna; *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, protagonizado por Dom Luis Gálvez; *Meu tio Atahualpa* (1978), de Paulo Carvalho Neto, protagonizado por Atahualpa-Tio; *Os voluntários* (1979), de Moacyr Scliar, com vários protagonistas homens, dentre eles, Paulo; *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, cujo protagonista é Geraldo Boaventura; *Travessias* (1980), de Edward Lopes, sendo seu protagonista anônimo; *O tataraneto del-rei* (1980), de Haroldo Maranhão, que apresenta como protagonista, o Torto; e, por fim, *O cogitário* (1984), de Napoleão Sabóia, com o pícaro Amphilóphio das Queimadas Canabrava (GONZÁLEZ, 1994).

Apesar da lista ser relativamente extensa, observei uma unanimidade de representação masculina dos personagens evidenciados no estudo de González, além disso, chamou-me a atenção, ainda que não fosse o foco de análise naquele momento, que nos demais referenciais teóricos consultados, tampouco havia uma menção a uma possível personagem pícaro feminina, isto é, uma mulher pícaro.

Diante disso, já no mestrado, minha atual orientadora e eu, decidimos investigar sobre essa não ocorrência, o que nos levou a uma entrevista do próprio Suassuna, concedida, vinculada a plataforma YouTube, nela o escritor comenta que um dos termos usados no sertão nordestino para referir-se ao pícaro é “quengo”. Na mesma ocasião, Suassuna relata que uma pesquisadora estadunidense, estudiosa de suas obras, perguntou-lhe se no sertão haveria, então, uma quenga. Com humor, o dramaturgo comenta que o termo “quenga” denota outro significado – prostituta, meretriz ⁻².

Durante o aprofundamento da investigação nos deparamos com outra entrevista, inédita e não publicada de Ariano Suassuna, concedida à Prof^a Dr.^a Maria Inês Pinheiro

²Ariano Suassuna – *Novela Picaresca*. Disponível em: <<https://youtu.be/qiCd4JZo0JY>>. Acesso em: 28 set. 2020.

Cardoso, disponível nos anexos de sua tese de doutorado intitulada *Cavalaria e picaresca no romance D' A Pedra do Reino de Ariano Suassuna* (2010). Nesta entrevista há uma menção feita pelo dramaturgo acerca da personagem pícara: “Inês: [...] Pois bem, e a heroína pícara? Por que o senhor acha que aqui no Brasil não vingou muito mulher com esse viés picaresco? / Ariano: É a própria formação meio machista da sociedade brasileira...” (CARDOSO, 2010, p. 541). Observamos que Suassuna considera que a heroína pícara não prospera nas terras brasileiras, justamente pela formação machista de nossa nação. Conforme veremos mais adiante, amparados nas afirmações de Mireia Baldrich (2020), já no século XVII, a mulher sempre esteve subjugada pela sociedade masculina, sendo que os romances de pícara, isto é, aqueles que tinham como protagonista uma mulher pícara assumindo esse lugar, serviam de advertência aos homens para precaverem-se das mulheres (BALDRICH, 2020).

Voltando à entrevista de Suassuna a Maria Inês Cardoso, o dramaturgo paraibano segue: Inês: Nordestina. / Ariano: Brasileira, de um modo geral, no Nordeste em particular, e no sertão mais ainda. Eu não estou de acordo, não. Tanto que n’*O Santo e a Porca* o personagem picaresco é mulher, não é? (CARDOSO, 2010, p. 541).

Entendemos, portanto, a partir da afirmação de Suassuna, que em *O Santo e a Porca* (1959) uma personagem pícara feminina pode ser identificada, entretanto, nas fontes consultadas durante a condução da pesquisa de *João Grilo e a herança de Lazarillo de Tormes* (2021), e em outras sobre esse mesmo mote, inclusive para a escrita desta dissertação, não há menção, na literatura brasileira, a essa, ou a qualquer outra personagem pícara.

Diante desse cenário, considerando a falta de pesquisas na área e a menção de Suassuna a uma personagem feita na entrevista a Cardoso (2010), neste trabalho nos propomos a desvendar no universo literário de Suassuna a presença e a constituição de personagens femininas que possam ser consideradas pícaras.

Em *A saga do anti-herói* (1994), Mario Miguel González reúne diversos estudos realizados acerca do vasto e frutífero mundo do romance picaresco. Para González, um romance picaresco seria

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (1994, p. 263).

Para o mesmo autor, é particular do gênero picaresco um movimento de criar-se e recriar-se em novos gêneros, pois “cada obra suporia uma inovação perante a mesma poética (GONZÁLEZ, 1994, p. 238)”, sendo, portanto, presente nos mais diversos gêneros literários, inclusive, no teatro, gênero sobre o qual nos debruçaremos nesta pesquisa.

Dado o exposto até aqui, é importante que nos detenhamos ao conceito de “pícaro”. Na tentativa de conceituar o personagem pícaro, recorreremos ao estudo de José Palanca Cabeza (2019) no qual o autor esclarece que “os pícaros eram pessoas desarraigadas que provinham de distintos grupos sociais³” que, por consequência, “costumavam acabar nas cidades e se dedicavam à picaresca para subsistir, esbarrando em muitas ocasiões na delinquência” (CABEZA, 2019e, tradução nossa). Consoante ao que explica Cabeza (2019), González considera o personagem picaresco como:

Um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que vivendo num mundo hostil, perseguido, escoraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio (SOUZA, 1979 *apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 98)

Ao voltar-nos para o período de apogeu do romance picaresco na Espanha dos séculos XVI e XVII, é possível observar que a partir da publicação de *Lazarillo de Tormes* – obra que funda o gênero picaresco – este personagem dá origem a uma vasta prole, não somente de personagens masculinos, mas também de femininos, conforme aponta Mireia Baldrich em *Cuatro pícaras del siglo XVII* (2020):

O romance picaresco deixou de ser domínio de protagonistas homens, quando em 1605 se publica, *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Pela primeira vez, no romance picaresco, uma mulher de baixa condição social assume o papel de protagonista e narra sua vida em primeira pessoa. Com a pícaro Justina se alcança a plena aceitação da mulher no mundo da picaresca. Diante da heroína idealizada da narrativa cavaleiresca, bizantina ou pastoril. Justina pode ser comparada somente com suas antecessoras, Celestina ou Lozana, por suas manchas, vida amoral e protagonismo. As três (alcoviteira, prostituta e estalajadeira) se movimentam no mesmo submundo, mas, somente o formato e estrutura do Guzmán [de Alfarache] permite que Justina conte sua vida (2020, tradução nossa)⁴.

Certamente o advento de uma pícaro feminina implicou substancialmente no romance picaresco. O fato da personagem ser mulher resultava numa série de mudanças no que tangia ao enredo destas obras:

A entrada da mulher como protagonista nestas narrativas implicava uma série de mudanças nos elementos inerentes ao gênero picaresco. As aproximações inaugurais [...], já sinalizavam variações na forma e fundo nos traços mais categóricos de obrigatoriedade. O ‘criado de muitos amos’ desaparecia nos relatos com pícaro pelo princípio de verossimilhança, que impedia à figura feminina essa transição ocupacional. Entretanto, não por isso, a pícaro deixava de ser nômade, pelo contrário,

³ No original: “los pícaros eran personas desarraigadas que provenían de distintos grupos sociales [...] solían acabar en las ciudades y se dedicaban a la picaresca para subsistir, rozando en muchas ocasiones la delincuencia” (CABEZA, 2019e.).

⁴ No original: La novela picaresca dejó de ser dominio exclusivo de protagonistas varones cuando en 1605 se publica, *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Por primera vez, en la novela picaresca, una mujer de baja extracción social asume el papel protagonista y narra su vida en primera persona. Con *La pícaro Justina* se llega «a la plena aceptación de la mujer en el mundo de la picaresca». Frente a la heroína idealizada de la narrativa caballeresca, bizantina o pastoril, Justina solo puede compararse con sus antecessoras, Celestina o Lozana por sus manchas, vida amoral y protagonismo. Las tres (alcahueta, ramera y mesonera) se mueven en el mismo submundo, pero, solo el formato y estructura narrativa del Guzmán [de Alfarache] permite que Justina cuente su vida. (2020).

manifestava uma faceta muitíssimo mais versátil: disfrutava de maior liberdade que seus homólogos masculinos (2020, tradução nossa)⁵.

Entretanto, cabe assinalar que a protagonista da picaresca feminina encontrava-se intimamente ligada ao contexto social feminino do período barroco, baseado nos discursos patriarcais e hegemônicos antifeministas do século XVII (BALDRICH, 2020). Mireia Baldrich comenta que

Durante esse período, intensificou-se o receio em torno da mulher, que terminou aprisionada em um círculo de desconfiança sem precedentes. Os tratadistas utilizaram toda sua artilharia moralista para ‘reduzir à mulher na obediência, humildade, discrição e silêncio. Foram publicados e editados tratados, obras didáticas e morais com clara intenção preventiva e corretiva [...]. Os pensadores e legisladores apenas reconheciam dois estados da mulher: o casamento e o convento. Isto se resumia em quatro expectativas possíveis de vida: donzela, casada, viúva e freira, fora destas convenções sociais, a mulher se tornava um parasita social com uma única saída possível: o comércio prostibular (2020, tradução nossa)⁶.

Baldrich explica que a pícaro literária do Século de Ouro era considerada herdeira direta de Eva, dada a influência das doutrinas cristãs, que por sua vez, consideravam a mulher como a indutora do homem à tentação. Assim, as pícaras terminavam por corporificar todos os vícios segundo os manuais cristãos, pois eram astutas, vingativas, vaidosas, transgressoras e independentes (BALDRICH, 2020). A autora salienta que para a sociedade da época, “interessa que a pícaro triunfe para confirmar a astúcia inata e maliciosa da mulher e a necessidade que tem o homem de se precaver contra ela” (SÁINZ GONZÁLEZ *apud* BALDRICH, 2020, tradução nossa)⁷. Portanto, compreendemos que os “romances de pícaro” reforçavam e serviam de exemplo para a depreciação da personagem feminina e, por consequência, da mulher da época.

É importante mencionar que nos romances e obras regionalistas verifica-se uma carência de autoras mulheres que, propriamente, representem a figura feminina. Portanto, na ausência dessas obras, optamos pelo gênero dramático, – uma vez que no texto teatral

⁵ No original: La entrada de la mujer como protagonista en estas narraciones implicaba una serie de cambios en los elementos consustanciales del género picaresco. Los acercamientos inaugurales [...] ya señalaron variaciones en la forma y fondo en los rasgos más categóricos de la preceptiva. El «mozo de muchos amos» desaparecía en los relatos con pícaro por el principio de verosimilitud, que impedía a la figura femenina esa transición ocupacional. Sin embargo, no por ello, la pícaro dejaba de ser nómada, muy al contrario, manifestaba una faceta muchísimo más versátil: gozaba de mayor libertad que sus homólogos masculinos

⁶ No original: Durante ese período, se intensificó el recelo hacia la mujer, que quedó arrinconada en un círculo de desconfianza sin precedentes. Los tratadistas utilizaron toda su artillería moralista para «reducir» a la mujer en la obediencia, humildad, discreción y silencio. Se publicaron y reeditaron tratados, obras didácticas y morales con clara intención preventiva y correctiva [...] Los pensadores y legisladores solo reconocían dos estados para la mujer: el matrimonio y el convento; esto se resumía en cuatro expectativas posibles de vida: doncella, casada, viuda y monja, fuera de estas convenciones sociales, la mujer se convertía en un parásito social con una única salida posible: el comercio prostibulario (2020).

⁷ No original: Interessa que la pícaro triunfe para corroborar la astucia innata y maliciosa de la mujer y la necesidad que tiene el hombre de precaverse contra ella” (SÁINZ GONZÁLEZ *apud* BALDRICH, 2020).

observamos a presença da 1ª pessoa do discurso, isto é, no momento de interpretação/leitura do texto teatral a personagem faz uso de sua própria voz.

Desse modo, optamos pela peça teatral de Ariano Suassuna, *O santo e a Porca* (1959), como corpus de estudo desta pesquisa. Cogitamos que os aspectos mencionados acima resguardam certa valorização da personagem feminina, ainda que a visão esteja permeada por um autor masculino. Salientamos, ainda, que este aspecto também configurará um ponto de análise neste estudo, e caso se faça necessário, de críticas.

Guisantes e Schardong apontam que “com as grandes navegações e a colonização das Américas, a literatura ibérica migrou para o Novo Mundo e a genética picaresca expandiu-se” (2021, p. 45). Entretanto, notamos que o Brasil perpetuou uma tradição literária excludente, que deixou de lado tanto autoras como personagens heroínas, apresentando-as tardiamente em relação a autores e personagens heróis masculinos. Percebemos, pelo referencial teórico apresentado, que apenas o personagem picaresco masculino germina e prospera nas letras brasileiras, dando origem a João Grilos, Quadernas e Boaventuras, entre outros tantos que poderiam ser mencionados. É inegável, portanto, a escassez de obras brasileiras em que se possam encontrar pícaras, por consequência, não se encontram estudos no âmbito literário que explorem o universo picaresco feminino no Brasil.

Esther Suassuna Simões, no prefácio de *As conchambranças de Quaderna* (2018), peça inédita de Suassuna, equipara a personagem feminina a outros, conhecidamente pícaros, esse pé de igualdade corrobora para nossa análise, pois tal personagem se refere àquela mencionada por Ariano em entrevista a Cardoso (2010):

Quaderna, como João Grilo, do *Auto da Compadecida*, e Caroba, de *O Santo e a Porca*, por exemplo, é um armador de situações, um articulador de conchambranças. Ele é um “quengo” no sentido de que resolve situações complicadas em benefício próprio e dos seus a partir de espertezas e pela demonstração de uma sabedoria estratégica (SIMÕES, 2018, p. 11, grifo nosso).

Paulino et. al (2017) explica que nas obras de Suassuna é possível constatar uma sociedade cujas características pautam-se na dominação, no patriarcalismo, e na concentração dos poderes econômicos e políticos. Nesse sentido, é inegável que ainda que o tempo histórico das obras de Suassuna divirja do período dos Séculos XVI e XVII, é possível encontrar certa consonância entre as relações de patriarcalismo e dominação que os personagens, e neste caso as personagens femininas, experimentam em ambas.

Desse modo, far-se-á necessário que nos detenhamos também sobre as questões de gênero e crítica feminista, de modo a estabelecer a relação com a literatura e direcionar perspectivas de análise das obras selecionadas. Nesse sentido, evocamos Judith Butler, uma vez

que para a autora “o gênero é sempre um fazer” (2003, p. 33), ou seja, as questões de gênero são construídas socialmente e repetidas a partir de uma prática reguladora, sendo portanto, sempre um fazer. Desse modo, compreendemos que a literatura pode atuar como uma instância cristalizadora (FACINA, 2004), colaborando para a perpetuação de discursos e práticas sexistas, como era, por exemplo, a função das novelas de pícaro no Século de Ouro, uma vez que serviam de fomento para ilustrar uma mulher viciosa, tentadora e responsável pela indução do homem ao pecado, conforme exposto por Baldrich (2020).

Tendo em vista o exposto, verificamos, portanto, uma carência de estudos relacionadas à temática proposta neste projeto, desse modo, tomando a informação de Cardoso (2010) e Simões (2018), sobre a presença da pícaro Caroba em *O santo e a Porca* (1959), esta intenção de pesquisa propõe uma investigação sobre a presença/categorização da pícaro feminina na peça teatral de Ariano Suassuna, *O Santo e a Porca* (1959), em comparação com a primeira pícaro de que se tem notícia a protagonista de *El Libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda. Observaremos, principalmente, as questões: Se no Século de Ouro as pícaras eram, majoritariamente, prostitutas, e, logo, marginalizadas, servindo de fomento para a perpetuação do pensamento patriarcalista, é possível que uma personagem pícaro brasileira perpetuasse o mesmo modelo que imperava naquele tempo? Suassuna as estaria retratando como pícaras que tem de valer-se por sua astúcia para sobreviver à sociedade que não lhes dá espaço, ou vinculando-as ao modelo seiscentista de Justina que as usavam de exemplo para rebaixá-las e inquiri-las como responsáveis pelo mal dos homens?

Diante da problemática apresentada até aqui propomos como objetivo principal desta pesquisa:

- Investigar nas personagens femininas, Justina, de *El Libro de Entretenimeinto de la Pícaro Justina* (1605), e Caroba, de *O santo e a Porca* (1959) a presença de traços e características do caráter picaresco em suas manifestações em diferentes contextos históricos, sociais e políticos.

Como objetivos específicos buscamos:

- Explorar no contexto histórico dos anos Quinhentos e Seiscentos da Espanha, bem como o do Nordeste Brasileiro da década de 50, as relações de poder e suas reverberações na figura da pícaro feminina.

- Comprovar a perpetuação ou o rompimento com a tradição picaresca espanhola em relação ao papel da mulher na sociedade, na obra de Suassuna;

- Divulgar, valorizar e desvelar possibilidades de estudos na literatura de Ariano Suassuna pelo viés da crítica feminista.

Organizamos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos as inspirações de Ariano Suassuna no seu processo de criação literária e sua proposta estética enquanto fundador do Movimento Armorial. Buscamos, também, discutir aspectos relativos ao anacronismo, uma vez que as teorias feministas não existiam no século XVII. Do mesmo modo, discutimos questões sobre a Crítica Literária Feminista e a diferença entre a Escrita Feminina e Masculina.

No segundo, buscamos tecer um panorama histórico que visa contextualizar o período em que surge o pícaro e a novela picaresca a fim de demonstrar como a picaresca de protagonismo feminino descontinua com princípios inerentes ao próprio gênero ao apresentar uma mulher como personagem principal. Exploramos, também, os condicionantes socioculturais nos quais as mulheres dos séculos XVI e XVII encontravam-se subjugadas.

No terceiro capítulo apresentamos uma revisão bibliográfico-crítica acerca da primeira novela picaresca de protagonismo feminino, *El libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* (1605), de Francisco Lopez de Úbeda.

No quarto capítulo, realizamos a contextualização histórica do Nordeste da década de 50 e partimos para o estudo analítico da peça de Ariano Suassuna, *O santo e a Porca* (1959), a fim de encontrar pontos de concordância e/ou dissonância entre Justina e Caroba. Exploramos, também, ainda que brevemente, o papel da mulher nesta obra de Suassuna, como uma proposta para análises e estudos vindouros. Por fim, apresentamos nossas considerações finais.

CAPÍTULO 1 - INSPIRAÇÕES SUASSUNIANAS

Ariano Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, na capital da Paraíba. Faleceu aos 87 anos no dia 23 de julho de 2014. Atuou nos mais diversos âmbitos do fenômeno literário, passando pela poesia, a prosa e o teatro, conquistando o reconhecimento no Brasil e no exterior:

Foi membro da Academia Brasileira de Letras e defensor ferrenho da cultura brasileira, uma vez que, como destaca Newton Jr., o principal propósito do autor era produzir uma arte erudita através das raízes populares da cultura do Brasil (GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 82).

Como vemos, Suassuna foi um autor de merecido destaque, alcançando uma posição na Academia Brasileira de Letras, sendo um forte defensor de nossa cultura brasileira. Ele foi, inclusive, fundador do Movimento Armorial.

Maria Inês Pinheiro Cardoso discute em sua tese que “a formulação estética da arte armorial, de Ariano Suassuna, em particular, propõe o resgate do popular, a busca do modelo na manifestação artística do povo, como meio de decifrar a identidade, a marca de originalidade que possibilita também sua distinção” (2010, p. 183). A autora explica que tal reflexão estética será responsável por problematizar uma visão simplista da arte popular, quase sempre tratada como forma de expressão primitiva, propondo uma nova abordagem, observando suas nuances sob uma perspectiva atemporal (CARDOSO, 2010).

Tais prerrogativas do Movimento Armorial proporia um tratamento das manifestações estéticas, sejam elas a música, a pintura ou a literatura, de maneira não cronológica, indo no caminho contrário dos padrões comerciais e acadêmicos utilizados, nas palavras de Cardoso “como aferidores da qualidade artística” (2010, p. 183).

Cardoso chama atenção para o fato de que

Estes padrões e modelos costumam rotular como exótico ou como primitivo - na acepção negativa que se dá, vulgarmente, à palavra -, tudo aquilo que lhes for alheio ou que vier do povo. A arte armorial aspira à universalidade tomando como matéria o que lhe resulta próprio e que constitui seu universo pessoal, simbólico e concreto. A relação que Ariano Suassuna mantém com a cultura popular nordestina representa, mais do que uma simples exaltação dos valores locais, uma busca da memória ancestral e constitutiva, muito anterior aos limites de seu próprio povo (2010, p. 183).

Suassuna, ao executar-se e manifestar-se armorialmente, lança mão de um vasto e precioso leque de tradições, heranças longínquas que atuam como agentes constituintes, mas também, transformadores dessa memória, que se manifestam “desde a dança do bumba-meu-boi aos versos do Romanceiro, das xilogravuras dos folhetos aos aboios dos vaqueiros, das esculturas de madeira ao barro do artesão” (CARDOSO, 2010, p. 183).

Em suma, Cardoso assevera que ao construir e constituir o Movimento Armorial, Suassuna procura por uma fórmula precisa, intrínseca a sua formação enquanto estudioso, erudito, mas também, enquanto indivíduo que habita e transita pelo território sertanejo, já que o autor tem consciência do universo simbólico e real que lhe habita, e busca, assim “tingir o papel e em busca da expressão, da forma e da palavra que lhe dê vida” (CARDOSO, 2010, p. 184).

No que tange às fontes inspiradoras de Suassuna, Romina Quadros Borba em, *Apropriação do Discurso e Ambivalências na obra de Ariano Suassuna* (2011), discute e observa as fontes matriciais que inspiraram a obra de Ariano Suassuna. Segundo a autora, o dramaturgo

Partindo das tradições folclóricas nordestinas, como o mamulengo, o bumba-meu-boi, os folhetos de cordel e as cavalhadas, Ariano cria peças ambientadas no nordeste e em defesa de sua cultura tradicional, ação considerada por muitos um arcaísmo. Mas não só. O escritor paraibano, em sua defesa estética – o Movimento Armorial – busca também as raízes ibéricas, mourescas, medievais e renascentistas dessa mesma cultura popular brasileira (BORBA, 2011, p. 73)

Romina Quadros Borba, amparada nas contribuições de Lígia Vassalo, comenta que a maior preocupação de Suassuna é a manutenção de obras populares nordestinas, como o cordel e o mamulengo, por exemplo, isso, aliadas às concepções do Movimento Armorial, fundado por Suassuna, configura parte de seu projeto estético (BORBA, 2011). Sobre o Movimento Armorial, Borba elucida que

O Movimento Armorial, que, mais que estética, é também uma proposta ideológica e cultural, vem justamente clamar contra uma “lavagem cerebral feita pela Besta Calibã” – ou seja, o dominante padrão europeu – e por uma cultura legitimamente brasileira, a “Rainha do Meio Dia”, onde se busquem as suas mais longínquas raízes. Daí a ambivalência da obra de Suassuna. Buscando por uma autenticidade da cultura brasileira, o autor encontrou pluralidade, fazendo com que fosse resgatado tanto o popular quanto o erudito (BORBA 2011, p. 75).

Sobre este aspecto de resgate às longínquas raízes exposto por Borba (2011), podemos lançar mão das considerações do crítico literário Bráulio Tavares, que em *Tradição Popular e Recriação no Auto da Compadecida* aponta que

O modo como Ariano Suassuna utiliza nesta peça [Auto da Compadecida (1955)] episódios e personagens de uma tradição antiga, com séculos de existência, dá-nos um bom exemplo de como recorrer a estas fontes. Copiar, mas transformando. Reutilizar, mas dando sangue novo. Na medida do possível, tentar escrever algo tão novo e tão vivo quanto o original; procurar fazer da cópia uma obra que o autor do original pudesse apreciar com prazer e aplaudir com orgulho. (TAVARES, 2018, p. 201)

Assim, Tavares (2018) explica que Suassuna não realiza uma mera cópia aos modelos europeus, ele vai além. O literato realiza em suas obras um processo de renovação que permite, acreditamos, que seu projeto literário seja lido tanto pelo popular quanto pelo erudito. Seu

universo literário está povoado de imagens genuinamente brasileiras que se apoiam em modelos e padrões antigos sem perder a sua brasilidade.

Borba assinala que o projeto estético e artístico de Suassuna preconizava

[...] – a criação de uma linguagem e estética teatral que tenha fontes populares e eruditas, e que, mesmo sendo clara e correta, se faça entender pelo povo brasileiro, tão aclamado pelo paraibano – é parte novamente do projeto ético e estético do Movimento Armorial. Trata-se de tentar obter uma comunicação que se faça da maneira mais abrangente possível, reunindo todos os elementos da cultura brasileira, populares e eruditos, profanos e religiosos, colocando-a à disposição do público. É também um teatro ambivalente, grandiloquente, inserido em um idealismo imenso e numa hipertrofia de intertextualidade e transposição de gêneros de discurso (BORBA, 2011, p. 77).

Borba assevera para além da defesa de uma cultura popular brasileira, Suassuna apostou em uma literatura e dramaturgia de cunho moralizante, isto é, em suas obras é particular a presença e o uso de personagens e formas teatrais oriundas do Medievo Europeu, todas elas ligadas às relações religiosas, circunscritas na própria narrativa de suas obras. Através deste recurso, Suassuna divulga e ensina, ao leitor e ao espectador, os princípios éticos e moralizantes imbuídos no catolicismo (BORBA, 2011).

No entanto, cabe assinalar que os princípios católicos trazidos à tona por Suassuna não atuam como efeito doutrinador em suas obras. Isto é, queremos dizer que a religiosidade proposta por Suassuna como fio condutor e pedagógico em suas obras não realiza um efeito opressor para aquele que lê, ou até mesmo para a figuração do enredo. Sua visão do cristianismo estava amparada por um forte posicionamento político de base esquerdista, conforme entendemos de seu depoimento presente no site da CUT, a Central Única dos Trabalhadores, intitulado *A esquerda e a Direita, segundo Ariano Suassuna*.

Suassuna defende que:

Não concordo com a afirmação, hoje muito comum, de que não mais existem esquerda e direita. Acho até que quem diz isso normalmente é de direita.

Talvez eu pense assim porque mantenho, ainda hoje, uma visão religiosa do mundo e do homem, visão que, muito moço, alguns mestres me ajudaram a encontrar. Entre eles, talvez os mais importantes tenham sido Dostoiévski e aquela grande mulher que foi santa Teresa de Ávila.

Como consequência, também minha visão política tem substrato religioso. Olhando para o futuro, acredito que enquanto houver um desvalido, enquanto perdurar a injustiça com os infortunados de qualquer natureza, teremos que pensar e repensar a história em termos de esquerda e direita (SUASSUNA, 2014).

A forma como autor delinea sua fala demonstrará, nos parágrafos que seguem, uma visão social e socialista do que ele concebe como cristianismo, e, nesse caso, catolicismo:

Temos também que olhar para trás e constatar que Herodes e Pilatos eram de direita, enquanto o Cristo e são João Batista eram de esquerda. Judas inicialmente era da esquerda. Traiu e passou para o outro lado: o de Barrabás, aquele criminoso que, com apoio da direita e do povo por ela enganado, na primeira grande “assembléia geral” da história moderna, ganhou contra o Cristo uma eleição decisiva.

De esquerda eram também os apóstolos que estabeleceram a primeira comunidade cristã, em bases muito parecidas com as do pré-socialismo organizado em Canudos por Antônio Conselheiro. Para demonstrar isso, basta comparar o texto de São Lucas, nos “Atos dos Apóstolos”, com o de Euclides da Cunha em “Os Sertões”.

[...]

Concluo recordando que, no Brasil atual, outra maneira fácil de manter clara a distinção é a seguinte: quem é de esquerda, luta para manter a soberania nacional e é socialista; quem é de direita, é entreguista e capitalista. Quem, na sua visão do social, coloca a ênfase na justiça, é de esquerda. Quem a coloca na eficácia e no lucro, é de direita (SUASSUNA, 2014).

Suassuna realiza uma leitura de mundo desde seu posicionamento político e o escreve em suas obras, que, quase sempre apresentarão a luta de classes, ou o contraponto entre grandes e pequenos, como fio condutor. Sua fortuna literária se expande pelos mais diversos gêneros, de modo que, podemos destacar no âmbito da dramaturgia: *Uma mulher vestida de sol*, tragédia de 1947; *Cantam as Harpas de Sião* (1948); *Auto de São João da Cruz* (1950); Sua obra prima, *O Auto da Compadecida* (1955); *O Santo e a Porca* (1959); *A Pena e a Lei* (1959); *Farsa da Boa Preguiça* (1960); *As Conchambranças de Quaderna* (1987), entre outras que poderíamos citar. No romance, Suassuna publicou *A história de amor de Fernando e Isaura* (1956); o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971) e sua obra póstuma, encontrada poucos dias depois de seu falecimento em 2014, *A Ilumiara – Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (2017). Na poesia podemos destacar *O pasto incendiado* (1945); *Ode* (1955); *Sonetos com mote alheio* (1980); *Sonetos de Albano Cervonegro* (1985) e *Os homens de barro* (1949).

Com o propósito de ilustrar os vieses sociais que atravessam seus textos, tomamos como exemplo – em linhas bastante gerais – *Auto da Compadecida*, *Farsa da boa preguiça*, *Romance d’A Pedra do Reino* e *O santo e a Porca*.

Se observamos obras como *Auto da Compadecida* (1955), reconhecemos a tradição antiquíssima dos autos medievais dos séculos XII e XIII, que, encenados nas igrejas, conservavam seu fim didático e pedagógico ao tratar de temas como o sagrado e o profano. Isso não deixa de estar presente no afã desta peça de Suassuna, entretanto, a forma como o dramaturgo a executa extrapola as margens europeias e põe em xeque as questões sociais, a estratificação entre ricos e pobres, entre grandes e pequenos, e aponta a concupiscência dos casais, a corrupção da igreja e, principalmente, a luta de classes, tão bem ilustrada nas picardias de João Grilo e Chicó.

Na *Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna opera um périplo bastante feliz ao realizar uma forte crítica às instituições acadêmicas, ao tratar de temas como elitismo e literatura popular. Seu personagem principal, nesta farsa, é Joaquim Simão, poeta popular considerado preguiçoso, que vem a ser “estudado” por Clarabela, esposa de um figurão e interessada em literatura. Esta

sempre amparada a moldes puristas e elitistas da literatura, não consegue captar a *aisthesis* literária de Joaquim Simão, tecendo-lhe críticas e acusando de não saber coisa nenhuma sobre poesia. Nesta farsa, o forte apelo moralizante permeia a questão trabalhista, em que Suassuna pretende tratar da preguiça de deus e da preguiça do diabo, demonstrando que o ócio é necessário a todo aquele que respira, pois é nele que reside a instância criadora e criativa do ser humano. Sobre a peça Suassuna comenta no prefácio que:

O que eu desejava ressaltar, na peça, era a diferença da visão inicial que nós, povos morenos e magros, temos do Mundo e da vida, em face da tal “cosmovisão” dos povos nórdicos. Não escondo que tenho um certo “preconceito de raça ao contrário”. Sempre olhei, meio desconfiado, para essa galegada que, de vez em quando, nos aparece por aqui, como quem não quer nada, que entra sem cerimônia e vai mandando para fora amostras de nossas terras, de nossas pedras, do subsolo, da água e até do ar, sem que os generosos Brasileiros estranhem nada. É, aliás, uma bela qualidade nossa, essa boa fé, e essa generosidade. Mas é preciso usá-la bem, distinguindo quem deve e não deve ser bem recebido (SUASSUNA, 1973).

No *Romance da Pedra do Reino e o Sangue do Príncipe do Vai-e-Volta*, obra em prosa, Suassuna nos apresenta Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, o legítimo herdeiro do trono do Brasil. A obra, segundo Cardoso (2010), parece trazer certos ecos cavalheirescos e picarescos, oriundos de uma tradição ibérica. Entretanto, a forma como Suassuna a organiza, o faz de maneira extremamente brasileira. Primeiro porque defende que os portugueses da casa Bragança e Bourbon são os usurpadores das terras brasileiras; Segundo, porque a forma em que Suassuna organiza seu compêndio, isto é, *A Pedra do Reino*, dá-se em forma de folhetos de cordel, trazendo já no topo dos capítulos/episódios algo endêmico de sua terra, que representa o alto valor literário do cordelismo nordestino.

Do mesmo modo, na obra em análise nesta dissertação, *O santo e a Porca*, observamos certa assimilação da obra plautina *Aululária*, ou *A comédia da Panela*. A semelhança entre ambas as obras é incontestável, entretanto, quando lemos uma e depois outra, encontramos não uma mera cópia, mas sim uma atualização, uma desconstrução, ou até mesmo uma antropofagia da peça clássica. Suassuna a ambienta dando voz, mais uma vez, às questões sociais. Ao trazer o pecado da avareza para a discussão, ele retrata verossimilmente a vida dos empregados nas fazendas e cidades do nordeste brasileiro, onde o mínimo pão é negado àqueles que servem e estão sempre ali, dispostos a ajudar. Novamente o viés social não é mero plano de fundo, está presente desde o momento em que as cortinas do palco se abrem para aquele que lê ou assiste a peça.

Como vemos a obra de Ariano Suassuna é bastante vasta e prolífica, tendo ele buscado inspirações em sua própria regionalidade, isto é, o Nordeste brasileiro, como também em

vetustas obras e gêneros literários, como os autos medievais, as comédias latinas e, sobretudo, no romance picaresco clássico espanhol, conforme atesta Newton Jr. (2014).

Trevisam (2014) comenta que

A associação entre a produção dramática de Ariano Suassuna “encarnada” em peças como *O santo e a porca*, *O casamento suspeito*, *o Auto da compadecida e a Farsa da boa preguiça*, e matrizes ditas de “cultura erudita”, não é nenhuma novidade. Vários estudiosos, assim, têm insistido no fato de que o dramaturgo paraibano fundiu em suas peças traços da cultura popular nordestina a outros cuja procedência nos remete à grande literatura europeia de variados períodos históricos (Antiguidade, Idade Média, sobretudo na vertente sacra ou profana dos autos e farsas, Barroco, Classicismo francês do século XVII...), operando, como observa o próprio Suassuna, com objetivos renovadores de nossas letras e de inscrição de elementos regionais também no círculo “universalista” das formas literárias ocidentalmente consagradas: “O movimento armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura” (TREVISAM, 2014, p. 135).

Levando em conta o apresentado até aqui compreendemos que para toda a construção de seu universo literário, Saussuna foi/é antes de tudo um leitor. Um leitor de obras clássicas, eruditas e populares, das quais o autor devora os frutos e aproveita suas sementes para semeá-las em solo brasileiro, fertilizado das mais vastas manifestações culturais, regado com o cordel, o mamulengo, o teatro de rua e as manifestações circenses. Desse enxerto, botanicamente falando, temos como resultado seus autos, romances, tragédias, comédias, poemas. Tão autorais quanto nacionais.

Suassuna consegue transpor sem imitar, recriar sem copiar, a fim de renovar os efeitos e o deleite daqueles que leem sua obra, que sempre se encontra atravessada por um elemento moralizante, capaz de levar o leitor ao mais puro estado de catarse. Suas obras, assim como as do passado, servem como propósito didático e pedagógico, caminhando lado a lado com as questões sociais.

No que diz respeito à temática incrustada nesta dissertação, não podemos deixar de notar a inspiração picaresca do autor na produção de suas obras. Diversos teóricos já atestaram as semelhanças e dissonâncias entre os pícaros clássicos e os personagens suassunianos – destacamos as contribuições de Gónzalez (1994), Cardoso (2010), Boito Jr. (2016). Graças a entrevista não publicada entre Cardoso (2010) e Suassuna, disponível nos anexos de sua tese, temos acesso a quais livros picarescos Suassuna leu, e conforme reitera, releu:

[...] para compor seus personagens, Suassuna realiza um processo de incorporação do elemento folclórico e literário popular; não obstante, reitera, frequentemente, seu apreço pelo romance picaresco espanhol e a influência que esse exerceu em sua própria obra, destacando, em particular, o *Lazarillo de Tormes* (CARDOSO, 2010, p. 451)

Na entrevista:

Ariano – *Lazarillo*, principalmente o *Lazarillo* e o *Buscão*. Foram as que mais me tocaram. [...] Eu li e reli e releio o *Lazarillo*, que eu acho o melhor de todos. Aliás eu

não sei se você reparou nos primeiros capítulos do *Lazarilho*. É um livro engraçadíssimo mas, se você prestar bem atenção, é um livro terrível. [...] – Trágico, não é? Você veja, ele perde o pai. O mouro que se torna padraço dele é... A mãe, sem ter o que fazer, vende ele ao cego, e o cego [...] Começa logo no primeiro dia... O cego vai entrando numa ponte, tem uma escultura de pedra representando um touro e ele diz, aproxime-se Lazarilho, que você ouvindo aí, encostando o ouvido, vai ouvir um barulho muito estranho. Quando Lazarilho encosta, ele empurra e dá uma pancada, o cego dá uma gargalhada e diz, olhe, aprende, pobre tolo, que o guia de um cego tem que ser mais astucioso que o próprio diabo. Lazarilho diz, pareceu-me naquele momento que me caíram as escamas dos olhos e eu perdi toda a minha inocência de criança, eu disse pra mim, na verdade o cego tem razão, eu tenho que me valer das minhas próprias forças, porque do jeito que estou, só e abandonado por todos... Isso dá uma, uma... [...] Uma dimensão humana e trágica, dolorosa, àquele personagem. [...] Para mim, é a primeira e a melhor. [...] Me apeguei ao *Lazarilho*. Eu sou um homem muito fiel. Não leio muito, não, eu sou um homem de reler (CARDOSO, 2010, p. 540).

Pelo que entendemos da leitura da entrevista, Suassuna encontra nos personagens picarescos ecos de uma tradição opressora que atravessou o Atlântico e chegou às terras brasileiras, permitindo o surgimento de nossos pícaros e malandros, que têm de valer-se de sua própria astúcia para enfrentar uma sociedade que não lhes dá espaço, que os oprime, que nega-lhes o pão e os meios para subsistir. Desse modo, o autor os reinventa, tendo como pano de fundo o árido sertão, o absolutismo dos coronéis donos das fazendas, o papel fundamental da igreja para o povo pobre, enfim, ele atualiza os enredos sem perder de vista traços oriundos da tradição antiga.

É, inclusive, nesta mesma entrevista que Suassuna admite ter colocado um personagem picaresco feminino, isto é, uma pícaro feminina em uma de suas obras, *O Santo e a Porca*. Como veremos nas páginas e capítulos que seguem, as novelas picarescas de protagonismo feminino destoam daquelas protagonizadas por homens, tendo seus enredos alterados – dado ao conceito de verossimilhança extremamente seguido no século XVII – para configurar em obras que servissem de advertência aos homens, uma vez que apresentavam protagonistas “perigosas” à luz das teorias e doutrinas de seu tempo.

Nesse sentido, a novela com pícaro apresentava uma severa crítica social à nobreza e à igreja, enquanto a novela com pícaro configurava um manual moral de tudo o que uma mulher não deveria ser, de modo que os homens deveriam afastar-se de figuras como Justina⁸, por exemplo. Desse modo, tendo em vista as asserções de Romina Quadros Borba é certo que encontraremos traços moralizantes no enredo de *O Santo e a Porca* (1957), e esperamos demonstrar, através de nossa análise, se estes se aproximam do pensamento misógino

⁸ Justina é a protagonista da primeira novela picaresca de protagonismo feminino de que se tem notícia, trata-se do *Libro de entretenimento de la Pícaro Justina*, publicado em 1605 por Francisco López de Úbeda.

seiscentista, ou se afastam, criando divergência e recriação na representação de uma pícaro nordestina.

Como já explorado na introdução, buscaremos aproximar as figuras de Justina e Caroba, amparados em uma leitura feminista de ambas as obras a fim de perceber a perpetuação ou o rompimento da tradição espanhola picaresca. Caroba encarna a mesma alma de Justina enquanto pícaro? Suassuna segue o modelo dos anos seiscentos ao compor sua personagem? Sendo pícaro, o que representa Caroba para a narrativa de *O Santo e a Porca*?

Para responder a tais interrogantes é preciso, contudo, agir com cuidado. Na seção seguinte trataremos de iluminar certos entraves teóricos, dentre eles o degrau anacrônico que separa o texto de *Justina* das teorias do pensamento feminista.

1.1 O FEMINISMO E O SÉCULO DE OURO: EMPECILHOS E POSSIBILIDADES

Neste capítulo apresentamos a discussão teórica que permeia esta dissertação. Nossa preocupação aqui é a de explorar a história do Movimento Feminista e de sua reverberação na Crítica Literária Feminista, para tanto discutiremos os conceitos de Escrita Feminina e Escrita Masculina. Ao mesmo tempo consideramos importante lançar os olhos na historicidade e no conceito de anacronismo a fim de estabelecer uma ponte entre os estudos feministas e *El Libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina*, um texto tão vetusto quanto misógino, publicado em 1605 pela pluma de Francisco López de Úbeda.

Desde as primeiras elucubrações que deram início a este estudo, trazemos conosco uma série de inquietações acerca de como proceder com a aproximação de um texto literário tão antigo a uma teoria relativamente jovem sem tropeçar e recair numa temida vala temporal.

Atribuímos tal preocupação, em grande medida, pela formação literária tida por um dos autores, de base new-historicista. Stephen Greenblatt, em *O novo historicismo: ressonância em encantamento* (1991), comenta que uma das acepções do conceito de new-historicismo é a de que “na história atuam processos para cuja alteração pouco pode o homem contribuir” (1991, p. 245), logo, o estudioso deveria abster-se de juízos de valor no estudo dos períodos passados e das culturas anteriores a ele, isso demonstraria, portanto, um apego ou veneração à tradição e ao passado (GREENBLATT, 1991).

Sobre este aspecto Sansana (2021) esclarece que “a produção poética está incrustada no discurso coletivo de seu tempo, restaurando a historicidade do texto e postulando a textualidade na história” (*apud* TEIXEIRA, 1998, p. 32), nesse sentido o pesquisador não poderia emitir um juízo de valor contemporâneo àquilo que foi posto ou escrito para além de sua

contemporaneidade. Os estudos de base new-historicista, portanto, buscariam nos textos e trabalhos do período histórico recortado o referencial teórico necessário para poder realizar seus estudos.

Dessa maneira, nosso principal receio era o de aproximar um texto de quase 400 anos e uma obra do século XX – *La pícaro Justina* e *O Santo e a Porca*, respectivamente –, aos estudos de gênero, mais especificamente os propostos pela crítica feminista, uma vez que os textos feministas florescem e começam a tomar forma no final do século XIX. Como levar o olhar e as teorias dos séculos XX e XXI a um texto seiscentista que jamais ouviu falar sobre o feminismo e sua crítica? Como superar esse grande degrau anacrônico, separado por 400 anos de teoria?

Embora extremamente pertinentes, tais perguntas podem levar a uma discussão bastante pedregosa e delicada. Certamente, será necessário trazer à tona os tratados e teorias que pautavam o lugar da mulher e suas considerações ao corpo feminino do século XVI e XVII – como fazemos no segundo desta dissertação –, a fim de estabelecer uma ponte entre os constructos sociais que moldaram o pensamento barroco e as teorias que hoje dispomos, até mesmo porque esta dissertação também se debruça sobre uma obra do século XX, *O Santo e a Porca* (1959), de Ariano Suassuna.

Entretanto, se baseássemos essa discussão apenas nos textos dos tratadistas do Século XVI e XVII, como os de Luis Vives, Fray Luis de León, Huarte de San Juan, seria possível que as respostas fossem as seguintes: sim, a obra apresenta o exemplo de uma mulher ardilosa que aplicava golpes e que teve diversos maridos, que já estava calva de sífilis quando começou a escrever sua história, e que isso se relaciona ao fato de que a mulher virtuosa deveria ser casta e não ceder as tentações da carne.

A nosso modo de ver, analisar uma obra antiga, e nesse caso, pouco estudada no Brasil, cujo texto nos direciona a discussões que se repetem na contemporaneidade, apenas por esse viés histórico, terminaria por resumir o texto e encaixotá-lo em seu tempo, impedindo suas possibilidades de atualização pelo leitor e pelo crítico moderno.

O texto de Michel Riaudel nos apresenta uma possível saída para este entrave. Em *Literatura vs. História: uma questão anacrônica?* (2015), Riaudel admite que seria leviano, por parte do crítico literário, o desrespeito à cronologia, não obstante, o tempo de uma obra literária não se reduz apenas à linearidade cronológica, pelo contrário, esta se lança através de seus vazios e incompletudes para fora do contexto em que foi produzida (RIAUDEL, 2015).

No ensaio, Riaudel propõe a existência de um paralelo entre o crítico literário e o historiador, uma vez que ambos, ao produzir suas discussões, trazem à tona as referências, as

fontes e ferramentas bibliográficas que visam pôr em discussão seus objetos de estudo. É, portanto, particular tanto do historiador quanto do crítico, contrapor, discutir, verificar e até mesmo contradizer seus pontos de vista, desse modo, Riaudel dirá que crítico e historiador “estão irmanados na tarefa da interpretação” (RIAUDEL, 2015, p. 162).

Mas história e literatura se distinguem pela homogeneidade da primeira e a dubiedade da segunda, esta se dividindo entre a fase da escrita e a fase da leitura. O que aprofunda um pouco mais a diferença é que essas fases são faces inseparáveis, como a cara e a coroa de uma mesma moeda: a obra literária (RIAUDEL, 2015, p. 162).

Riaudel considera, por exemplo, que a obra literária apresenta dois corpos. Diante dessa dicotomia, o primeiro corpo se encontra ancorado em instâncias maiores, isto é, em um projeto literário, fruto de uma época, de uma *épistémè*, determinadas pelo seu autor, com todos os constructos sociais de sua época. O segundo corpo desloca-se sistematicamente para o âmbito do inatural, pois ao contrário de um documento histórico, conforme exemplifica o autor, a obra literária resiste à contemporaneidade, o que quer dizer que a obra se joga para além de seu tempo, para um tempo indeterminado que não necessariamente se relaciona ao futuro (RIAUDEL, 2015). Sobre este aspecto Riaudel comenta que

Se o texto é (grosso modo) um, suas interpretações são múltiplas, sucessivas, cada uma delas funcionando como um provisório ponto final. Duas consequências decorrem dessa hipótese. Uma toca em um ponto fundamental e complicado: a possibilidade de apreciação do valor literário, abandonado por certa postura pós-moderna, de um culturalismo relativista. Um critério de valor poderia residir, a meu ver, na capacidade da obra resistir às interpretações, de não se esgotar após diversas leituras. Ou, para dizer a mesma coisa de modo positivo, na sua capacidade de produzir novas figurações e interpretações não repetitivas, mas criativas, mobilizando comunidades sucessivas ou diversas de leitura (2015, p. 165).

No que toca à segunda consequência, Riaudel diz

A segunda consequência remete à pertinência da interpretação, que tampouco autoriza o “vale tudo”, mas que não descarta o vigor de certas distorções ou desencontros. [...] Trata-se de operarmos, tanto no que diz respeito a pertinência crítica quanto a nível da eficácia crítica, levando em conta a potencialidade dos efeitos da obra assim como das leituras que ela suscita, mesmo quando caminham na sua contramão. De um lado ou de outro, a obra manter-se-á obra enquanto conseguir desfamiliarizar (durante certo tempo) o contexto de recepção, e portanto alterá-lo (2015, p. 165).

Nesse sentido, Riaudel pontua que não é suficiente que a interpretação seja fiel à obra, já que disso decorreria uma relação platônica, nas palavras do autor, devedora do modelo, nessa mesma linha de raciocínio, tampouco basta aplicar sobre as obras teorias e esquemas produzidos fora dela, já que a interpretação recairia a um simples alibi (RIAUDEL, 2015).

Ciente de que chegar a uma conclusão absoluta seria bastante problemático, Riaudel conclui que enquanto pesquisadores, professores e, principalmente, estudiosos da literatura, não devemos nos abster de responsabilidade ao tratar dela. Nessa linha de pensamento, porém, o autor nos conduz a uma possível e dicotômica solução: a responsabilidade da literatura – e aqui

estão incluídas, também, as demais manifestações de arte – é a de assumir o lugar dela, isto é, ela enquanto instância deve estar lado a lado à história, à filosofia, à cultura, enfim, às humanidades, sem, no entanto, perder de vista sua própria e singular dimensão que permite ir além das linhas do tempo, permanecendo nesta posição de desconfiança entre o real e o imaginário (RIAUDEL, 2015). Numa tentativa de finalizar a discussão, Riaudel conclui que

[...] o anacrônico da literatura não deve ser entendido apenas como perturbação da linearidade da história moderna (da qual aliás, cada vez mais certos historiadores contemporâneos se afastam em um interessante movimento de volta à literatura – movimento comum à exegese cristã, que deixa o campo da leitura histórico-crítica para abordagens “literárias” dos textos testamentários). Ela também é anacrônica por recusar qualquer lógica de tempo, em virtude também de uma implacável historicidade contra a qual se rebelava Nietzsche, no sentido da capacidade de dar conta do contraditório, do paradoxal contra as bipolaridades “patenteadas” (RIAUDEL, 2015, p. 166)

Partindo deste viés proposto por Riaudel, podemos lançar mão das contribuições de Anna J. Cruz. Em *Los estudios feministas en la Literatura del Siglo de Oro* (1990), a autora elucida que estudar a literatura do Século de Ouro a partir de uma perspectiva feminista não é impossível, mas nos apresenta uma problemática que vai além de identificar esse campo particular de pesquisa, que por sua vez, se encontra incrustado dentro das divisões estamentais intimamente ligadas as categorias sexuais e socioeconômicas dos séculos XVI e XVII. Nessa tentativa de aproximação dos estudos feministas a este período, o analista, segundo a autora, deve, antes de tudo, preocupar-se em compreender como os papéis e performances femininas se manifestavam segundo as considerações do feminino daquela época (CRUZ, 1990).

Nas palavras de Cruz (1990), o próprio conceito de feminino e suas ramificações se manifestam por variadas matizes através dos inúmeros períodos históricos, de modo que aquele que se dedica a estudá-lo deve compreender essa temática a partir de suas bases históricas, carregadas de múltiplos significados – quase sempre misóginos e depreciativos – a fim de reconhecê-los como parte de uma ideologia sexual subjacente que apresenta variação segundo os graus de exigência de cada momento sócio-histórico (CRUZ, 1990).

Nesse sentido, ao aliar as considerações propostas por Riaudel (2015) e Cruz (1990) podemos encontrar uma saída para este entrave temporal que separa *La Pícaro Justina* (1605) dos estudos propostos pela crítica feminista. Tentaremos, nas páginas que seguem propor uma análise que se ampare dos textos históricos dedicados à mulher durante os séculos XVI e XVII, para que a partir destes postulados possamos entender como a manifestação do projeto misógino daquele tempo se projeta para além dele, sendo ainda presente em nosso tempo. A discussão tentará, portanto, aliar toda a carga histórica e ideológica que caminha ao lado desta novela picaresca junto da sua atualização para a leitura moderna, no século XXI. Mais que isso, essa

ponte temporal servirá de sustento para compreender por que a Pícara não prospera no Brasil, segundo nos indaga Maria Inês Pinheiro Cardoso (2010).

Nos capítulos de análise, observar-se-á como Caroba, nativa do século XX, experimenta uma vida picaresca, e como os constructos socioculturais inerentes à novela picaresca de protagonismo feminino do século XVII se manifesta, se adapta e se renova nas letras brasileiras de nosso tempo. Esse trabalho, portanto, busca ouvir na atualidade os ecos picarescos oriundos da tradição e da história espanholas, sem deixar de preocupar-se com temas e conceitos tão atuais e necessários em nosso tempo.

Na seção seguinte, damos continuidade à discussão, ao tratar dos conceitos de escrita masculina e feminina, e como manejá-los diante de duas obras escritas por homens em tempos dissonantes.

1.1.1 Escrita de Autoria Masculina e Escrita de Autoria feminina: Um Olhar Desde a Crítica Feminista

Outro ponto que gerou preocupação ao formular as questões de pesquisa se deu pelo fato de que ambas as obras propostas para análise nesta dissertação são escritas por homens: López de Úbeda e Suassuna. Para além disso, o texto de 1605, *La Pícara Justina*, está povoado do imaginário misógino do período Barroco, e ainda que protagonizado por uma mulher, não raras vezes nos deparamos com comentários sexistas proferidos pela própria protagonista:

Tengo averiguada cosa que los hijos no solo heredamos de nuestros padres los males originales y los bienes naturales [...] especialmente las hijas, que el día que nos casan barremos la casa; y, el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosa y decir que sabe bien lo que solo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sean con serpientes, comoquiera que tengan cara y hablen gordo; comprar un pequeño gusto, aunque cueste la honra de un linaje; poner a riesgo un hombre por un juguete; echar la culpa al diablo de lo que se peca la carne; y, finalmente, heredamos comprar caro y vender barato (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 336-337).

Essa demorada citação já demonstra a temática misógina envolta no discurso de Justina, as mulheres, segundo a personagem, seriam as herdeiras de Eva, donas de um legado de engano e trapaça, capazes de arruinar toda uma linhagem por um simples capricho de sua vontade. Entretanto, nem sempre Justina admoestava em contra às mulheres, no transcorrer das páginas, se nota uma clara incoerência entre o discurso misógino e uma tentativa de autodefesa àquilo que dizem ou opinam dela, como no episódio das alcunhas com P, por exemplo:

[...] porque quien me ha dado seis nombres de P, conviene saber: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada, ¿qué he de esperar, sino que, como la pluma tiene la P dentro de su casa y alquiler pagado, me pongan algún otro nombre de P que me eche a puertas? Mas, antes que nos pope, quiero soplarle, aunque me llamen soplona (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2016, p. 222-223).

Mañero Lozano, autor do estudo crítico da edição consultada (CÁTEDRA, 2012), adverte que, nesta passagem com os nomes com P, o fio narrativo conduz o leitor à ironia de que o sexto apelido referir-se-ia ao termo “puta”, de modo que nesse momento, Justina se indigna ao discorrer sobre seus apelidos, e demonstra a vontade de soprar sobre sua origem, embora a possam chamar de *soplona*, termo que, segundo o *Diccionario de Autoridades*, refere-se àquele que acusa em segredo e com cautela (1773). Nas citações em destaque, percebemos, pois, a contradição e o escape da voz do autor pela boca da personagem. Ao mesmo tempo em que Justina deprecia a si e às demais mulheres, considerando-as indignas e desonradas, ela também se revolta quando é tratada por alcunhas pejorativas.

Sobre este aspecto, Cintia Iglesias García comenta que

Fiel aos pressupostos narrativos do gênero, Justina é ao mesmo tempo protagonista de y narradora de sua vida. Entretanto, deve-se diferenciar entre a narradora homodiegética, que se corresponderia com a personagem e voz de Justina e o autor implícito, que se corresponde com a voz do autor Francisco López de Úbeda. Não é por acaso esse contraste entre o autor real, que é um homem, e a fixação da voz narradora em uma mulher. Estas considerações não seriam precisas se a distância entre ambas as partes da narração estivesse claramente diferenciada y se distinguíssem, sem dificuldade, a intencionalidade e mensagem de López de Úbeda e Justina; não obstante, neste caso ambos se entrelaçam em uma mesma história na qual a voz da narradora se vê continuamente interrompida pela voz do autor implícito que mostra sua opinião a respeito do que a mulher protagonista esta narrando (IGLESIAS GARCÍA, 2021, p. 16, tradução nossa)⁹.

Esse escape misógino da voz do autor implícito no texto de *La pícaro Justina* nos leva às seguintes questões: Como observar uma personagem feminina a partir de uma escrita sexista de um autor masculino? Como estudar o conceito de pícaro, pícaro e picaresca a partir dos estudos de gênero? Para além disso, como observar a pícaro de Suassuna a partir de Justina e dos estudos da crítica feminista?

Longe de tentar reduzir ou encerrar a discussão, podemos lançar mão das contribuições de Johnatan Culler, reunidas em *On Deconstruction* (1982), especialmente aquelas reunidas em seu segundo capítulo “Reading as a woman”. Nele Culler reúne as considerações de diversos autores e autores que problematizaram questões relativas à recepção de textos literários permeados por leituras e fruições puramente masculinas.

⁹ No original: Fiel a los presupuestos narrativos del género, Justina es a un tiempo protagonista de y narradora de su vida. Sin embargo, se debe diferenciar entre la narradora homodiegética, que se correspondería con el personaje y voz de Justina y el autor implícito, que se corresponde con la voz del autor Francisco López de Úbeda. No es por casualidad ese contraste entre el autor real, que es un hombre, y la fijación de la voz narradora en una mujer. No serían precisas estas consideraciones si la distancia entre ambas partes de la narración estuviese claramente diferenciada y se distinguiesen, sin dificultad, la intencionalidad y mensaje de López de Úbeda y de Justina; no obstante, en este caso ambos se entrelazan en una misma historia en la que la voz de la narradora se ve continuamente interrumpida por la voz del autor implícito que muestra su opinión respecto a lo que la mujer protagonista está narrando (IGLESIAS GARCÍA, 2021, p. 16).

Isso se dá na medida em que muitas das obras às quais as mulheres tinham acesso eram escritas por autores homens, e, embora apresentassem figuras femininas, sejam elas protagonistas ou não, estas se encontravam construídas desde o ponto de vista de um homem. A partir daí a leitura que se fazia dos textos encontrava-se calcada em ranços e preconceitos imbuídos no seio da sociedade. Culler, entretanto, aponta uma direção possível ao defender uma leitura “como mulher” dos textos literários”. Segundo o autor:

Na crítica literária, uma estratégia poderosa é produzir leituras que identifiquem e situem as interpretações errôneas masculinas. Embora seja difícil definir em termos positivos e independentes o que significaria ler como mulher, podemos propor, com confiança, uma definição puramente diferencial: ler como mulher é evitar ler como homem, é identificar as defesas e distorções específicas das leituras masculinas e providenciar reparações (CULLER, 1982, p. 54, tradução nossa)¹⁰.

Diante desta afirmação, intentaremos aqui, realizar a análise de *La Pícaro Justina e O Santo e a Porca*, evitando uma leitura masculina, de modo a indicar caminhos, apontar equívocos e contrapor ideias. Tudo isso amparados no contexto histórico dos séculos XVI e XVII bem como nos pressupostos e contribuições da Crítica Literária feminista e do Feminismo.

Partimos, portanto, para essa discussão munidos das contribuições de Lucia Catello Branco e Ruth Silviano Brandão, reunidas em *O que é a escrita feminina*¹¹ (1991) e *A mulher escrita* (2004), assim como as de Toril Moi, em *Teoría Literaria Feminista* (1995), e Marly Catarina Soares, a partir de sua tese *O Místico e o Erótico na poesia de Florbela Espanca* (2008). Primeiramente, cabe compreender brevemente o que configura o movimento feminista para então perceber de que se trata uma crítica literária feminista.

1.1.2 O feminismo: luta e reivindicação

Em sua tese de doutorado, intitulada *O Místico e o Erótico na poesia de Florbela Espanca* (2008), Marly Catarina Soares nos elucida que o Feminismo é uma corrente de pensamento cujo início remonta a finais do século XIX, tendo um significativo avanço durante o século XX. A autora assinala que já no século XV existiam alguns textos dispersos que são

¹⁰ No original: In literary criticism, a powerful strategy is to produce readings that identify and situate male misreading. Though it is difficult to work out in positive, independent terms what it might mean to read as a woman, one may confidently propose a purely differential definition: to read as a woman is to avoid reading as a man, to identify the specific defences and distortions of male readings and provide correctives (CULLER, 1982, p. 54).

¹¹ O livro *O que é a escrita feminina* (1991) é de autoria de Lúcia Castello Branco. *A mulher escrita* (2004), conta com a autoria de ambas as autoras, isto é, Branco e Brandão.

considerados como os fundadores do feminismo¹², tendo eles sido escritos por mulheres. Em tais escritos, encontravam-se fortes indicações de protestos contra o preconceito misógino contra a mulher (SOARES, 2008).

Marly Catarina Soares, amparada nas contribuições de Joan Scott, comenta, por exemplo, que a luta pelos direitos das mulheres tem início já na Revolução Francesa, quando estas foram excluídas das promessas da *liberté, égalité e fraternité*, que em teoria, deveriam aplicar-se, politicamente, a todos e a todas. É, então, nesse momento que o movimento feminista começa a ser edificado (SOARES, 2008).

A autora comenta que a exclusão feminina do âmbito político teve como prerrogativa a diferença entre os sexos, de modo que o protesto feminista preconizava eliminar as diferenças sexuais politicamente:

[...] entretanto, ao defender as mulheres na tentativa de eliminar a “diferença sexual”, o feminismo, em nome dessas mulheres, alimentava ainda mais essa diferença. “Esse paradoxo – a necessidade de, a um só tempo, aceitar e recusar a ‘diferença sexual’ – permeou o feminismo como movimento político por toda sua longa história” (SOARES, 2008, p. 48).

A exclusão feminina da vida política, cultural e intelectual, assinala Soares (2008), levou as mulheres a, progressivamente, posicionarem-se contra as práticas do poder patriarcal, de modo que isso resultou em “uma postura cada vez mais clara e responsável dentro da perspectiva da política feminista pela conquista dos direitos civis” (SOARES, 2008, p. 48). Soares destaca que, no início do movimento, as mulheres requeriam fortemente o direito à educação, à profissão e aos direitos civis, como o direito ao voto, por exemplo. Desse modo,

A postura reivindicatória assumida pelas mulheres representou um grande avanço na caminhada do feminismo, e pode ter tido um reflexo imediato na literatura escrita por mulheres. Zahidé Muzart afirma que a principal ligação do feminismo com a literatura aconteceu no século XIX, quando as mulheres resolveram sair do fechamento doméstico (SOARES, 2008, p. 48).

No âmbito da literatura, Marly Catarina Soares, amparada nas contribuições de Zahidé Muzart, reunidas em *Feminismo e Literatura* (2003), pontua que as mulheres escritoras, isto é, aquelas que tinham por desejo sobreviver do trabalho literário profissional, já poder-se-iam considerar feministas, uma vez que “o fato de saírem da esfera doméstica era um indício de possuírem uma cabeça pensante e um desejo de subversão” (SOARES, 2008, p. 49).

¹² Sobre estes textos, convém dizer, que na França, Christine de Pizan publica em 1405 la *Cité des Dames*, hoje considerada por muitos como uma utopia feminina, uma vez que a obra configura um espaço habitado apenas por mulheres, que configuravam em exemplos de virtude. Se voltamos nossos olhos um pouco mais a oeste, na Espanha podemos citar a obra da madrilense María de Zayas y Sotomaoyor, que em 1637 publica as *Novelas amorosas y ejemplares* e em 1647 publica sua segunda parte, os *Desengaños amorosos*, obras que apresentam uma profunda defesa da mulher ao trazer exemplos femininos cujas ações as levavam ao caminho da virtude.

Ainda segundo a autora, no primeiro quinquênio do século XIX as inglesas e francesas da classe média introduzem-se no trabalho literário, entretanto, Soares assinala que isso se dava apenas pelo fato de pertencerem à aristocracia da época, o que, em detrimento de outras mulheres, as privilegiavam segundo sua classe social. Marly Catarina Soares assevera que a partir deste momento as “feministas vão consolidando essa postura por meio de lutas, movimentos, numa longa caminhada de duras e pequenas conquistas políticas, intelectuais, sociais e culturais” (SOARES, 2008, p. 49).

Esse movimento, nascido a finais do século XIX reverberou durante o passar do tempo nos mais diversos âmbitos, interseccionando-se com gênero, raça e classe social. Pouco a pouco as mulheres foram ocupando os espaços, lutando e conseguindo direitos, por um processo e experiência de vida mais igualitários. Entretanto, ainda que muitas conquistas tenham advindo dessa luta, há, todavia, um longo caminho a percorrer. Ainda nos dias de hoje, com o fortalecimento da extrema direita, o advento das bancadas evangélicas fundamentalistas, a busca incessante pelo capitalismo neoliberal, nos deparamos com um momento histórico bastante obscuro, que parece revelar que a luta está longe de acabar. Acreditamos que as artes e, principalmente, a literatura, pode configurar um território fértil, capaz de lançar as sementes da revolução, numa terra praguejada pelo pensamento patriarcal.

Marina Fe e Marisa Belausteguigoitia, na Apresentação de *Otramente: lectura e escritura feministas* (1999), explicam que a literatura, em alguma medida, pode configurar com um sólido terreno para o acesso ao conhecimento, ao promover um espaço de organização, representação e interpretação das experiências. Do mesmo modo, esta manifestação artística pela escrita, nos permite explorar também os ideais, os valores, os preconceitos e as máculas dos diferentes grupos sociais, seja no plano cultural ou linguístico, os quais podem determinar os constructos relacionados à identidade de gênero, ao significado, à sexualidade etc. (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999).

Desse modo, as autoras elucidam que o estudo da(s) teoria(s) e da(s) crítica(s) feminista(s) colocam em primeiro plano a visível diferença da escrita feminina, por exemplo, que com seu tom irônico, e por vezes paródico, desconstrói agressivamente os discursos hegemônicos de seu tempo “Tentando explicar o que significa, em diversos planos (corporal, familiar, social ou político), empenhar-se na reescrita de suas próprias ficções” (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 8, tradução nossa)¹³. Assim, nos aclaram as autoras, ao estabelecer como ponto principal de análise as discussões sobre o conceito de gênero se

¹³ No original: intentando explicar qué significa desde diversos planos (corporal, familiar, social o político) empeñarse en la reescritura de sus propias ficciones (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 8).

“Revelam os estereótipos femininos relacionados com a subjetividade feminina, a família, o casamento [...] desestabilizando-os para propor novas representações” (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 8, tradução nossa)¹⁴.

Entretanto, Fe e Belausteguigoitia assinalam que, antes de tudo, é necessário ter em conta a diferença entre os conceitos de feminismo e crítica literária feminista, pois ainda que o primeiro beba do segundo,

A crítica literária feminista teve um desenvolvimento paralelo do feminismo, assim como dentro deste existem diversas correntes, também existem muitos discursos diferentes na teoria e crítica literária feministas, pelo que esta pluralidade de vozes e de posições do sujeito enriquece a reflexão sobre o poder, que é central em toda análise feminista. Teoria e crítica examinam, entre outras coisas, a relação de cada sujeito, seja ele escritor/a ou leitor/a, com o poder, a linguagem e o significado, os quais estão determinados pela “política de localização” particular de cada sujeito (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 9, tradução nossa)¹⁵

Charlotte Broad, na introdução de *Otramente: lectura e escritura feministas* (1999), nos aclara que

Os discursos críticos feministas sobre literatura, cultura e sociedade se ampliaram enormemente durante os anos oitenta, já que as feministas pertencentes às correntes dominantes estão mais conscientes das vantagens do estudo interdisciplinar, da força e viabilidade das modalidades empregadas por grupos marginalizados dentro de seus próprios contextos, e de outras formas de resistência nos países em desenvolvimento. Algumas aceitaram sua visão centrípeta e outras a questionaram, incorporando assim em seu trabalho premissas mais amplamente aceitas e praticáveis. Qualquer que seja sua postura, fica claro que cada pessoa [...] deve tomar uma posição e que esta é necessariamente política. Como tantas feministas e escritoras tem dito e demonstrado com seu trabalho, o pessoal é inegavelmente político, e vice-versa. Este princípio, que de modo algum é uma ideia nova, constitui a coluna vertebral dos estudos feministas; com todas as complexidades que implica, segue sendo um aspecto central [...] (BROAD, 1999, p. 11, tradução nossa)¹⁶.

¹⁴ No original: sacan a la luz los estereotipos femeninos relacionados con la subjetividad femenina, la familia, el matrimonio [...] desestabilizándolos para proponer nuevas representaciones (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 8).

¹⁵ No original: La crítica literaria feminista ha tenido un desarrollo paralelo del feminismo, así como dentro de este existen diversas corrientes, también existen muchos discursos diferentes en la teoría y crítica literaria feministas, por lo que esta pluralidad de voces y de posiciones del sujeto enriquece la reflexión sobre el poder, que es central en todo análisis feminista. Teoría y crítica examinan, entre otras cosas, la relación de cada sujeto, ya sea escritor/a o lector/a, con el poder, el lenguaje y el significado, los cuales están determinados por la “política de ubicación” particular de cada sujeto (FE; BELAUSTEGUIGOITIA, 1999, p. 9)

¹⁶ No original: Los discursos críticos feministas sobre literatura, cultura y sociedad se han ampliado enormemente durante los años ochenta, ya que las feministas que pertenecen a las corrientes dominantes están más conscientes de las ventajas del estudio interdisciplinario, de la fuerza y viabilidad de las modalidades empleadas por los grupos marginados dentro de sus propios contextos, y de otras formas de resistencia en los países en desarrollo. Algunas han aceptado su visión centrípeta y otras la han cuestionado, incorporando así en su trabajo premisas más ampliamente aceptadas y practicables. Cualquiera que sea su postura, queda claro que cada persona [...] debe tomar una posición y que ésta es necesariamente política. Como tantas feministas y escritoras han dicho y demostrado con su trabajo, lo personal es innegablemente político, y viceversa. Este principio, que de ningún modo es una idea nueva, constituye la columna vertebral de los estudios feministas; con todas las complejidades que implica, sigue siendo un aspecto central [...] (BROAD, 1999, p. 11).

Dessa maneira, teoria e crítica trabalham lado a lado para desvelar possibilidades e releituras sobre a história da mulher e sua intrínseca relação com o apagamento outorgado pelo patriarcado. A literatura, como sabemos, atua nas mais variadas instâncias do pensamento e manifestações humanas, por vezes representando e mimetizando discursos carregados de estereótipos e preconceitos que, na grande estrutura da sociedade, terminam por perpetuar certas práticas. Assim, os estudos propostos pela crítica feminista buscam olhar para a literatura desde uma perspectiva analítica para esmiuçar, quebrar paradigmas, romper constructos e propor renovação aos estudos literários, sempre tendo em vista o primordial posicionamento político que isto demanda.

Mais uma vez, é preciso dizer, que esta dissertação se dedica ao estudo de personagens femininas que estão inscritas em obras de autoria masculina. Junto a isso, a questão picaresca povoa na mulher uma série de estereótipos misóginos que terminam por caracterizá-la como a portadora de todo mal. Durante a leitura de *Teoría literaria feminista* (1995), de Toril Moi, encontramos no segundo capítulo, intitulado “Crítica “imágenes de la mujer”, que este modelo de crítica literária produziu uma das vertentes mais férteis do movimento da crítica feminista. Moi assinala, por exemplo, que em meados da década de 70, as universidades estadunidenses se dedicavam quase que exclusivamente ao estudo dos estereótipos de figuras femininas em obras literárias escritas pela pena masculina (MOI, 1995).

1.1.2.1 A escrita tem sexo?

Lucia Castelo Branco, em *O que é Escrita Feminina* (1991), inicia seu texto com uma provocante indagação: a escrita tem sexo? Para tanto a autora assevera a problemática ao tratar de um conceito quase intangível nos estudos literários:

Quando se tenta formular uma série de ideias que viriam a construir uma teoria acerca da escrita feminina, não há como evitar uma incômoda questão que se coloca a partir do adjetivo escolhido para designar essa escrita. Afinal, feminino é um adjetivo relacionado, direta ou indiretamente, à mulher. Não há, portanto, como fugir à categorização sexual que a expressão “escrita feminina” propõe, e a incômoda questão embutida nesse enunciado forçosamente se faz ouvir – afinal, escrita tem sexo? (BRANCO, 1991, p. 11).

A autora aponta que ao trazer o adjetivo feminino para a discussão de uma escrita feminina é necessário observá-lo com bastante cautela, pois o caráter feminino não se trata propriamente de uma fisiologia do texto, ou a uma categorização sexual da escrita. Branco, entretanto, argumenta que nesse mesmo sentido de pensamento, quando se designa certa

categoria de escrita como feminina é quase impossível fugir dessa conotação sexual que o termo tatua na expressão “escrita feminina” (BRANCO 1991).

Para Branco o estudo de uma escrita feminina encontra-se em um lugar limítrofe, “Trata-se, portanto, de uma terminologia que se quer localizar nesse lugar limítrofe entre o sexual e o além-sexual: o feminino aqui não se restringe a uma leitura sexualizante da escrita, mas também não se opõe frontalmente a ela” (BRANCO, 1991, p. 12).

Usando-nos das palavras da autora, tal discussão pode parecer um pouco tumultuada e até mesmo nebulosa, entretanto, quando Branco (1991) se refere à escrita feminina, esta quer dizer que o feminino em si não atua como apenas um tipo de escrita relativo às mulheres, de maneira que os textos de escrita feminina sejam apenas publicados por mulheres. Segundo a autora este tipo de análise seria bastante redutora terminando por restringir o termo:

Fica claro, portanto, que a leitura sexualizante do termo feminino é restritiva, é redutora. Entretanto, tenho consciência de que, ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo algo de relativo às mulheres ocorrendo por aí, embora esse relativo às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres (BRANCO, 1991, p. 12, grifos nossos).

Lúcia Castelo Branco comenta que a partir da leitura de diversos textos de autoria feminina ela pode verificar que, de algum modo, tais obras apresentavam certas dissonâncias em relação às demais, como se manifestassem certo tom ou ritmo próprios. A autora assevera que, nesse recorte de estudos, os aspectos de tom e ritmo, por exemplo, perpassavam os elementos do enredo, da narrativa, enfim, às instâncias inerentes ao texto literário, e se apresentavam como pontos possíveis para distinguir sua escrita, uma escrita feminina (BRANCO, 1991).

Nesse cotejo de textos a autora observa que

os temas também eram, em geral, diferentes: as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase nada ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao eu. Mas essas preferências são facilmente explicáveis por uma leitura de cunho sociológico: com um olhar histórico, não é difícil afirmar que as mulheres não escreviam textos épicos porque não iam às guerras, que sua preferência pelo gênero memorialístico ou autobiográfico se deve a seu profundo conhecimento dos universos do lar e do eu, próprios à criação de uma escrita intimista etc. (BRANCO, 1991, p. 14).

A partir disso, Branco nota que para além dos temas abordados, como a maternidade, o corpo e a infância, isto é, os elementos que habitavam a profundidade do enredo dos textos, algo residia em sua superfície: “na inflexão da voz, na respiração em geral simultaneamente lenta e precipitada, no tom oralizante de sua escrita” (BRANCO, 1991, p. 14). A autora dá-se conta de que uma possível categorização da escrita feminina poderia estar relacionada a esse

movimento próprio do texto, nesse ulular das palavras, nas pausas, em elementos que se lançam para o **além**, e tudo o que venha caber nesse hífen.

Tais características observadas por Lúcia Castelo Branco, que foram colhidas de textos de autoria feminina, foram também percebidas em textos de autoria masculina, o que, novamente, levanta a questão sobre a sexualidade do texto, já que como a autora menciona, esses aspectos estão relativos às mulheres e não propriamente pertencentes a elas. Esse modo de enunciação, por exemplo, foi notado por Branco em textos como os de Marcel Proust, Guimarães Rosa, e em James Joyce. Rosa, nas palavras de Branco, apresentava esta “dicção” baseada no eco, na gagueira; Joyce, absorto pela magia e o excesso de linguagem de sua literatura, se fazia escutar, em suas obras, femininamente (BRANCO, 1991).

Branco, contudo, assinala que é preciso fazer notar que ao pensar numa possível “tradição” da escrita feminina, obviamente os nomes que virão à tona e em maior número serão os de mulheres. A autora aponta autoras como “Safo, Virginia Woolf, Anaïs Nin, Clarice Lispector, Lya Luft, Olga Savary, Hilda Hilst, Adélia Prado, Ana Cristina César” (BRANCO, 1991, p. 15).

É a partir desta observação que Lúcia Castelo Branco, conclui que

[...] é certamente por isso - embora não só por isso - que se mantém a escolha do adjetivo feminino para designar essa escrita, procurando-se sugerir que feminino aqui não se refere exclusivamente à mulher, mas tem a ver com a mulher, ainda que apenas de uma certa maneira, apenas em uma certa instância (1991, p. 15).

Longe de encontrarmos uma solução fácil para esta discussão, entendemos que a Escrita Feminina pode ser capaz de povoar textos diversos, inclusive aqueles que foram escritos por uma mão masculina. Esperamos que este capítulo tenha demonstrado as infinitas possibilidades de discussão que os textos e teóricas de expressão feminista podem suscitar, mas que também demonstre o árduo caminho que ainda devemos percorrer.

Acreditamos na possibilidade de aproximação dos estudos feministas às literaturas mais antigas, aos gêneros literários mais antigos, pois como nos orientou Riaudel nas seções anteriores, o texto literário pode e deve ser lido à luz de um outro tempo, num processo de atualização de valores, constructos sociais, culturais de seu tempo. Os textos antigos e misóginos, como é o caso de *La Pícaro Justina*, escrito por Úbeda, um homem, podem partir de seu tempo para configurar num espaço de discussão aos valores de nosso próprio tempo, conforme assinala Culler (1982).

No capítulo seguinte, apresentamos as características gerais do gênero picaresco e de seu protagonista, o pícaro, a fim de observar as substanciais diferenças que atravessam uma novela picaresca protagonizada por uma pícaro mulher. Na sequência, com o intuito de

compreender os constructos sociais, morais e intelectuais que pautavam o momento histórico em que as novelas picarescas foram escritas, tecemos um panorama histórico do momento em que o gênero picaresco surge na Espanha, no século XVI, a fim de compreender os condicionantes culturais que corroboravam o surgimento deste tipo particular de personagem, bem como a abordagem misógina para com a mulher e, conseqüentemente, com as novelas que as tinham como protagonista. Tratamos também dos aspectos culturais e sociais que compunham o pensamento tripartite espanhol.

CAPÍTULO 2 - O SURGIMENTO DO PÍCARO E DA NOVELA PICARESCA

Mireia Baldrich adverte, em *Cuatro pícaras seiscentistas* (2016), que o gênero picaresco foi abordado, com o passar do tempo, sob diferentes vieses, sejam eles sociais, psicológicos, morais ou éticos, causando, nas palavras da autora um mal-estar para muitos. Ainda hoje, no começo do século XXI, a definição da novela picaresca segue sendo uma reflexão aberta, de modo que as últimas abordagens da crítica intentaram superar a categorização tradicional que atentavam à forma e à temática particular do gênero para propor novas interpretações possíveis acerca de sua relação com o leitor, a desconstrução ou até mesmo a psicanálise, no entanto, assevera Balrich, nenhuma delas consegue definir certamente o gênero picaresco (BALDRICH, 2016).

O surgimento da novela picaresca e de seu personagem, o pícaro, não é consenso dentro da teoria literária. A discordância entre as noções que pautam este gênero literário e seu protagonista é tema interesse e discussão de diversos teóricos e estudiosos (DE HAAN, 1903; RICO 1987; GONZÁLEZ, 1994; BALDRICH, 2016). Nesse sentido não ousaremos tocar neste tema de maneira aprofundada. Reunimos nesta seção algumas considerações e características consensuais do gênero e da personagem. Ao final, cotejamos algumas informações acerca do protagonismo feminino na novela picaresca.

Mario Miguel González, em a *Saga do Anti-herói* (1994), considera que a novela picaresca clássica surge na Espanha no século XVI, mais especificamente em 1554, com a publicação da obra anônima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades*, coincidindo com a época de maior prestígio das artes e letras espanholas (GONZÁLEZ, 1994). Nesse período, “[...] tendo a hegemonia universal da coroa espanhola chegado ao seu apogeu, inicia-se o processo de deterioração, que culminará numa prolongada decadência da nação (GONZÁLEZ, 1994, p. 20).

A novela picaresca surge em tom ácido e crítico para pôr em xeque os valores e concepções do período. Como observaremos, o sistema governamental espanhol dos séculos XVI e XVII alimentava-se da concepção de que uns eram superiores a outros pelo sistema tripartite de classes. Tais fatores, aliados a literatura cavalheiresca¹⁷, por exemplo, que exaltava a figura do cavaleiro andante como o paladino cristão perfeito e assinalavam a classe nobre como sua descendência, perpetuavam um pensamento excludente. Sobejano (1967), aponta que

No sentido literário do termo, poder-se-ia chamar picaresca à engenhosa relação, normalmente em primeira pessoa, da vida e desventuras de um sujeito humilde,

¹⁷ Para maiores esclarecimentos acerca da fortuna literária do século XVI e da literatura de cavalaria recomendamos a leitura do capítulo 1, seção 1.3, de *O filho do rio e o sertanejo* (2021).

articulada segundo uma estrutura episódica (serviço a vários amos, encontro com diversos tipos de gente) e destinada a explicar um estado de desonra (aceito ao final ou vituperado) do qual aparecem como determinantes a própria condição do sujeito e as circunstâncias sociais que através daquela estrutura episódica e em uma linguagem de incontável eloquência crítica são mordazmente satirizadas (*apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 235, tradução nossa)¹⁸.

Consoante à afirmação de Sobejano, Mireia Baldrich, apoiada nos estudos de Blanco Aguinaga (1957), salienta que “para rechaçar o mundo antes há que se ter adentrado nele, em seu pecado e engano há que conhece-lo a fundo para poder falar com autoridade. Esta é a função didática do pícaro, da picaresca toda [...]” (*apud* BALDRICH, 2016, p. 20, tradução nossa)¹⁹.

Esta função didática, comentada pela autora catalã culminava numa profunda inovação técnica, pois um

[...] elemento genérico da poética picaresca é a inovação técnica. Do discurso solene, distante e em terceira pessoa das novelas cavalheirescas, destinadas a ressaltar as façanhas heroicas de seus heróis, a través das armas e sua fidelidade no amor, se passa a um relato onde o narrador e protagonista coincidem, o tom se vulgariza e o tempo pretérito absoluto é substituído pelo presente. A narração em primeira pessoa remete a um relato autobiográfico fictício, isto é, o pícaro nos conta sua vida, desde sua infância ou juventude, de classe humilde com semblante de homem de pouca honra. Assim, o processo vital do pícaro é intrínseco na poética do gênero, assim como é o eixo vertebral (narração em primeira pessoa) (BALDRICH, 2016, p. 30-31, tradução nossa)²⁰.

É por isso que ao trazer um personagem de origem não nobre, pobre e marginalizado, a novela picaresca inaugura uma nova forma de literatura, na qual, pela crítica e pela sátira, o personagem pícaro põe em evidência as rachaduras e deficiências do sistema sociocultural do período.

Em *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, temos o advento do eu narrativo, de maneira que o personagem, ao ser o narrador de sua própria história, torna-se também o ponto de vista, pelo qual ele demonstrará que a fé católica pode ser tão cruel a ponto de negar pão a uma criança, e a nobreza tão ausente de honra a ponto de ter um fidalgo que passa fome e diz ser o que não é,

¹⁸ No original: En el sentido literario del término, podría llamarse picaresca a la ingeniosa relación, normalmente en primera persona, de la vida y desventuras de un sujeto humilde, articulada según una estructura episódica (servicio a varios amos, encuentro con diversas gentes) y destinada a explicar un estado de deshonor (aceptado al final o bien superado) del cual aparecen como determinantes la condición misma del sujeto y las circunstancias sociales que a través de aquella estructura episódica y en un lenguaje de incontenible locuacidad crítica son mordazmente satirizadas (*apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 235).

¹⁹ No original: Para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño hay que conocerlo a fondo para poder hablar con autoridad. Esta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda [...] (*apud* BALDRICH, 2016, p. 20).

²⁰ No original: [...] elemento genérico de la poética picaresca es la innovación técnica. Del discurso solemne, distante y en tercera persona de las novelas caballerescas, destinadas a resaltar las hazañas heroicas de sus héroes, a través de las armas y su fidelidad en el amor, se pasa a un relato donde narrador y protagonista coinciden, el tono se vulgariza y el tiempo pretérito absoluto es sustituido por el presente. La narración en primera persona remite a un relato autobiográfico ficticio, es decir, el pícaro, nos cuenta su vida, desde su niñez o juventud, de clase humilde con semblante de hombre de poco honor. Así pues, el proceso vital del pícaro es intrínseco en la poética del género, en cuanto es eje vertebrador (narración en primera persona) (BALDRICH, 2016, p. 30-31).

conforme aponta Marcel Batallon (1937): “*Lazarillo de Tormes* funda o romance picaresco no seu duplo aspecto de confissão humorística e de sátira de diversas condições sociais” (*apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 211).

Dessa maneira,

O protagonista se erige como censor dos males que experimenta ou o vê com mais ou menos cinismo. Esta perspectiva sugere um detalhismo próprio do gênero e facilita a crítica aos diferentes estamentos sociais através do ofício como criado de diferentes amos. O pícaro estreita relações com os representantes das diferentes castas sociais (nobreza, clero, fidalguia, etc.) e isto lhe permite denunciar a corrupção existente a partir do seu viés satírico e crítico. A novela picaresca serve, pois, como pretexto para satirizar a sociedade (mas o pícaro é tão vicioso como a atmosfera satirizada) (BALDRICH, 2016, p. 31, tradução nossa)²¹.

Para ilustrar a citação em destaque podemos lançar mão dos conceitos presentes na divisão social dos séculos XVI e XVII. Observamos que a sociedade espanhola da época se pautava em preceitos de sangue, linhagem e honra que acarretavam privilégio para alguns em detrimento de outros. No capítulo 2 do Libro 1 de *La Pícaro Justina* a protagonista aponta as incongruências deste tipo de governo e sociedade ao refletir sobre sua própria linhagem. Ela mesma afirma “que la pícaro nació de las tejas de abajo, como tordo” (ÚBEDA, 2012, p. 319-320), aludindo ao fato de que os pássaros nascem em lugares humildes, debaixo das telhas e das palhas de qualquer telhado.

Notamos, já de início a origem humilde da personagem, que sendo pícaro, usará de seu riso e crítica mordazes para atacar àqueles que se encontram nas capas privilegiadas da sociedade. Acerca deste tema, Justina tece sua crítica:

Pues ¿qué en este tiempo, en el cual, en materia de linajes, hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama *el tener*, y el otro, *no tener* (ÚBEDA, 2012, p. 316-317, ênfases do texto).

Já no século XVII a protagonista compreende que a divisão social espanhola se demonstra absurdamente excludente, e para além disso reconhecia que os privilégios vivenciados pelos nobres em detrimento dos não nobres se baseava única e puramente no dinheiro, pois, de certa forma, ainda que os nobres fossem superiores em linhagem, era pela posse que poderiam executar, de fato, sua nobreza. Justina então aponta que o ter e o não ter perpassava todas estas questões.

²¹ No original: El protagonista se erige como censor de los males que experimenta o ve con más o menos cinismo. Esta perspectiva sugiere un detallismo propio del género y facilita la crítica a los diferentes estamentos sociales a través de servir como mozo de diferentes amos. El pícaro estrecha relaciones con los representantes de las diferentes capas sociales (nobleza, clero, hidalguía, etc.) y esto le permite denunciar la corrupción existente desde su mirada satírica y crítica. La novela picaresca sirve, pues, como pretexto para satirizar la sociedad (pero el pícaro es tan vicioso como la atmósfera satirizada) (BALDRICH, 2016, p. 31).

Vejamos um pouco mais acerca da manifestação do gênero picaresco. Mario Miguel González categoriza o desenvolvimento da novela picaresca em três fases:

No início da segunda metade do século XVI, está determinada pela publicação de *Lazarillo de Tormes* (1552-1553?) e da sua continuação anônima (1555). A segunda etapa abrangeria a publicação da *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1599), a redação inicial (1603-1604) de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo ([...] 1626).

A terceira etapa, incluindo doze obras, em geral de menor qualidade literária, se estenderia entre 1612 [...] até 1646 [...] (GONZÁLEZ, 1994, p. 19-20).

Entretanto, nem todos os críticos parecem estar de acordo nessa discussão que já ultrapassa quatro séculos. Em *La pícaro y la novela picaresca* (2019), de Mireia Baldrich, a estudiosa catalã reúne, em seu estudo crítico sobre a personagem picaresca feminina, um cotejo de autores cujas opiniões acerca do surgimento da picaresca manifestam-se na citação seguinte:

Nem todos os estudiosos estão de acordo em considerar o *Lazarillo* como a primeira novela picaresca espanhola. Prescindimos de todas as polêmicas e discussões a respeito, apenas apontamos que críticos como C. Guillén, Francisco Rico, Tierno Galván, Talens o Lázaro Carreter, a consideram novela picaresca propriamente dita, enquanto que A. Parker, Del Monte, A. Castro, Blanco Aquinaga o Rosa Navarro Durán o *Lazarillo* seria um “protopícaro” ou precursor, mas que, em todo caso, não é dialética que queira consumir este estudo (BALDRICH, 2019, p. 12, tradução nossa)²².

Baldrich, entretanto, reconhece que a publicação de *Lazarillo de Tormes*, logo nos últimos anos do reinado de Carlos V, dá início a uma cisão na literatura espanhola. Segundo a catalã, para alguns críticos a publicação de *Lazarillo* dará início a um dos gêneros mais característicos da literatura espanhola, isto é, à novela picaresca (BALDRICH, 2016, p. 16). Ao mesmo tempo, outros dirão que enquanto gênero, este apenas consolidar-se-á com a publicação de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, em 1599, e *El Buscón*, obra de Francisco de Quevedo, escrita em 1626 (BALDRICH, 2016).

Nesse sentido, os críticos supracitados por Baldrich consideram que *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554)

Como fonte e ponto de partida do gênero picaresco, e o *Guzmán* como molde da poética: “nela (novela picaresca) são essenciais a técnica naturalista, o caráter autobiográfico e disfrutar a vida com mal sabor (1926:354). Isto é, no *Lazarillo* faltava o tom “amargo, o endurecido e estático pessimismo” que o crítico considera consubstancial no gênero picaresco, considerando a novela picaresca essencial, a criada por Mateo Alemán. Apenas sob estes parâmetros poder-se-ia tratar de dita categoria estética ou histórica. Afastar-se do esquema era distanciar-se também do conceito de “novela picaresca”. Entre outras apreciações o crítico assinalou o conceito de anti-herói e afirmou que o gênero partia desta relação, como reação anti-heroica

²² No original: No todos los estudiosos están de acuerdo en considerar el *Lazarillo* como la primera novela picaresca española. Prescindimos de todas las polémicas y discusiones al respecto, solo apuntamos que críticos como C. Guillén, Francisco Rico, Tierno Galván, Talens o Lázaro Carreter, la consideran novela picaresca propriamente dicha, mientras que para A. Parker, Del Monte, A. Castro, Blanco Aquinaga o Rosa Navarro Durán el *Lazarillo* sería un “protopícaro” o precursor, pero que, en todo caso, no es dialéctica que quiera zanjar este estudio (BALDRICH, 2019, p. 12, tradução nossa).

em relação com a derrocada da cavalaria e dos mitos heroicos (BALDRICH, 2016, p. 19, tradução nossa)²³.

O gênero novela picaresca parece estar envolto por um próprio caráter picaresco, com isso queremos dizer, que a obra parece adaptar às características e manifestações do meio em que se encontra. Mario Miguel González, por exemplo, sobre este gênero afirma que lhe é particular criar-se e recriar-se, de modo que “cada obra suporia uma inovação perante uma mesma poética” (1994, p. 238). Baldrich coaduna com González ao pontuar que

Ao imbróglío que supõe o caráter multiforme do gênero, devemos adicionar as desarticulações genéricas da atividade de seus epígonos. A maneira como os seguidores entenderam o gênero, o que adotaram e o que rejeitaram da poética canônica, dificultou ainda mais especificá-lo (BALDRICH, 2016, p. 17, tradução nossa)²⁴.

Tendo em vista essa vasta discussão acerca do nascimento da novela picaresca, buscaremos, pois, ir ao encontro das palavras de Baldrich (2019) ao entender que nossa pesquisa não busca responder a essa questão, tão calorosamente discutida ao longo das páginas de infindáveis livros, mas sim refletir acerca das questões teóricas e filosóficas que envolvem o vasto campo da novela picaresca, buscando encontrar semelhanças e dissonâncias na literatura brasileira, neste caso, a peça teatral *O santo e a porca* (1959), de Ariano Suassuna.

Entretanto, como tentativa de sumarização das características do gênero picaresco, recorreremos uma vez mais à definição trazida por González, para o autor podemos considerar que a novela picaresca se trata da:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (1994, p. 263).

Se a tentativa de categorização do gênero picaresco se desenrola em uma pedregosa tarefa, mais ainda é a tentativa de uma definição do personagem pícaro. Ainda que este personagem esteja inerentemente atrelado ao gênero picaresco, sua presença não foi incomum em obras anteriores à fundação do gênero, o que ousamos chamar aqui de obras de “expressão picaresca”. Sobre este aspecto Mireia Baldrich aponta que:

²³ No original: molde de la poética: «en ella (novela picaresca) son esenciales la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y gustar la vida con mal sabor de boca» (1926:354). Es decir, en el Lazarillo faltaba el tono «amargo, el encallecido y estático pesimismo» que el crítico considera consustancial en el género picaresco, considerando la novela picaresca esencial, la creada por Mateo Alemán. Solo bajo estos parámetros se podía hablar de dicha categoría estética o histórica. Alejarse del esquema era alejarse también de concepto «novela picaresca». Entre otras valoraciones, el crítico señaló el concepto de antihéroe y afirmó que el género partía de dicha relación, como reacción antiheroica en relación con la caída de la caballería y de los mitos heroicos (BALDRICH, 2016, p. 19).

²⁴ No original: Al embrollo que supone el carácter multiforme del género, debemos añadirle las desarticulaciones genéricas de la actividad de sus epígonos. La manera cómo los seguidores entendieron el género, lo que adoptaron y lo que rechazaron de la poética canónica, dificultó todavía más especificarlo (BALDRICH, 2016, p. 17).

Entre as mais importantes características distintivas impostas pelas obras maestras do gênero, o primeiro componente imprescindível é o personagem pícaro. Sem pícaro não há novela picaresca. Pois bem, o fato de que este exista não implica que a narrativa na qual aparece pertença ao gênero. No panorama social do século XVI e XVII, abundavam os mendigos, os vagabundos, os soldados desamparados, os fidalgos famintos..., e um pária, um nômade acostumado a estar fora da lei e a levar uma má vida. Este cidadão real, não integrado, ficou conhecido como pícaro (BALDRICH, 2016, p. 28, tradução nossa)²⁵.

O pícaro seria, conforme aponta Samuel Gili y Gaya (1953), um personagem de origem desonrosa que, sozinho, a partir do convívio com muitos anos aprende vícios e virtudes tornando-se pessimista e ressentido. Entretanto, nas obras iniciais os pícaros não chegavam a ser delinquentes profissionais, de modo que suas ações recaiam em pequenos enganos e trapagens através da astúcia para sua subsistência (*apud* GONZÁLEZ, 1994).

Os pícaros primordiais como *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón Don Pablos*, compartilhavam a ausência de nobreza, isto é, não pertenciam à classe dos nobres e, sim, a do Terceiro Estado. Tal fato aliado aos constructos políticos, sociais e culturais do estado Absolutista, os apartava da sociedade, colocando-os à margem. Sobre este aspecto, Maurice Molho, em *Introduction a la pensée picaresque* (1967), aponta que “sua baixaza advém de sua linhagem e esta impede que ele seja levado em conta e pré-determina sua conduta: encarna a antítese da honra e é um dejetto social, desprezado por sua avidez ou por sua pobreza” (*apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 236).

Mireia Baldrich, retomando Ortega y Gasset (1957), propõe que o pícaro se trata de

um sujeitinho, nascido nas capas inferiores da sociedade, um verme humano fermentado no limbo e disposto a curar ao sol sobre o esterco. E se faz criado de muitos anos, vai passando de servir...Este personagem observa a sociedade de baixo para cima ridiculamente escorraçado, e uma após outras as categorias sociais, os ministérios, os ofícios vão se desmoronando, e vamos vendo que por dentro, não eram mais que miséria, farsa, vaidade, empaque e intriga (*apud* BALDRICH, 2016, p. 29, tradução nossa)²⁶.

Nesse sentido, numa sociedade majoritariamente excludente, o pícaro encontra na trapaça, no roubo e no engano, maneiras para driblar as vicissitudes que a ele são impostas. Como já mencionado, o personagem picaresco demonstra em como os valores de uma

²⁵ No original: Entre las más importantes características distintivas impuestas por las obras maestras del género, el primer componente imprescindible es el personaje del pícaro. Sin pícaro no hay novela picaresca. Ahora bien, el hecho de que este exista no implica que la narración en la que aparece pertenezca al género. En el panorama social del siglo XVI y XVII, abundaban los mendigos, los vagabundos, los soldados desamparados, los hidalgos hambrientos..., y un paria, un nómada acostumbrado a estar fuera de la ley y a llevar mala vida. Este ciudadano real, no integrado, se conoció como pícaro (BALDRICH, 2016, p. 28).

²⁶ No original: un figurín nacido en las capas inferiores de la sociedad, un gusarapo humano fermentado en el cieno y presto a curar al sol sobre un estiércol. Y la hace mozo de muchos años; va pasando de servir... Este personaje mira la sociedad de abajo a arriba ridiculamente escorazada, y una tras otras las categorías sociales, los ministerios, los oficios se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad, empaque e intriga (*apud* BALDRICH, 2016, p. 29)

sociedade dita defensora da honra e da fé são deficientes e problemáticos. Os pícaros, majoritariamente, seriam os criados de membros do clero e da nobreza, que ao invés de ensiná-los virtudes, acabavam por ensinar vícios, isso implicava em uma relação de servilismo.

Sobre este aspecto Guisantes e Schardong propõe uma análise²⁷ sobre o caráter de Lazarillo de Tormes – na visão dos autores, o primeiro pícaro –, e chegam a conclusão de que os três tratados iniciais da obra dizem respeito à educação do personagem Lázaro, que aprende vícios com os primeiros amos que serviu, como a mentira, a trapaça, a dissimulação, etc.:

Durante os três tratados escolhidos para este estudo de personagem, entendemos que Lázaro ainda é uma criança, logo, seu caráter não está consolidado, pois está sendo construído. Podemos considerar que a educação de Lázaro é empírica, pois provém do seu breve convívio com a família e das experiências que teve com seus amos (GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 54).

Amparados na *Ética a Nicômacos*, de Aristóteles os autores concluem que

[...] através da narrativa de Lázaro, que o personagem é um indivíduo pobre que circula por vários estratos da sociedade espanhola do século XVI. Vivendo em diferentes ambientes, observamos a construção de seu caráter, a partir de lições e ensinamentos de seus familiares e amos, outrossim, através da observação do seu entorno (GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 58).

Nesse sentido, por ser uma criança, o pícaro demonstraria uma educação empírica, resultado da convivência na primeira infância com os pais – quase sempre rufiões, prostitutas e trapaceiros – e com os decorrentes amos, clérigos, religiosos e nobres, que ao invés de apresentarem virtudes elogiáveis, como assim preconizava o sistema tripartite de classes, terminam por infundir lições abomináveis, como a mentira, dissimulação, trapaça e ostentação.

Mireia Baldrich confirma a análise de Guisantes e Schardong ao afirmar que

O pícaro sofre um processo evolutivo desde que é criança até a maturidade. A inocência essencial se vê superada pelas lições de seus amos ou acompanhantes. Assim se observa em Guzmán, com o engano da *ventera*. A fome e a honra são dois eixos fundamentais na trajetória vital do pícaro, que inicia seu caminho espancado pela fome e a partir daí executa suas trapaças para enganar e sobreviver. Entretanto, o pícaro adulto muda de tática e utiliza o aspecto externo para dissimular sobre sua procedência e aparentar uma honra que não possui. Ligado à aparência externa, está o desejo de ascensão social do pícaro. O pícaro luta por dinheiro e para melhorar sua situação pessoal. Esta tentativa predomina sobre qualquer moral ou ética social. Por isso atua sem filtros ou restrições para conseguir seu objetivo: sair da pobreza para ver seus atos delitivos desde uma distância humorística, com certo afastamento. Finalmente, toda narração picaresca implica no anúncio final de uma continuação e, portanto, são relatos com final aberto. Com *Guzman de Alfarache*, se abre esta possibilidade, e muitas serão as obras que adotarão este esquema como ponto de partida (BALDRICH, 2016, p. 32-33, tradução nossa)²⁸.

²⁷ Recomendamos a leitura do capítulo 2, seção 2.3 “Primeiros tratados: a construção do caráter”, de O filho do rio e o sertanejo (2021).

²⁸ No original: El pícaro sufre un proceso evolutivo desde que es niño hasta la madurez. La inocencia inicial se ve superada por las lecciones de sus amos o acompañantes. Así se ve en Guzmán con el engaño de la *ventera*. El hambre y la honra son dos ejes fundamentales en la trayectoria vital del pícaro, que inicia su camino vapuleado por el hambre y de ahí sus tretas para engañar y sobrevivir. Sin embargo, el pícaro adulto cambia de tática y

Conforme pudemos observar, a figura do personagem picaresco manifesta-se de maneira complexa e polissêmica. Como já anunciado a tentativa de conceituação desta figura literária é bastante pedregosa e não é propósito do estudo aqui proposto. Entretanto, consideramos que a definição de Mario Miguel González, a partir das considerações de Gilda Melo e Souza (1979), propõe uma solução bastante feliz para o desafio de categorizar o pícaro. Para o estudioso este personagem seria:

Um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio (*apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 98).

Vasta foi a descendência destes vencidos-vencedores desde a publicação de *Lazarillo de Tormes*, em 1554. Entretanto, Mireia Baldrich aponta que “A novela picaresca deixou de ser domínio exclusivo de protagonistas homens, quando em 1605 se publica, *La pícaro Justina*” (2016, p. 35, tradução nossa)²⁹. Desse modo, na seção seguinte exploramos os condicionantes literários, culturais e sociais que envolvem a presença de uma pícaro mulher e suas substanciais implicações no gênero novela picaresca, uma vez que, conforme veremos ainda neste capítulo, o século XVI e XVII encontrava-se povoado pelo pensamento barroco, patriarcalista e misógino. Em alguma medida, a seção seguinte demonstra, também, que até mesmo a fortuna crítica foi misógina ao considerar estas novelas protagonizadas por mulheres como *picarescas de segunda ordem*.

2.1 A PÍCARO: SURGIMENTO, REMODELAÇÃO E MISOGINIA

A primeira pícaro mulher de que se tem notícia surge em 1605, com a publicação de *El libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda. Sua aparição, nas palavras de Soledad Arredondo (1993) “supõe um marco para a história da narrativa espanhol do Século de Ouro, equiparável ao marco que supôs *Lazarillo de Tormes* em seus dias” (*apud* BALDRICH, 2016, p. 35)³⁰.

utiliza el aspecto externo para disimular su procedencia y aparentar una honra que no posee. Ligado a la apariencia externa, está la voluntad de ascenso social del pícaro. El pícaro lucha por dinero y para mejorar su situación personal. Este intento predomina sobre cualquier moral o ética social. De ahí que actúe sin filtros ni cortapisas para conseguir su objetivo: salir de la pobreza y vea sus actos delictivos desde la distancia humorística con cierto despego. Finalmente, toda narración picaresca implica el anuncio final de una continuación, y por tanto, son relatos con final abierto. Con *Guzmán de Alfarache* se abre esta posibilidad, y serán muchas las obras que adopten este esquema como lugar común (BALDRICH, 2016, p. 32-33).

²⁹ No original: “La novela picaresca’ dejó de ser dominio exclusivo de protagonistas varones, cuando en 1605 se publica, *La pícaro Justina*” (2016, p. 35).

³⁰ No original: supone un hito para la historia de la narrativa española del Siglo de Oro, equiparable al hito que supuso el *Lazarillo de Tormes* en su día” (*apud* BALDRICH, 2016, p. 35).

Mireia Baldrich, em *Cuatro pícaras seiscentistas* (2016), comenta que

[...] a admissão da mulher como personagem protagonista na narrativa picaresca espanhola se inaugura com *La Pícara Justina*, mas atua como desencadeante da picaresca feminina. A partir da qualificação de pícaro feita pelo autor de Justina, se adscvem a tal designação três obras mais que seguem esta linha picaresca: *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), ambas de Castillo Solórzano (BALDRICH, 2016, p. 36, tradução nossa)³¹.

Segundo Baldrich, Justina pode ser considerada como a primeira pícaro, mas não como a primeira mulher protagonista na literatura Espanhola. Justina teria uma predecessora ainda mais antiga, oriunda do século XV, a personagem de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*³² (1499), de Fernando de Rojas, mais conhecida como *La Celestina*. Segundo a autora

Celestina³³ é o primeiro exemplo de protagonista feminina que nos introduz a forma moderna em um mundo complexo no qual os grupos sociais menos favorecidos e marginalizados começam a emergir, a opinar e rebelar-se na medida de suas possibilidades. Ela é a primeira protagonista de entidade literária pertencente à classe social baixa e, sem dúvida alguma, uma personagem que tem consciência de si mesma embora sua moralidade seja duvidosa” (Song, S, 2000:53). A *alcahueta*³⁴ de Rojas assumia, então, um papel muito ativo e pautava as bases para futuros arquétipos, como foi o caso da pícaro seiscentista. Alguns críticos, como Bruno Damiani, já sinalizaram as analogias entre a picaresca e a Lozana Andaluza. A obra de Delicado “marca o

³¹ No original: [...] la admisión de la mujer como personaje protagonista en la narrativa picaresca española se inaugura con La pícaro Justina, pero actúa como desencadenante de la picaresca femenina. A partir de la calificación que hace el autor de Justina como pícaro, se adscriben a tal designación tres obras más que siguen esta línea picaresca: *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), ambas de Castillo Solórzano (BALDRICH, 2016, p. 36).

³² Barbosa em *A representação da mulher na tragicomédia La Celestina de Fernando de Rojas* (2018) esclarece que: “A obra *La Celestina* (2005), de autoria de Fernando de Rojas, esteve sua primeira publicação em 1499, período de transição do século XV para o XVI, época de mudança da Idade Média para o Renascimento. Essa tragicomédia teve vários títulos durante suas edições, sendo a primeira versão intitulada *La comédia de Calisto e Melibea* (1499). Em geral, as comédias tinham “final feliz” e, como o livro não apresentava essa característica, pois terminava de maneira trágica, recebeu outro título em edição posterior: *La tragicomédia de Calisto e Melibea* (1502). O enredo da história, por sua vez, enfatizava a presença da protagonista Celestina, uma velha bruxa que executa a maioria das ações da narrativa. Em virtude desse contexto, foi denominado outro título para obra: *La Celestina* (1519)” (BARBOSA, 2018, p. 7).

³³ Menéndez y Pelayo comenta que “La Celestina está escrita en prosa, y por tal razón su influencia en el definitivo teatro español, que adoptó la forma versificada, fue mucho menor que la influencia que ejerció en la novela, especialmente en el género llamado picaresco, muy remoto de La Celestina por sus asuntos y por los tipos que habitualmente describe, pero enlazado con ella por su carácter realista y por la enérgica y desembozada pintura de las ínfimas condiciones sociales, pintura accesoria en La Celestina, y esencial o dominante en las novelas picarescas. Pero durante el siglo XVI, en que la fórmula del teatro español no estaba fijada aún, La Celestina inspira la prosa de las comedias y pasos de Lope de Rueda y de Juan de Timoneda, y todavía se discierne su influencia en los entremeses de Cervantes (Menéndez y Pelayo, 2003, disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-celestina-estudio-0/>>. (Acesso em 08 ago. 2023).

³⁴ Segundo o *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) da Real Academia Española, o termo alcahueta pode ser definido como “La persona que solicita, ajusta, abriga, ò fomenta comunicación ilícita para usos lascivos entre hombres y mugeres, ò la permite en su casa. Voz Arabe de Cagifit, que vale atizadór, inflamadór, añadido el artículo Al, y con pequeña corrupción se dixo Alcahuete. Y aunque parece debía escribirse con g, atendida esta etymología, el uso de escribir esta voz con h está en contrario desde mui antiguo” (Acesso em 07 ago 2023).

principio da picaresca no mundo rufianesco e lupanário da prostituição romana” (1969:13-14) (BALDRICH, 2016, p. 36, tradução nossa)³⁵

Baldrich observa que diante dos modelos femininos idealizado pelos gêneros literários em voga no período, como a novela de cavalaria, pastroril, cortesana e bizantina, Justina descende de personagens ainda mais antigas, podendo somente ser comparada com a alcoviteira de Fernando de Rojas, a Celestina; e a prostituta Lozana, de Francisco Delicado. Estas personagens, detentoras de um vasto histórico de manchas, vida amoral e protagonismo, compartilham com Justina uma vida no mesmo submundo. Entretanto, ainda que Celestina e Lozana já detivessem o papel de protagonista, é apenas através da estrutura narrativa da novela picaresca, que Justina, além de protagonizar, poderá por sua voz, contar sua história (BALDRICH, 2016).

Baldrich assevera, contudo, que a presença de uma pícara protagonista implicava em mudanças substanciais no gênero picaresco, levando, inclusive, a crítica a tratar as novelas de pícara como um gênero de menor qualidade literária. A autora comenta que

Os críticos formalistas foram os mais estritos com os relatos de pícara. Neste sentido e tratando de *La Pícara Justina*, Marcel Bataillon foi taxativo ao excluí-la do gênero picaresco: “Na série picaresca, a obra de López de Úbeda é um livro a parte (Bataillon, 1969: 41). Del Monte era da mesma opinião, este nem sequer a inclui dentro da poética picaresca, pois a considera uma: “burla de um bufão da corte que, aproveitando-se do êxito da novela de Alemán utiliza uma problemática ético-social para burlar-se dela e compadecer a seus senhores” (1971: 104). Francisco Rico deixou muito claro que: “com a *Pícara Justina* e *La vida del Buscón* se havia entrado em via morta” (2000:139). Nessa mesma linha, Molho (1972) incluía no trio de pensamento a uma única mulher, Moll Flanders, em terras inglesas e um século mais tarde, descartava todas as sequelas especialmente das pícaras de Castillo Solórzano por evoluir da picardia à malandragem, configurando em uns relatos truculentos e anedóticos, que supunham a dissolução do pensamento picaresco (BALDRICH, 2016, p. 41-42, tradução nossa)³⁶.

³⁵ No original: Celestina es el primer ejemplo de protagonista femenina que nos introduce forma moderna en un mundo complejo en el que los grupos sociales menos favorecidos y marginados empiezan a emerger, a opinar y a rebelarse en la medida de sus posibilidades. Ella es la primera protagonista de entidad literaria perteneciente a la clase social baja y, sin duda alguna, un personaje que tiene conciencia de sí misma aunque su moralidad sea dudosa» (Song, S, 2000:53). La alcahueta de Rojas asumía un papel muy activo y sentaba las bases para futuros arquetipos como fue el caso de la pícara seiscentista. Algunos críticos, como Bruno Damiani, han señalado las analogías entre la picaresca y la Lozana Andaluza. La obra de Delicado: «marca el principio de la picaresca en el mundo rufianesco y lupanario de la prostitución romana (1969:13-14) (BALDRICH, 2016, p. 36, tradução nossa).

³⁶ No original: Los críticos formalistas fueron los más estrictos con los relatos de pícara. En este sentido y a propósito de *La pícara Justina*, Marcel Bataillon fue taxativo en excluirla del género picaresco: «En la serie picaresca, la obra de López de Úbeda es un libro aparte» (Bataillon, 1969: 41). Del mismo parecer era Del Monte, que ni siquiera la incluye dentro de la poética picaresca al considerarla una: «burla de un bufón de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán utiliza una problemática ético-social para burlarse de ella y complacer a sus señores» (1971: 104). Francisco Rico dejó muy claro que: «Con *La pícara Justina* y *la vida del Buscón* se había entrado en vía muerta» (2000:139). En la misma línea, Molho (1972) incluía en el trío del pensamiento picaresco a una única mujer, Moll Flanders, en tierras inglesas y un siglo más tarde, descartando todas las secuelas especialmente las pícaras de Castillo Solórzano por evolucionar de la picardía a la truhanería, configurando unos relatos truculentos y anecdóticos, que suponen la disolución del pensamiento picaresco (BALDRICH, 2016, p. 41-42).

Como já assinalamos, é particular do gênero picaresco renovar-se e parodiar-se perante a mesma poética (GONZÁLEZ, 1994), nesse sentido, o advento de uma pícara mulher abre prerrogativas para diversas manifestações de análise, sobretudo pela dificuldade de conceituação da novela picaresca. Baldrich comenta que

As novelas de pícara como protagonista estiveram sempre relegadas a um segundo plano, eclipsadas por seus homólogos masculinos. À dificuldade de definição do gênero picaresco e os problemas de classificação dos relatos posteriores, agregaremos as novelas de pícara. Estas incorporam elementos exclusivos de sua modalidade, uma mulher protagonista, e revelam, também, uma variedade e particularidades entre elas (BALDRICH, 2016, p. 37, tradução nossa)³⁷.

Obviamente, se nos recordamos do fundo histórico que atravessa as preocupações deste trabalho, entendemos que a sociedade dos séculos XVI e XVII pautava-se em constructos sociais bastante rígidos, de modo que o lugar ocupado pela mulher estava subordinado à presença masculina. Baixo estes preceitos da sociedade, é importante entender que a literatura da época estava também subordinada a tratados e preceitos ainda mais antigos.

Tratados como a *Poética* e a *Ética a Nicômacos*, ambas obras de Aristóteles, tiveram seus preceitos e ensinamentos assimilados pelas cortes europeias no século XVI (GUISANTES; SCHARDONG, 2021). Vendo desde essa ótica, conceitos como o da verossimilhança, por exemplo, faziam-se estritamente necessários no âmbito das artes, dessa maneira

A entrada da mulher como protagonista nesses tipos de relatos implicava uma série de mudanças nos elementos essenciais do gênero. Entre eles, o de “moço de muitos amos”. Esse traço desaparecia nos relatos com pícara pelo princípio de verossimilhança, que lhe impedia essa variação ocupacional. Essa renovação também implicava a dissolução da função de crítica social e de costumes característica dos livros picarescos. No entanto, a pícara não deixava de ser nômade, muito pelo contrário, manifestava uma faceta muito mais versátil: gozava de maior liberdade que seus homólogos masculinos. (BALDRICH, 2016, p. 37, tradução nossa)³⁸.

Logo, é coerente pensar que a presença da mulher acarretaria em mudanças substanciais no gênero picaresco, uma vez que esta não poderia peregrinar pelas ruas servindo a vários amos como assim havia feito Lazarillo em 1554, já que isso resultaria inverossímil, desse modo “era

³⁷ No original: Las novelas de pícara como protagonista han estado siempre relegadas a un segundo plano, eclipsadas por sus homólogos masculinos. A La dificultad definitoria del género picaresco y los problemas de clasificación de los relatos posteriores, hemos de añadir las novelas de pícara. Estos incorporan elementos exclusivos de su modalidad, una mujer protagonista, y revelan también variedad y particularidades entre ellas (BALDRICH, 2016, p. 37).

³⁸ No original: la entrada de la mujer como protagonista en estos tipos de relatos implicaba una serie de cambios en los elementos consustanciales al género. Entre ellos, el de «mozo de muchos amos». Este rasgo desaparecía en los relatos con pícara por el principio de verosimilitud, que le impedía esa variación ocupacional. Esta renovación suponía también la desaparición de la función de crítica social y de costumbres característica de los libros picarescos. Sin embargo, no por ello, la pícara dejaba de ser nómada, muy al contrario, manifestaba una faceta muchísimo más versátil: gozaba de mayor libertad que sus homólogos masculinos (BALDRICH, 2016, p. 37) .

evidente que as referências modélicas e a articulação do gênero picaresco operavam de maneira diferente na figura de uma mulher” (BALDRICH, 2016, p. 37-38, tradução nossa)³⁹.

Este aspecto, segundo Baldrich, demonstra-nos “A inviabilidade de julgar a pícara sob o mesmo critério que o pícaro, pois a criação dos personagens está concebida literariamente como entes distintos e os textos em que tomam vida não se constroem com os mesmos recursos” (BALDRICH, 2016, p. 41)⁴⁰, a catalã, amparada nas contribuições de Peter Dunn (1993), levanta a problemática da análise das novelas de pícara protagonista tendo como base modélica as novelas de protagonismo masculino, já que os textos se apresentam e se manifestam de maneira severamente distinta:

Protagonistas femininas, pelo simples fato de serem mulheres, impõem novos papéis e, portanto, mudanças de design. Nos romances que se seguiram, as meninas não foram colocadas para servir a mestres, como Lazarillo. As meninas não saíam de casa a pé em busca de fortuna, nem iam à universidade, nem caminhavam pelas ruas procurando um empregador. Todos esses atos, plausíveis para o jovem do sexo masculino, eram implausíveis para a jovem do século XVII. (*apud* BALDRICH, 2016, p. 41, tradução nossa)⁴¹.

É nesse sentido que Baldrich observa que Dunn “Apelou à necessidade de analisar as narrativas de pícara sob outros barômetros distintos, pois apresentam peculiaridades impostas pelo sexo (mulher) como pela distância existente entre autor e narrador autobiográfico” (BALDRICH, 2016, p. 41, tradução nossa)⁴². É imperioso assinalar que as novelas picarescas de protagonismo feminino eram escritas por autores homens, de modo que essa distância entre autor e narrador autobiográfico – como é particular do gênero picaresco –, mencionada por Baldrich, é um ponto no qual devemos nos deter com alguma atenção.

Como explorado, a novela picaresca pode ser conceituada como uma pseudo-autobiografia, geralmente, de tom epistolar, em que alguém de origem não-nobre se corresponde com um indivíduo de linhagem ilustre⁴³, nesse sentido autor e narrador podem ser

³⁹ No original: Era evidente que las referencias modélicas y la articulación del género picaresco operaban de diferente manera en la figura de una mujer (BALDRICH, 2016, p. 37-38).

⁴⁰ No original: la inviabilidad de juzgar a la pícara bajo el mismo rasero que el pícaro, ya que la creación de los personajes está concebida literariamente como entes distintos y los textos en los que toman vida no se construyen con los mismos recursos (BALDRICH, 2016, p. 41).

⁴¹ No original: Female protagonists, by the very fact of being female, impose new roles and therefore changes of design. In the novels that followed, little girls were not put out to serve masters, as Lazarillo was. Girls did not leave home on foot in search of a fortune, or go to universities, or walk the streets looking for an employer. All of these acts, plausible for the young male, were implausible for the young female of the seventeenth century (*apud* BALDRICH, 2016, p. 41).

⁴² No original: apeló a la necesidad de analizar las narraciones de pícara bajo otros barómetros distintos, puesto que presentan unas peculiaridades impuestas por el sexo (mujer) como por la distancia existente entre autor y narrador autobiográfico (BALDRICH, 2016, p. 41).

⁴³ Cabe salientar que nesta afirmação nos amparamos no exemplo de *Lazarillo de Tormes* (1554), cujo protagonista homônimo narra sua vida desde a infância até a fase adulta a seu interlocutor denominado “Vuestra Merced”.

confundidos entre i) aquele que escreve a obra literária (autor); ii) aquele que escreve a narrativa autobiográfica de sua vida (narrador).

Tendo como autor um homem, e no caso de *La Pícaro Justina*, um eclesiástico – oriundo de uma sociedade fortemente misógina, não nos esqueçamos! – e como narradora protagonista uma mulher, os textos poderiam apresentar uma manipulação ideológica bastante forte, como assim demonstra Sáiz González (1999):

Por serem mulheres, as pícaras terão que se adaptar a uma sociedade rigidamente patriarcal que as submete a restrições em seu desejo de movimento e em seus sonhos de realização. Por sua vez, o desajuste da autora narradora vai reverter em uma forte manipulação ideológica dos textos (*apud* BALDRICH, 2016, p. 43, tradução nossa)⁴⁴.

Dessa maneira, a novela picaresca de protagonismo feminino, contaminada pelos valores misóginos da sociedade barroca do século XVII, terminava por edificar nos livros de pícaro um manual machista acerca das mulheres, posto que

A técnica narrativa empregada nesses relatos autobiográficos se vale de um mediador ("uma instância intermediária entre o autor implícito e os leitores"). Embora as pícaras contem sua vida [...] em primeira pessoa, desde a infância, são realmente autoras implícitas representadas. A voz da narradora está continuamente interrompida pelo autor implícito, que se superpõe a esse "eu" protagonista. O autor implícito pode assim opinar acerca do gênero feminino ou de sua protagonista. Não será estranho, pois, que o mecanismo moral delas difira do de seus homólogos masculinos. As pícaras se desculpam de suas próprias faltas, e jogam as culpas a outras mulheres (BALDRICH, 2016, p. 54, tradução nossa)⁴⁵.

Baldrich assinala que a figura da pícaro baseava-se num modelo de mulher subversiva real que

[...] foi aproveitada pelos autores de novela picaresca, e especificamente da modalidade feminina. Eles se juntaram ao discurso dos tratadistas que pretendiam controlar a mulher, e colocaram nas ruas, através da ficção, mulheres livres, prostitutas não institucionalizadas. A protagonista da picaresca feminina se apresenta como a antítese da mulher ideal: honesta, discreta e submissa. Elas são herdeiras de Eva (que na época havia tomado relevo pela influência das doutrinas cristãs que a consideravam indutora do homem à funesta tentação), e encarnam todos os vícios segundo os manuais cristãos. São mulheres independentes, transgressoras, ambiciosas, astutas, vingativas, vaidosas, geniais, mentirosas, sensuais, ladras, extrovertidas, amigas dos adereços, dançarinas, cantoras, artistas, burlonas e belas. Além disso, devemos esclarecer que o conceito meretriz, na época, não designava apenas a mulher que vendia seu corpo por dinheiro, mas também incluía as mulheres faladoras e eloquentes, as sensuais, as andarilhas e as promíscuas, e por isso, Justina [...] se inscrevem sob essa rubrica. O caráter misógino dessas narrativas, além de se projetar

⁴⁴ No original: Por ser mujeres, las pícaras tendrán que amoldarse a una sociedad rigidamente patriarcal que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización. A su vez, el desajuste autornarradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos (*apud* BALDRICH, 2016, p. 43).

⁴⁵ No original: La técnica narrativa, empleada en estos relatos autobiográficos, se sirve de un mediador («una instancia intermedia entre el autor implícito y los lectores»). Aunque las pícaras cuenten su vida [...] en primera persona, desde la niñez, son realmente autoras implícitas representadas. La voz de la narradora está continuamente interrumpida por el autor implícito, que se superpone a ese yo protagonista. El autor implícito puede así opinar acerca del género femenino o de su protagonista. No será extraño, pues, que el mecanismo moral de ellas difiera del de sus homólogos masculinos. Las pícaras se excusan de sus propias faltas, y echan las culpas a las demás mujeres (BALDRICH, 2016, p. 54).

no retrato imoral das pícaras, também se observa na técnica de seus discursos (BALDRICH, 2016, p. 53-54, tradução nossa)⁴⁶.

Logo, percebemos que a figura da pícaro esta edificada por sólidas bases misóginas e antifeministas, projetando, a partir das obras literárias um projeto de advertência aos homens.

Diante destas considerações buscaremos nos capítulos 3 e 4, que se dedicam à análise do *Libro de Entretenimiento de la pícaro Justina* (1605), e *O Santo e a Porca* (1959), respectivamente, observar as características picarescas que se projetam em ambas as obras, a fim de responder à pergunta que norteia nosso estudo: estaria Suassuna vinculando a figura de Caroba a da pícaro do século XVII? O autor rompe com essa tradição misógina em sua personagem pícaro?

2.2 A ESPANHA DOS ANOS QUINHENTOS E SEISCENTOS

Neste capítulo exploramos o período histórico e literário em que surge o gênero picaresco, bem como seus constructos sociais e culturais e sua intrínseca relação à mulher. Primeiramente, partimos de uma abordagem histórica que busca situar o leitor do século XXI aos condicionantes sociais e literários que vivenciava um leitor dos séculos XVI e XVII. Por fim, buscamos demonstrar como a sociedade do Século de Ouro encontrava-se maculada pelos ideais do pensamento barroco, que matriciavam na mulher a criação de todo mal.

2.2.1 Contexto histórico, social e literário dos séculos XVI e XVII

A novela picaresca surge em 1554 com a publicação anônima de *Lazarillo de Tormes*, no momento de vasto fomento cultural que financiou o apogeu das artes e das letras espanholas, que, segundo nos informa Diniz e Schardong (2011), configurou o conhecido *Siglo de Oro*

⁴⁶ No original: [...] fue rentabilizada por los autores de novela picaresca y concretamente de la modalidad femenina. Estos se sumaron al discurso de los tratadistas que pretendían controlar a la mujer, y pusieron en las calles, a través de la ficción a mujeres libres, prostitutas no institucionalizadas. La protagonista de la picaresca femenina se presenta como la antítesis de la mujer ideal: honesta, discreta y sumisa. Son herederas de Eva (que por aquel entonces había tomado relieve por influencia de las doctrinas cristianas que la consideraban inductora del hombre a la funesta tentación), y encarnan todos los vicios según los manuales cristianos. Son mujeres independientes, transgresoras, ambiciosas, astutas, vengativas, vanidosas, ingeniosas, mentirosas, sensuales, ladronas, extrovertidas, amigas de los afeites, bailadoras, cantantes, artistas, burlonas y bellas. Además, debemos aclarar que el concepto meretriz, por aquel entonces, no designaba únicamente a la mujer que vendía su cuerpo por dinero, sino que incluía a las mujeres habladoras y elocuentes, las sensuales, las andariegas y las promiscuas, y por tanto, Justina [...] se alistan bajo dicho marbete. El carácter misógino de estas narraciones, además de proyectarse en el retrato amoral de las pícaras, se observa también en la técnica de sus discursos (BALDRICH, 2016, p. 53-54).

Español. Nesse período a Espanha era governada por Carlos V, da dinastia dos Habsburgos, sendo este momento histórico conhecido como a Espanha dos Áustrias.

Ainda que o surgimento desta modalidade literária coincida com esse momento augusto da literatura peninsular, Mario Miguel González, em *A saga do anti-herói* (1994), assinala que “ao mesmo tempo, trata-se do período em que, tendo a hegemonia universal da coroa espanhola chegado ao seu apogeu, inicia-se o processo de deterioração, que culminará numa prolongada decadência da nação” (GONZÁLEZ, 1994, p. 20).

Guisantes e Schardong, em *O filho do rio e o sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo* (2021), apontam que a novela picaresca surgira sob a forma de crítica política e social, pois tinha como intuito indicar e ilustrar, a partir do contexto de deterioração econômica e dos modelos sociais e culturais, os diversos problemas que circundavam uma sociedade que insistia em perpetuar os valores, já ultrapassados, da nobreza católica (GUISANTES; SCHARDONG, 2021).

Voltando a nosso ponto de partida deste capítulo, é necessário compreender que na Espanha dos séculos XVI e XVII o sistema político vigente consistia no chamado Absolutismo Monárquico. Essa modalidade de governo, nos explica Guisantes e Schardong (2021), se instaura com a condensação de diversos reinos feudais que se reúnem baixo o cetro de uma só coroa, neste caso, a da Espanha, configurando-a num Estado Moderno. Nessa organização

Surgiu um regime político caracterizado pela concentração do poder na pessoa do rei, em que os poderes não estão separados para seu controle, pelo contrário, estão unidos para robustecer a capacidade de controle do monarca, que pode, desse modo, elaborar as leis, aplicá-las e administrar o estado e exercer o poder militar (LA GUIA, 2007 *apud* GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 26, tradução nossa)⁴⁷.

Nesse regime governamental nada escapava do controle monárquico, de modo que toda a instituição do reino estava sujeita à aprovação e julgamento do monarca reinante, inclusive as artes. Podemos tomar como exemplo as páginas preambulares de *La Pícaro Justina*, onde podemos encontrar já de início o “Privilegio real” e sua “Aprobación”.

Lemos no “Privilegio...”:

Por quanto parte de vos, el licenciado Francisco López de Úbeda, nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro intitulado Libro de Entretenimeinto de la Pícaro Justina [...], era muy útil y provechoso y contenia cosas muy curiosas acerca de la moralidad y de las buenas costumbres; y nos pedistes y suplicastes os mandásemos das licencia para poder imprimir [...]. Dada en Gumiel de Mercado, a 22 del mes de agosto de 1604.
Yo, el Rey,
Por mandado del Rey nuestro señor,

⁴⁷ No original: Surgió un régimen político caracterizado por la concentración del poder en la persona del rey, donde los poderes no están separados, para su control, sino, por el contrario, unidos para robustecer la capacidad de mando del monarca, que puede de ese modo, elaborar las leyes, aplicarlas, administrar el estado, y ejercer el poder militar (LA GUIA, 2007 *apud* GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 26).

Juan de la Mezquita⁴⁸ (ÚBEDA, 2012, p. 166 a 168).

Na “Aprobación lemos:

Por mandado de Vuestra Alteza, he visto este libro de apaciable entretenimento, compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, y me parece que en él muestra su autor mucho ingenio, rara lección en todo género de lectura, gran elegancia y orden [...], encierra consejos muy provechosos para saber huir de los engaños que hoy día se usan. Y puede Vuestra Alteza dar la licencia y privilegio que suplica (ÚBEDA, 2012, p. 169).

Como podemos observar tal prerrogativa sujeitava também as artes e as letras, já que inclusive as obras deveriam ser avaliadas e aprovadas segundo os preceitos defendidos pelos moldes políticos e sociais do período, como se nota da citação, do livro se poderia tirar bons exemplos para aquele que o lia, de modo a contribuir para a manutenção dos valores morais defendidos pela nação.

Compreendemos, portanto, que nesse sistema político a figura do rei vigorava como entidade absoluta. Essa concepção ideológica dos anos quinhentos e seiscentos se justificava na medida em que a sociedade espanhola estava organizada segundo um esquema tripartite medieval, que, conforme aponta Antonio Dominguez Ortiz em *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias* (1985), era formado pela: “Nobreza, Clero e Estado Geral” (DOMINGUEZ ORTIZ, 1985, p. 98, tradução nossa)⁴⁹.

Dominguez Ortiz aclara que neste esquema cada uma das três instituições estava automaticamente amarrada às obrigações para com o estado e a sociedade e isto resultava em privilégios para alguns em detrimento de outros. Enquanto o Estado Geral fomentava o trabalho braçal que movimentava a economia através da taxação e aplicação de impostos, Nobreza e Clero gozavam da isenção tributária por sua suposta prestação serviços à sociedade, uma vez que esse pensamento sugeria que os Nobres atuavam na proteção bélica do estado e os Bispos, Cardeais e afins defendiam a nação através de sua relação com o divino (DOMINGUEZ ORTIZ, 1985, p. 98- 99).

Palanca Cabeza, em *La sociedad española del Siglo XVI* sintetiza as funções das classes sociais:

O clero se encarregava do cuidado espiritual da sociedade, da alma da população; a nobreza era encarregada de proteger militarmente a população; o terceiro estado, composto majoritariamente pelo campesinato, se encarregava dos trabalhos mundanos, de prover a alimentação e serviços à sociedade. Estas funções eram básicas

⁴⁸ Segundo nos aclara Mañero Lozano (2012), crítico da edição consultada, Juan de la Mezquita era o secretário da Câmara do Rei, responsável pelos privilégios dos livros que chegavam a publicação (MAÑERO LOZANO, p. 168).

⁴⁹ No original: Nobleza, Clero y Estado General (DOMINGUEZ ORTIZ, 1985, p. 98)⁴⁹.

e um estamento não devia se ocupar da função de outro estamento (CABEZA, 2019a, tradução nossa)⁵⁰.

Como assinala Palanca Cabeza e Dominguez Ortiz, no sistema tripartite, cada classe se ocupava de uma função, não podendo trocar de posição em nenhum momento, isto é, um membro do Terceiro Estado não poderia tratar das funções da nobreza e vice-versa.

Guisantes e Schardong (2021), amparados nas contribuições de Diniz e Schardong (2011), elucidam que a divisão social e a maneira como as classes se relacionavam estavam engessadas ao pensamento espanhol de que o mundo havia sido criado e organizado por Deus, de modo que a partir desta prerrogativa organizacional era, praticamente, impossível ir contra os desígnios celestiais impostos a um indivíduo ao situá-lo em uma determinada classe e não em outra (GUISANTES; SCHARDONG, 2021). Os pesquisadores reiteram, portanto, que uma pessoa nascida na condição de nobre morreria como nobre; o mesmo passaria com um membro do estado baixo, este nascido sem nobreza morreria na condição de não-nobre.

Esse fato estava amplamente justificado pelas concepções espanholas, herdadas do período medieval, de sangue e honra. Salazar Rincón comenta em *El mundo social del Quijote* (1985), que

Entre as disposições celestiais e a sociedade civil existe um degrau intermediário: o sangue, que atua como segunda causa ou o veículo pelo qual o indivíduo, de acordo com os desejos de Deus, se encontra adscrito a uma linhagem e vinculado a um estamento (*apud* DINIZ; SCHARDONG, 2011, p. 78, tradução nossa)⁵¹.

A questão geracional e de sangue está bem ilustrada em *La Pícaro Justina*, pois alguns de seus capítulos – e suas subdivisões – já indicam de começo que a personagem tratará de sua baixa linhagem, incrustada dos pecados oriundos de sua classe. É o caso de “Del abolengo⁵² parlero” (p. 310), “Del abolengo festivo” (p. 336) y “De la vida en el mesón” (p. 348). Nesse sentido, o sangue seria o meio físico através do qual a excelsa e virtuosa nobreza e a rusticidade do camponês seriam transmitidas a sua descendência. Logo, não somente virtudes poderiam ser herdadas pelos indivíduos, mas também vícios, como é caso de Justina.

Sob esse preceito ilustrado na citação anterior, as classes altas em hierarquia, os nobres, eram os donos de grandes vantagens sobre os demais, pois, segundo assevera Salazar

⁵⁰ No original: El clero se encargaba del cuidado espiritual de la sociedad, del alma de la población; la nobleza era la encargada de proteger militarmente a la población; el tercer estado, compuesto mayoritariamente por el campesinado, se encargaba de los trabajos mundanos, de proveer de alimentación y servicios a la sociedad. Estas funciones eran básicas y un estamento no debía ocuparse de la función de otro estamento (CABEZA, 2019a).

⁵¹ No original: Entre las disposiciones celestiales y la sociedad civil existe un eslabón intermediario: la sangre, que actúa como causa segunda o vehículo por el cual el individuo, de acuerdo con los deseos de Dios, queda adscrito a un linaje y vinculado a un estamento (*apud* DINIZ; SCHARDONG, 2011, p. 78).

⁵² Em livre tradução podemos assimilar o termo “abolengo” em espanhol a “avoengo”, em português, ou seja à linhagem geracional.

Ríncón, eram os descendentes diretos daqueles que realizaram feitos heroicos pela pátria espanhola, isto é, o nobre seria herdeiro das mais altas virtudes do guerreiro medieval (SALAZAR RINCÓN, 1985).

Aliada a essas concepções de sangue e linhagem, a honra configurava-se como faculdade moral extremamente estimada pelas classes nobiliárias dos séculos XVI e XVII:

A honra é, com efeito, um importantíssimo mecanismo ideológico da sociedade tradicional: funciona como fator de coesão social, conforma as consciências, determina as condutas, impõe as obrigações, atribui ao indivíduo a dignidade e estima que socialmente lhe correspondem, e atua como um autêntico princípio constitutivo e organizador do sistema social tripartite vigente na Europa do Antigo Regime (SALAZAR RINCÓN, 1985, p. 228- 229, tradução nossa)⁵³.

Nesse sentido, Salazar Rincón aclara que o nobre seria, através do sangue, o herdeiro das virtudes de seus antepassados, isto é, do cavaleiro medieval. Sob essa perspectiva os membros da nobreza disfrutavam e gozavam de riqueza, privilégios imbuídos a sua categoria. O autor reitera que o princípio da honra autorizava e outorgava ao indivíduo de excelsa linhagem, assentado nas elevadas posições da sociedade, o reconhecimento da sociedade para com ele. Entretanto, a honra só o autorizaria, de fato, se tais indivíduos respondessem de maneira adequada às obrigações de sua casta, Salazar Rincón assinala que, por esse motivo, a honra apresentava um dúbio aspecto: por um lado haveria que preocupar-se na consideração ante os superiores, o respeito aos seus iguais em linhagem e na exaltação ante aos inferiores. Para além disso, a honra ditava um conjunto de valores e deveres, bem como as normas de conduta que os sujeitos nobres deveriam cumprir, segundo sua classe e posição social, para que, dessa maneira, pudessem disfrutar dos privilégios de sua posição, já que do contrário, se encontrariam difamados (SALAZAR RINCÓN, 1985).

A partir dos pressupostos estabelecidos, que diante da prerrogativa de sangue, linhagem e honra, nessa organização social absolutista, os membros da nobreza disfrutavam de grande prestígio, que resultava em ostentação e regalias, sendo, dessa forma, donos dos lugares de destaque no seio da sociedade espanhola dos anos Quinhentos e Seiscentos (GUISANTES; SCHARDONG, 2021).

Salazar Rincón assevera que:

Os nobres, segundo a doutrina da época – são virtuosos e honrados: descendem daqueles que realizaram feitos heroicos, e mereceram, como prêmio de sua excelência e valor, as finanças, a honra e a nobreza. As qualidades do nobre são, por conseguinte, as do guerreiro medieval, transmitidas pelo sangue e conservadas com o exemplo

⁵³ No original: El honor es, en efecto, un importantísimo mecanismo ideológico de la sociedad tradicional: funciona como factor de cohesión social, conforma las conciencias, determina las conductas, impone obligaciones, asigna al individuo la dignidad y estimación que socialmente le corresponden, y actúa como un autêntico principio constitutivo y organizador del sistema social tripartito vigente en la Europa del Antigo Régimen (SALAZAR RINCÓN, 1985, p. 228- 229).

virtuoso de várias gerações: a nobreza, segundo Castillo de Bovadilla, é a oportunidade de tornar os homens altivos, magnânimos, esforçados, liberais, comedidos, sofridos e leais (SALAZAR RINCÓN, p. 232-234, tradução nossa)⁵⁴.

Salazar Rincón aponta que a nobreza nos séculos XVI e XVII era dona de um sólido poder e por isso disfrutavam de uma considerável fortuna, que por sua vez, permitia-lhes um vasto leque de vaidades sociais, dentre os quais o autor destaca: os trajes luxuosos, as casas abastadas e suntuosas e a vasta criadagem (SALAZAR RINCÓN, 1985).

Ainda segundo o autor, a supremacia da classe nobre nos reinos da Península Ibérica, advinda, principalmente, da propriedade e direito pela terra e do domínio jurisdicional no regime de vassalagem, cresce durante os últimos anos do período da Reconquista católica sobre os Califados Árabes em território espanhol, e se consolida de maneira definitiva durante o reinado dos Reis Católicos, isto é, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla (SALAZAR RINCÓN, 1985).

Os nobres, aliados à Coroa, disfrutavam, portanto, de sua proteção e dos privilégios já mencionados. Era comum, e também incentivado, que as grandes famílias da nobreza intercambiassem alianças matrimoniais, o que resultava numa concentração ainda maior da propriedade territorial que, por sua vez, acentuava ainda mais o domínio senhorial na mão de poucas, mas de poderosas famílias. Salazar Rincón assinala, por exemplo, que, segundo o cálculo realizado por Lucio Marineo Sículo, a nobreza detinha um terço das riquezas do país durante o reinado de Carlos V. (SALAZAR RINCÓN, 1985). Salazar Rincón comenta que

O estado mais elevado da nobreza, os Grandes de Espanha, grupo minoritário formado pelos duques e algumas famílias do mais alto escalão, disfruta de prerrogativas especiais em seu trato com os monarcas e o Estado, domina extensos territórios, possui inúmeras propriedades e controla os mais importantes recursos do poder político (SALAZAR RINCÓN, 1986, p. 17-18, tradução nossa)⁵⁵.

Em se tratando da divisão das classes sociais poder-se-ia encontrar subdivisões. O Clero, por exemplo, estava organizado entre Alto Clero e Baixo Clero. A primeira instância reunia o Papa, entidade máxima da Igreja Católica de Roma, os cardeais, bispos e arcebispos, enquanto a segunda agrupava “capelães, padres, párocos e beneficiados⁵⁶” (CABEZA, 2019c, tradução

⁵⁴ No original: Los nobles según la doctrina de la época- son virtuosos y honrados: descienden de quienes realizaron hechos heroicos, y han merecido, como premio de su excelencia y valor, la hacienda, la honra y la nobleza. Las cualidades del noble son, por consiguiente, las del guerrero medieval », transmitidas por la sangre y conservadas con el ejemplo virtuoso de varias generaciones: la nobleza, según Castillo de Bovadilla, es ocasión de hacer a los hombres altivos, magnánimos, esforzados, liberales, mesurados, sufridos y leales (SALAZAR RINCÓN, p. 232-234) .

⁵⁵ No original: El estado más elevado de la nobleza, los Grandes de España, grupo minoritario formado por los duques y algunas familias del más alto rangos, goza de prerrogativas especiales en su trato con los monarcas y el Estado, domina extensos territorios, posee cuantiosas propiedades y controla los más importantes resortes del poder político (SALAZAR RINCÓN, 1986, p. 17-18).

⁵⁶ No original: capellanes, curas, párocos y beneficiados (CABEZA, 2019c).

nossa). Palanca Cabeza argumenta que o Clero enquanto instituição era um grupo hierarquizado e numeroso que, no entanto, apresentava significativa distinção entre seus membros (CABEZA, 2019c).

O membros do Alto Clero, por exemplo,

Disfrutavam, junto da alta nobreza, de uma supremacia política, uma vez que intervinham no exercício do poder real. Eram também senhores jurisdicionais, pelo que a riqueza da igreja estava dirigida por este alto clero (CABEZA, 2019c, tradução nossa)⁵⁷.

Na classe dos nobres, os já mencionados Grandes de Espanha, compunham-se pelo Rei, como entidade máxima do estado Absolutista, e logo seguidos de um grupo menor, no qual duques e algumas famílias exerciam poder sobre o território. Nos estamentos mais baixos deste grupo se encontravam os fidalgos (GUISANTES, SCHARDONG, 2021).

Guisantes e Schardong indicam, em seu estudo sobre o período político e social dos anos Quinhentos, que o título de nobreza não era garantia de riqueza. Logo, havia muita discrepância entre os constructos de classe e as questões econômicas das classes sociais. Palanca Cabeza, discute, por exemplo, que

A nobreza espanhola do século XVI se caracterizava pela manutenção de privilégios que os diferenciavam da maioria da população espanhola, destacando a isenção no pagamento de impostos e no mantimento das honrarias. Embora existisse uma alta nobreza e Carlos I tenha criado a Grandeza de Espanha, existia uma pequena e mediana nobreza, com os mesmos privilégios, porém menos rica e com grande diferença entre seus membros (CABEZA, 2019b, grifo nosso, tradução nossa)⁵⁸.

Dessa maneira, ainda que a pessoa nobre fosse isenta do pagamento de impostos e lhe fosse garantido seu estatuto de honra e sangue, esta poderia ser tão pobre como um *jornalero*, membro do Terceiro Estado, e vice-versa. Um belo exemplo disso figura na engenhosa novela de Miguel de Cervantes, cujo protagonista, Alonso Quijano, o *Don Quijote*, é um fidalgo, que ainda que nobre, encontra-se falido.

Guisantes e Schardong comentam que s base da pirâmide social espanhola dos séculos XVI e XVII “os historiadores chamam de Terceiro Estado, sendo de onde provinha a maior parte da população” (2021, p. 30). Os autores, aliados às contribuições de Palanca Cabeza (2019), apontam que nesse estamento estavam os membros da população espanhola que não se aproveitavam de nenhum privilégio social. Sua principal função era a do trabalho braçal ou

⁵⁷ No original: Gozaban, junto a la alta nobleza, de una supremacía política, ya que intervenían en el ejercicio del poder real. Era también señores jurisdiccionales, por lo que la riqueza de la Iglesia estaba dirigida por este alto clero (CABEZA, 2019c)

⁵⁸ No original: La nobleza española del siglo XVI se caracterizaba por el mantenimiento de privilegios que los diferenciaban con la mayoría de la población española, destacando la exención del pago de impuestos y el mantenimiento de los honores. Aunque existía una alta nobleza y Carlos I creó la Grandeza de España, existía una pequeña y mediana nobleza, con los mismos privilegios, pero menos rica y con grandes diferencias entre los miembros de ella (CABEZA, 2019b, grifo nosso).

manufatureiro que fomentavam a economia do estado e do reino, segundo as normas sociais já exploradas nos parágrafos anteriores (GUISANTES; SCHARDONG, 2021).

Em linhas gerais, o Terceiro Estado estava composto pelo Campesinato, Artesanato, uma pequena parcela pertencente à burguesia e os Pobres e Marginalizados. Palanca Cabeza (2019) assinala que o primeiro se encontrava localizado nas zonas rurais, enquanto os demais estavam espalhados pela zona urbana da velha Espanha dos séculos XVI e XVII. Vale salientar que ainda que os membros do Terceiro Estados fossem ausentes de honra e linhagem, as classes sociais se moviam de maneira orgânica e múltipla, isto é, um membro da nobreza poderia ser pobre na mesma medida em que um não-nobre poderia ser rico, como era o caso de alguns membros do Campesinato formado por uma pequena parcela de fazendeiros ricos.

Entretanto, diferentemente dos membros da nobreza, Palanca Cabeza (2019) assinala que este estamento social apresentava algumas características muito particulares, pois muitos de seus membros não se encontravam totalmente integrados na sociedade. Sua função era a de trabalhar para fomentar a economia através do pagamento de impostos que, por sua vez, sustentavam o estilo de vida suntuoso das classes nobres (PALANCA CABEZA, 2019e).

Na zona urbana, os membros do Artesanato se dedicavam ao trabalho manual dentre os quais preconizavam a produção de sapatos, a confecção vestimentas e artigos para o dia-a-dia. Neste grupo social a grande parcela dos artesãos pertenciam às classes baixa e/ou média, de maneira que sua riqueza provinha do comércio e suas vendas que dependiam muito da conjuntura e da situação econômica do período. Aos olhos dos nobres privilegiados, seu trabalho não era visto com bons olhos, uma vez que eram realizados com as mãos (PALANCA CABEZA, 2019d). Cogitamos que isso se deve em larga medida ao pensamento católico que povoava o imaginário da população deste período, pois tendo Adão cedido à tentação de Eva, seu castigo foi trabalhar com as mãos para prover seu sustento, de modo que este tipo de trabalho era mais visto como castigo de Deus para com os não-nobres.

Na narrativa de Úbeda, Justina elenca uma série de ofícios do Terceiro Estado ao abordar questões relativas à sua genealogia. No capítulo 2 do Libro 1, “Del Abolengo Festivo”, encontramos as seguintes afirmações:

No te espantes, que tuve abuelo tamboritero [...]. Verasme echar muchas veces por lo flautado [...] que tuve abuelo flautista [...]. No te espantes, que soy nieta de un mascarero.
[...] el padre de mi padre [...] era barbero [...]. Mi tertarabuelo materno fue gaitero y tamboritero (ÚBEDA, 2012, p. 340 a 342).

Percebemos da citação que Justina descreve ofícios e profissões oriundas de membros do Terceiro Estado, isto é, dos membros que prestavam serviços à população em troca de

dinheiro, que por sua vez, eram obrigados a pagar os impostos e fomentar a economia e o estilo de vida da coroa. Tais profissões como as de barbeiro, gaitero, e flautista eram comuns nas ruas das cidades espanholas do período. Entretanto, entendemos que a intenção de Justina ao apresentar tais ofícios de seus avós e tataravós é delinear sua genealogia abjeta, que a eleva como pícara, já que estas profissões geralmente estavam vinculadas a ações não muito virtuosas.

Tal hipótese se confirma quando o leitor se depara com o “Aprovechamiento” do capítulo, isto é, o ensinamento que se pode tirar a partir de sua leitura – ponto bastante interessante e ausente nas novelas com pícaro homem – :

Muchos hombres de oficios alegres, cuales son tamboriteros y gaiteros, son nocivos a la república y dignos de gran castigo, porque, en enchaque de entretenimientos licitos, incitan y mueven a cosas dañosas, en lo cual limitan a los que acompañan la idolatría con el juego (ÚBEDA, 2012, p. 347).

Para além do Campesinato e do Artesanato, outro grupo componente dos membros do Terceiro Estado eram o dos Pobres e Marginalizados, nosso principal ponto de interesse para esta pesquisa, pois é, senão, neste estamento que adveio o personagem ao qual nos dedicaremos nas páginas que seguem: o pícaro e a pícara. Neste estamento, dado ao fato de não estarem integrados à sociedade pícaros e pícaras não exerciam um ofício que os conectasse ao Estado, estes indivíduos terminavam por viver da autossuficiência, caridade, ou da semidelinquência, ou, no caso das pícaras, como sustenta Baldrich (2016), do comércio prostibular.

A definição certa do personagem pícaro é bastante pedregosa, de modo que diversos autores se dedicaram a empreitada de defini-lo. Nesse sentido, não será nosso objetivo traçar uma definição exata do que viria a ser o personagem picaresco. Trazemos abaixo algumas noções do que seriam os pícaros históricos dentro da complicada organização social da Espanha dos séculos XVI e XVII.

Palanca Cabeza (2019), afirma, por exemplo, que

Os pícaros eram pessoas desarraigadas que provinham de distintos grupos sociais, desde pobres nascidos na cidade, filhos de camponeses, fidalgos falidos, soldados desertores, estudantes, jovens sem emprego, etc. Costumavam terminar nas cidades e se dedicavam à picaresca para subsistir, embarrando muitas vezes na delinquência. Boa prova disso se pode observar nas novelas picarescas escritas no século XVII por escritores espanhóis (CABEZA, 2019e, tradução nossa)⁵⁹.

Mario Miguel González aponta que

⁵⁹ No original: Los pícaros eran personas desarraigadas que provenían de distintos grupos sociales, desde pobres nacidos en la ciudad, hijos de campesinos, hidalgos arruinados, soldados desertores, estudiantes, jóvenes sin empleo, etc. Solían acabar en las ciudades y se dedicaban a la picaresca para subsistir, rozando en muchas ocasiones la delincuencia. Buena prueba de ello se puede observar en las novelas picarescas escritas en el siglo XVII por escritores españoles (CABEZA, 2019e).

A designação social “pícaro” parece ter estado reservada, inicialmente, no século XVI, a indivíduos, em geral adolescentes, que ajudavam no trabalho na cozinha dos senhores em troca de comida. Tratar-se-ia de uma situação de servilismo que podia projetar-se na função de criado. Essa condição marginal levaria esses indivíduos a uma existência na qual a astúcia seria o único recurso para a sobrevivência e, por este caminho, à semidelinquência. Por extensão, “pícaro” passaria a designar o indivíduo marginal, astuto e carente de princípios (GONZÁLEZ, 2010, p. 448).

Dessa maneira, o pícaro seria aquele que estaria à margem da sociedade, isto é, não se encontra integrado a ela, restando na delinquência e na picardia suas armas para lutar contra uma sociedade, cujos padrões de conduta pautavam o lugar que cada indivíduo deveria ocupar. Dos membros do Terceiro Estado pícaros e pícaras seriam os mais pobres entre os não-nobres, sendo que:

Ante a organização Tripartite do Estado Espanhol Absolutista, que determina a impossibilidade de ascensão social, apoiada no estatuto da honra e do sangue, os quais sustentavam a ideia da superioridade de alguns sobre os outros, surge o romance picaresco no século XVI, como crítica à sociedade da época (GUISANTES; SCHARDONG, 2021, p. 33).

Desse modo, Guisantes e Schardong asseveram que a entrada do pícaro na literatura culmina no surgimento da novela picaresca clássica, que ao apresentar um membro do Terceiro Estado como seu protagonista, lança luz e dá voz ao menor entre todos e tece sua crítica aos valores contraditórios das classes sociais mais abastadas e elevadas escrachando suas contradições (GUISANTES; SCHARDONG, 2021).

2.3 A MULHER E A SOCIEDADE DOS ANOS QUINHENTOS E SEISCENTOS

Até o momento nos dedicamos a explorar o contexto histórico do período em que surge a novela picaresca, obra que inaugura uma nova modalidade narrativa e de personagem nos séculos XVI e XVII. Podemos observar que esta sociedade estava povoada por um pensamento classista e excludente que priorizava uns em detrimento de outros. Nessa lógica de pensamento e organização social havia ainda a questão misógina: neste período histórico, plantado fortemente no pensamento barroco, a mulher era considerada herdeira direta de Eva e, por consequência, herdeira do pecado original ao corromper Adão no Jardim do Éden (BALDRICH, 2016).

Begoña Álvarez Seijo, em *¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700)* (2019), comenta que

Quando tratamos de estudar e investigar a história das mulheres na Espanha nos damos conta de que se trata de uma história que ainda hoje nos é apresentada de forma muito enviesada. Durante séculos, a voz da mulher, suas experiências e vivências foram inscritas em um discurso do feminino e da feminidade redatado exclusivamente por homens, os grandes criadores de histórias de mulheres dentro das sociedades

patriarcais. Por desgraça, e apesar do grande aumento de estudos sobre o tema que se tem produzido nas últimas décadas, isto se acentua quando se tenta desentranhar o papel da mulher no mundo cultural de uma sociedade como a do período barroco espanhol. Se Maravall deixou claro que quando falamos da cultura do barroco falamos de uma cultura dirigida, quando se trata de analisar o papel da mulher no seio dessa produção cultural nascida e orquestrada pelo Concílio de Trento (1545-1563) e seu fruto mais imediato, a Contra Reforma, nos encontramos com as invisibilidades, ausências, silêncios e censuras que terminam por formar parte de um setor marginal, uma subcultura sempre subordinada às ordenanças de género ao que por lei, divina ou real, se devia completa submissão (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 360, tradução nossa)⁶⁰.

A autora comenta que na Espanha dos séculos XVI e XVII a sociedade funcionava como um sistema hierarquizado, majoritariamente patriarcal e estático, de maneira que esta estrutura se decompunha em diversos estratos sociais, como já observado na seção anterior. Nessa esteira, esse ferrenho controle sobre os modos de vida dos cidadãos e das classes sociais se encontrava amparado em inúmeras tipologias de discurso, tais como o moral, o científico e o artístico, que sustentavam e conformavam a maneira de ser e atuar em sociedade. Esta cúria de pensamento atuava na defesa dos valores cristãos e tinham a finalidade de implantar tal sistema ideológico como um sentido de sociedade comum entre todos (ÁLVAREZ SEIJO, 2019).

Obviamente que este estrito sistema patriarcal católico apresentava forte influência na vida das mulheres, conforme comenta a autora:

A pesar de que a religião cristã havia proclamado a igualdade essencial a todos os homens e havia elevado a mulher à categoria de pessoa, na Espanha barroca, essa mesma fé cristã serviu de arma para o controle da realidade do género feminino, ficando reduzido a uma total subordinação às ordens dos seres humanos naturalmente superiores, os homens (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 361, tradução nossa)⁶¹.

Desta maneira, a partir da segunda metade do século XVII, articulou-se um vasto corpus teórico sobre o género feminino. Tais obras apresentavam forte função doutrinadora que visavam o controle dos padrões e modos de comportamento das mulheres, que, através do pensamento da época, afinado na religião, eram consideradas inferiores, débeis e ausentes de

⁶⁰ No original: Cuando tratamos de estudiar e investigar la historia de las mujeres en España nos damos cuenta de que se trata de una historia que aun hoy en día se nos presenta muy sesgada. Durante siglos, la voz de la mujer, sus experiencias y vivencias fueron inscritas en un discurso de lo femenino y de la feminidad redactado exclusivamente por hombres, los grandes creadores de historias de mujeres dentro de las sociedades patriarcales. Por desgracia, y a pesar del gran aumento de estudios sobre el tema que se ha producido en las últimas décadas, esto se acentúa cuando se intenta desentrañar el papel de la mujer en el mundo cultural de una sociedad como la del periodo barroco español. Si Maravall dejó claro que cuando hablamos de la cultura del barroco hablamos de una cultura dirigida, cuando se trata de analizar el papel de la mujer en el seno de esa producción cultural nacida y orquestada por el Concilio de Trento (1545-1563) y su fruto más inmediato, la Contrarreforma, nos encontramos con las invisibilidades, ausencias, silencios y censuras que conllevan formar parte de un sector marginal, una subcultura siempre subordinada a las ordenanzas del género al que por ley, divina y real, se debía completa sumisión (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 360).

⁶¹ No original: A pesar de que la religión cristiana había proclamado la igualdad esencial de todos los hombres y había elevado a la mujer a la categoría de persona, en la España barroca, esa misma fe cristiana sirvió de arma para el control de la realidad del género femenino, quedando reducido a un total sometimiento a los mandatos de los seres humanos naturalmente superiores, los hombres (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 361).

engenho, sendo portadoras do estigma de Eva, e portanto, propensas ao pecado (ÁLVAREZ SEIJO, 2019).

Nesse sentido, os tratadistas do Século de Ouro se preocuparam em escrever, tabular e publicar inúmeras advertências, manuais de tratamento, e bulas que alertavam aos homens sobre o cuidado que deveriam ter para com as mulheres. Tais autores, conforme sustenta Schardong (2021), amparados nas doutrinas médicas, literárias e filosóficas discorriam sobre “[...] a inferioridade intelectual da mulher, sua pouca capacidade para receber educação e, portanto, destacar-se em trabalhos que requeiram a aplicação do intelecto (SCHARDONG, 2021, p. 18).

Manuais como o de Fray Luis de León, por exemplo indicavam o lugar que a mulher deveria ocupar e atuar na sociedade. Em um de seus escritos, *La perfecta casada* (1583), o castelhano afirma o seguinte:

Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca: y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender, y las palabras no son sino como imágenes o señales de lo que el ánimo concibe en sí mismo; por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones (*apud* SCHARDONG, 2008, p. 37-38).

Begoña Álvarez Seijo discute, por exemplo, que neste momento histórico, o gênero feminino colaborava como uma perigosa ameaça à moral cristã, uma vez que as mulheres eram vistas como seres frágeis, frios e pecaminosos. Ao mesmo tempo, dada a finalidade da mulher de procriar e gerar herdeiros, as mulheres eram também vistas como mães capazes de cultivar a natureza pura dos valores cristãos e assegurar a pureza de sangue colaborando na preservação do grande império espanhol, defensor do cristianismo (ÁLVAREZ SEIJO, 2019).

Álvarez Seijo comenta que é no século XVI que, pela primeira vez, um olhar mais amistoso é lançado à mulher, criando, nas palavras da autora, “um perfil ‘positivo’, ou menos negativo, da mulher, diante das posições radicalmente misóginas, que se haviam mantido durante épocas anteriores, que culpavam à mulher de todos os males da sociedade em geral e do varão concretamente” (2019, p. 362, tradução nossa)⁶². Assim, a mulher ainda continuava sendo vista como incitadora ao pecado, entretanto, este preceito se encontra justificado como uma característica inerente ao gênero feminino já que Deus as havia criado dessa maneira, ou

⁶² No original: um perfil ‘positivo’, o menos negativo, de la mujer, frente a las posiciones radicalmente misóginas, que se habían mantenido durante épocas anteriores, que culpaban a la mujer de todos los males de la sociedad en general y del varón en concreto” (2019, p. 362).

como conceitua a autora, “mais imperfeitas e fracas de espírito” (2019, p, 362, tradução nossa)⁶³.

Em vários momentos da narrativa de Úbeda, Justina se alinha em seu discurso a esse caráter defendido por tais preceitos, assumindo que em sua história o leitor encontrará traços que a possam depreciar:

!Ay, hermano lector! Iba a persuadirte que no te admires si en el discurso de mi historia me vieres, no solo parlonas, en cumplimiento de la herencia que viste en el número pasado, pero loca saltadera, bailadera [...]. Hallarás en este discurso de esta historia que soy cofrada de la ventosilla [...]. Colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los ijares [...] (ÚBEDA, 2012, p. 338-339).

Nessa citação, entendemos que Justina está apresentando seu jeito de ser e de narrar, atravessado, é claro, pelo intenso uso de metáforas e jogos de linguagem. Ela admite ser uma mulher alegre, que dança ao som das castanholas, propensa sempre ao riso e aos desejos do coração, demonstrando um caráter despreocupado, pouco apegado à razão. Tanto por isso, sente a necessidade de justificar-se diante do leitor, assumindo que tais atributos se devem, principalmente às questões de herança genética, de todos os avôs e avós que teve:

No te espantes que soy nieta de un mascarero; y, como tengo dicho, de los padres, madres y lechonas [...] chupamos, a vueltas de la sangre, los humores y costumbres, como si fuéramos los hijos esponjas de nuestros ascendientes (ÚBEDA, 2012, p. 340).

Álvarez Seijo historia, e conclui, que nesse período, diante dessa mudança no tratamento com as mulheres, na Espanha foram semeados uma série de ideais e constructos morais positivos de feminilidade. Sua finalidade, segundo a autora, era a de guiar a mulher na busca de um modelo de *femina* perfeita, de modo que foram editados e levados à imprensa diversos tratados e obras adversativas cujas páginas continham instruções acerca dos deveres e obrigações que a mulher deveria exercer (ÁLVAREZ SEIJO, 2019), como *La perfecta Casada* (1583), de Fray Luis de León.

Essas obras pautavam, também, os estados sociais que estavam reservados às mulheres, sendo eles: *donzela, casada, viúva ou religiosa* (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 362, ênfases nossas, tradução nossa)⁶⁴. Qualquer mulher que se desviasse destes quatro destinos possíveis seria encarada com um mau elemento para a cristandade, sendo, por consequência, posta à margem da sociedade.

⁶³ No original: más imperfectas y débiles de espíritu (2019, p, 362).

⁶⁴ No original: doncella, casada, viuda o religiosa (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 362)

Levando em conta este preceito apresentado por Alvarez-Seijo, encontramos no texto de Justina fatos que comprovam que sua desvirtuação moral e social tem início já na infância e na juventude, dado ao contexto social em que vivia:

¿Qué te contaré? [...]

Mi padre y mi madre no quisieron tener oficios tan trafagones como sus antecesores, porque, como eran barrigudos, quisieron ganar de comer a pie quedo. Pusieron mesón en Mansilla [...]. Verdad es que no asentó de todo punto el mesón, hasta que nos vio a sus hijas buenas mozas y recias para servir; que un mesón muele los lomos a una mujer [...]. El día que asentó el mesón, éramos tres hermanas, buenas mozas y de buen fregado [...], bien avenidas en lo público [...] (ÚBEDA, 2012, p. 353-354).

Antes de discorrer sobre a citação em análise, convém esclarecer o significado do termo “mesón”. Segundo o *Diccionario de Autoridades* y o *Diccionario de la Real Academia Española* o termo pode ser traduzido como “estalagem”, isto é, um lugar público onde as pessoas, na sua grande maioria homens e andarilhos poderiam passar a noite e se alimentar, pagando, é claro, pelos serviços.

Tendo isso em vista, podemos cogitar com certa certeza que em ambientes como este a presença de prostitutas fosse bastante comum, de maneira que em tais lugares a busca por esses serviços não é inverossímil. Cogitamos essa hipótese a partir de uma afirmação irônica enquanto Justina rememora os ensinamentos de seu pai, acerca dos serviços femininos no mesón: “Con los huéspedes, menos palabras que gracias, más donaire que respuestas. [...] Cualquiera demostración que hubiéredes de hacer de alguna gracia, donaire o servicio, sea antes de comer” (ÚBEDA, 2012, p. 361).

Observando as citações em destaque notamos que os pais de Justina decidem seguir o ofício de mesoneros a partir do momento em que suas filhas alcançam certa idade, de modo que podemos conjecturar que elas atuavam não somente como serventes das necessidades alimentícias e sanitárias, mas também exercendo a função de servas sexuais aos homens que atendiam ao estabelecimento.

Nesse sentido, Justina, sendo uma membra do terceiro estado, ausente de nobreza tem seu destino traçado já na juventude, difamada pelos serviços prestados no negócio familiar, afastando-se dos quatro destinos possíveis da mulher honrada, já que não era mais donzela. Ela encontrará no negócio dos pais e nas ruas uma espécie de educação empírica – que Lázaro teria experimentado com os amos que serviu (GUISANTES; SCHARDONG, 2021) –, aprendendo do entorno não virtuoso as relações de engano e trapaça para tirar proveito das situações. Como traço dissonante do pícaro homem, as pícaras, e nesse caso Justina, usarão do corpo para ludibriar indivíduos e alcançar seus objetivos.

Álvarez Seijo pontua que além dos moldes preestabelecidos, as mulheres eram também separadas e catalogadas por etnia, classe e religião. Assim devido a sua natureza dúbia elaborou-se um corpus doutrinário sobre os estados e padrões de comportamento femininos, de modo que a mulher deveria sempre estar submetida e subordinada a uma figura masculina, a quem devia obediência e respeito (ÁLVAREZ SEIJO, 2019).

Assim, por meio destas

[...] práticas discursivas que conformavam a produção cultural barroca, se insistiu de modo incansável na necessidade de que a família, como estrutura organizativa das sociedades cristãs, fosse o núcleo formador dos fiéis católicos através da educação, a qual se ampliaria mais adiante mediante a predicação e a prática da confissão (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 362-363, tradução nossa)⁶⁵.

Como sabemos, no caso de Justina, sua família não colabora para uma educação embasada nos princípios cristãos, já que os ensinamentos transmitidos pelos pais iam de encontro aos preceitos cristãos. No capítulo dedicado à vida no Mesón, há um “Aprovechamiento” final que admoesta contra este tipo de estabelecimento e daqueles que o administram:

Hay mesoneros tan mal inclinados y disolutos, que hallarás en sus casas aposentados más vicios que personas. En ellas se aposenta la codicia, la sensualidad, el ocio, la parleria y el engaño y, sobre todo, el mal ejemplo y libertad, lo cual es causa de gran perdición en la república cristiana (ÚBEDA, 2012, p. 372).

Seijo pontua que a instancia do matrimonio seria o meio pelo qual os constructos sociais se edificariam, isto é, o casamento colaborava em manter os padrões e modos de pensamento daquela época. Segundo a autora, os tratados e bulas escritos pelos filósofos e médicos da época foram imprescindíveis para implantar os comportamentos que as mulheres deveriam cumprir no seio da sociedade patriarcal espanhola. Desse modo, o casamento emulava uma relação semelhante à entrega a Deus realizado pelas cónegas e freiras, já que estas haviam destinado uma vida celibatária em adoração a Deus. O casamento, portanto, resguardava o prestígio necessário e se erguia como o estado ideal da mulher (ÁLVAREZ SEIJO, 2019).

Entretanto, o casamento resguardava obrigações. Seijo destaca que pela ideologia católica semeada por mentes como Luis Vives, Antonio de Guevara, Vicente de Mexía, Juan de la Cerda e Fray Luis de León, a mulher não poderia realizar nenhum outro ofício que não o de casada, o que correspondia, primeiramente, a concepção e geração de descendentes ao marido, a educação destes na fé e doutrina católica e o cuidado com as tarefas domésticas do

⁶⁵ No original: [...] prácticas discursivas que conformaban la producción cultural barroca, se insistió de modo incansable en la necesidad de que la familia, como estructura organizativa de las sociedades cristianas, fuese el núcleo formador de los fieles católicos a través de la educación, la cual se ampliaría más adelante mediante la predicación y la práctica de la confesión (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 362-363) .

lar, tudo isso, sempre enclausurada entre as paredes da casa, devendo sempre obediência e dedicação à família e ao marido (ALVAREZ SEIJO, 2019).

No que toca à subordinação do casamento, Justina elabora uma crítica bastante ferrenha a essa instituição social e política. Ela recorre a uma estratégia bastante comum dentro das narrativas espanholas dos séculos XVI e XVII, já que se utiliza de sub-histórias para apresentar seu ponto de vista. Justina se usa de um conto das *Mil e uma noites* para elaborar sua censura, trazendo a *Historia de la Doncella Teodor* (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 425)

—Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar ateadas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. [...] Y como en el estar sujetas hay dos males, el uno estar atadas para no poder salir donde queremos, el otro estar tristes de vernos oprimidas, y tanto, que no hay necio a quien no le parezca que hace suerte en decir mal de nosotras, como si fuéramos todas burras de venta y en mala feria, que para ser compradas hayamos de ser vituperadas (ÚBEDA, 2012, p. 426).

Entendemos que ao trazer a história de Teodor, Justina assume que o casamento atua como ferramenta opressora, pois impede a mulher de transitar como queira pelos mais variados âmbitos da sociedade. A protagonista reconhece que as mulheres são forçadas a submeter-se ao homem desde tempos imemoriais, preceito amparado nas doutrinas católicas pelo mito da Costela de Adão.

Álvarez Seijo destaca, por exemplo, que segundo os preceitos misóginos estabelecidos pelos autores já citados, o matrimônio seria a única fórmula para alcançar a felicidade e a harmonia na organização familiar, fundada nas raízes divinas e que por sua vez, respeita a república e as leis da natureza (ALVAREZ SEIJO, 2019).

A autora esclarece que tais preceitos se encontravam amparados amplamente nas instruções divinas e cita a exemplo a obra de Juan Huarte de San Juan⁶⁶, médico e filósofo nascido no século XVI que editou e publicou o *Examen de ingenios para las ciencias* (1575). Mesmo que esse tratado não esteja diretamente associado à mulher, Huarte dedica uma parte

⁶⁶ Em *¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700)*, Begoña Álvarez Seijo historia que “Juan Huarte de San Juan fue un importante doctor y filósofo natural que nació y vivió en España entre 1530 y 1589. Su obra *Examen de ingenios para las ciencias* fue publicada por primera vez en 1575 y fue traducida al latín, al alemán y al inglés, siendo reeditada en cuarenta y cuatro ocasiones durante los siglos XVI y XVII. Es un tratado orientado, por un lado, a explicar las razones físicas y biológicas que favorecen o limitan las capacidades intelectuales de los hombres y, por otro, a ayudar a los mismos a explotar al máximo aquellas habilidades que poseían, explicando qué estudios o profesiones debían escoger según sus condiciones físicas y mentales y cómo podían mejorar su descendencia atendiendo a criterios biológicos y dietéticos” (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 364).

dele à escolha da mulher perfeita para casar, e ampara seus argumentos na teoria dos humores, pois

[...] propunha que os seres humanos apresentavam morfologicamente os mesmos órgãos sexuais, mas os das mulheres se encontravam repegados ao interior por falta de calor corporal, e que as diferenças físicas e intelectuais de homens e mulheres residiam nos diferentes temperamentos (úmido/seco, frio/quente) e nos fatores gerais de herança, raça ou idade; de modo que a inferioridade da mulher dependia tanto da vontade de Deus como de uma deficiência biológica originada pela predominância em sua fisiologia dos temperamentos úmidos e frios, causantes tanto de seu pênis interno quanto de sua fragilidade de espírito e carência de engenho (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 364, tradução nossa)⁶⁷.

Amparado nestes princípios orgânicos e/ou biológicos, Huarte de San Juan realiza a redução dos constructos que conformam o gênero feminino que, por sua vez, estava culturalmente construído pelo discurso dominante e patriarcalista, que a partir de autores como ele, legitimavam desde às ciências o funcionamento deste sistema (ÁLVAREZ SEIJO, 2019). Begoña Álvarez Seijo delimita que, amparado neste pensamento, existiriam três tipos de mulheres possíveis segundo o grau de humidade e frialdade, amparado na teoria dos humores:

Huarte establece que existem três tipos de mulheres segundo o grau de umidade e frialdade que seu temperamento possa apresentar, isto é, segundo sua composição humoral, a qual lhes outorgará mais ou menos engenho, assim como uma série de virtudes ou defeitos que se manifestarão mental e fisicamente; as mulheres úmidas e frias em segundo e terceiro grau carecerão de engenho, contudo, serão fisicamente agraciadas e férteis, constituindo em uma opção aceitável para o casamento; Entretanto, as mulheres frias e úmidas em primeiro grau são ariscas, inteligentes e engenhosas, de voz áspera, magras, morenas, muito veludas, e feias; são aquelas que por seu maior calor e secura corporal tendem a se parecer fisiologicamente e psiquicamente aos homens pois apresentam um grau frágil dos humores catalogados como femininos e, portanto, são opostas ao ideal feminino; uma sorte de seres andróginos, de falhas embrionárias, viragos, a meio caminho entre o homem e a mulher, de modo que não estarão capacitadas para a reprodução e o exercício do matrimônio, pois são insubmissas e tem decisão de ânimo (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 364-365, tradução nossa)⁶⁸.

⁶⁷ No original: [...] proponía que los seres humanos tenían morfológicamente los mismos órganos sexuales, pero los de las mujeres se encontraban replegados al interior por falta de calor corporal, y que las diferencias físicas e intelectuales de hombres y mujeres residían en los diferentes temperamentos (húmedo/ seco, frío/caliente) y en los factores generales de herencia, raza o edad; por lo que la inferioridad de la mujer dependía tanto de la voluntad de Dios como de una deficiencia biológica originada por la predominancia en su fisiología de los temperamentos húmedos y fríos, causantes tanto de su pene interno como de su debilidad de espíritu y carencia de ingenio (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 364).

⁶⁸ No original: Huarte establece que existen tres tipos de mujeres según el grado de humedad y frialdad que presente su temperamento, es decir, según su composición humoral, la cual les otorgará más o menos ingenio y una serie de virtudes o defectos que se manifestarán mental y físicamente; las mujeres húmedas y frías en segundo y tercer grado carecerán de ingenio pero serán físicamente agraciadas y fértiles, constituyendo una opción aceptable para el matrimonio; sin embargo, las mujeres frías y húmedas en primer grado son ariscas, inteligentes e ingeniosas, de voz áspera, delgadas, morenas, muy velludas y feas; son aquellas que por su mayor calor y sequedad corporal tienden a parecerse fisiológicamente y psíquicamente a los hombres pues presentan un débil grado de los humores catalogados como femeninos y por tanto son opuestas al ideal femenino; una suerte de seres andróginos, de fallos embrionarios, viragos, a medio camino entre el hombre y la mujer, por lo que no estarán capacitadas para la reproducción y el ejercicio del matrimonio, pues son insumisas y tiene decisión de ánimo (ÁLVAREZ SEIJO, 2019, p. 364-365).

Logo no início da narrativa, Justina entrava uma discussão com Don Perlícaro, personagem masculino que a ataca constantemente neste capítulo. Durante a discussão, este personagem a chama de velha, ao que ela responderá à altura. No decorrer do entrave, Justina apontará as características do homem e da mulher, que entendemos estar amparada na teoria dos humores ilustrada na citação anterior:

[...] sepa que el hombre *fue hecho para enseñar y gobernar*, en lo cual las mujeres ni damos ni tomamos. La mujer *fue hecha principalmente para ayudarle* (no a este oficio, sino a otros de a ratos, conviene a saber:) *a la propagación del linaje humano y a cuidar de la familia*. De aquí nace (¡atención por caridad!), de aquí nace que porque el varón en la vejez está más a propósito para el gobierno por estar más instruido y experimentado, lo mismo es llamarle viejo que decirle un requiebro, y le pesa encontrar con Jordanes que le remocen (digo de día, que de noche hay otro calendario). Por el contrario, la mujer, como fue hecha para ayuda de cámara, en viendo que los años se van de cámaras y los hombres las tienen por decírselo, ponen un gesto de pujo, y el llamarlas mozas o niñas es tañerles una almendrada (ÚBEDA, 2012, p. 300-301, ênfases nossas).

A protagonista entende a organização misógina da sociedade em que vive ao constatar que homens e mulheres operam papéis diferentes e conseqüentemente envelhecem de maneira diferente. Justina ilustra nesta passagem que os homens estão aptos à vida social e à execução de tarefas que necessitem do pensar e agir. As mulheres, por sua vez devem estar prontas para a vida e o cuidado do lar, como a geração de herdeiros e o cuidado com a família. Segundo as doutrinas médicas de Huarte de San Juan, esse arquétipo de mulher indicava que estas eram úmidas e frias em segundo e terceiro graus, carente de engenho, mas dotadas de beleza e fertilidade, sendo perfeitas para o casamento.

Justina, no entanto, era, segundo esta doutrina misógina, fria e úmida em primeiro grau:

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo (ÚBEDA, 2012, p. 188-189).

A própria protagonista se considerava:

[...] la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, *la fisguera*, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta, la ojienjuta, la celeminera, la bailona, la espabila gordos, la del adufe, la del rebenque, la carretera, la entretenedora, la aldeana de las burlas, la del amapola, la escalfa fulleros, la adivinadora, la del penseque, la vergonzosa a lo nuevo, la del ermitaño, la encartadora, la despierta dormida, la trueca burras, *la envergonzante*, la romera pleitista, la del engaño meloso, la mirona, la de Bertol, la bizmadera, la esquilmona, la defantasmadora, la desenojadora, la de los coritos, la deshermanada, la marquesa de las motas, la nieta pegadiza, la heredera inserta, la devota maridable, la busca roldanes, *la ahidalgada*, la alojada, la abortona, la bien celada, la del parlamento, la del mogollón, la amistadera, la santiguadera, la depositaria, *la gitana*, la palatina, la lloradora enjuta, la del pésame y río, la viuda con chirimías, la del tornero, la del deciplinante, la paseada, la enseña niñas, la maldice viejas, la del gato, la respostona, la desmayadiza, la dorada, la del novio en pelo, la honruda, la del persuadido novio, la contrasta celos, la conquista bolsas, la testamentaria, la *estratagemera*, la del

serpentón, la del trasgo, la conjuradora, la mata viejos, la barqueada, la loca vengativa, la astorgana, *la despachadora*, la santiaguesa, la de Julián, la burgalesa, la salmantina, la ama salamanquesa, la papelista, la excusa barajas, la castañera, la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía para que dure los años de mi deseo (ÚBEDA, 2012. p. 191 a 196, ênfases nossas).

Justina era, como se lê nas citações em destaque, uma mulher de poucos atributos físicos para a época: era morena, de olhos oblíquos e nariz adunco, ainda que apresentasse agradável forma física. No que tange às demais qualidades, era uma mulher de estranho engenho e risonha, dada a leitura. Por essas características já encontramos certa assimilação do preceito de umidade e frialdade em primeiro grau, já que o engenho, isto é, a faculdade intelectual ligada à inteligência, era característica majoritariamente presente nos homens, segundo a doutrina huartiana.

Justina se mostra astuta, estrategista e, em certo grau, maléfica, pois se considera uma “mata viejos”. Desse modo, compreendemos que ela se parece fisiológica e psiquicamente a um homem, apresentando maior calor e segura corporal, de modo que se opõe ao modelo de mulher ideal para o período, àquela que deveria ser a *femina* perfeita e, por isso, indicável ao casamento

Diante do exposto, observamos que a sociedade espanhola do chamado Siglo de Oro se encontrava maculada por um pensamento extremamente misógino que por sua vez se encontrava amparado científica e culturalmente por autores, tratadistas e religiosos como Huarte de San Juan. Tais tratados, podemos inferir, se dedicavam à manutenção do sistema tripartite explorado na seção anterior, uma vez que os graus de honra, pureza e limpeza de sangue eram preocupações frequentes da classe nobre, engessada aos padrões de comportamento cristãos. A personagem que nos dedicamos a estudar nesta dissertação é um ser sem nobreza, que nem por isso deixaria de padecer os males do pensamento setecentista:

Por ser mulheres, as pícaras terão que moldar-se a uma sociedade rigidamente patriarcal que as submete a restrições em seu afã de movimento e sem seus sonhos de realização. Por sua vez, o desajuste da autonarradora reverter-se-á em uma forte manipulação ideológica dos textos (SÁIZ GONZÁLEZ, 1999, p. 27 *apud* BALDRICH, 2016, p. 43, tradução nossa)⁶⁹.

Na seção seguinte nos dedicamos a explorar o *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, a primeira picaresca de protagonismo feminino de que se tem notícia. Discutimos as considerações reunidas nesta presente seção a fim de ilustrar o propósito, finalidade e características desta mulher, que advém de uma tradição de tipos

⁶⁹ No original: Por ser mujeres, las pícaras tendrán que amoldarse a una sociedad rígidamente patriarcal que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización. A su vez, el desajuste autonarradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos (SÁIZ GONZÁLEZ, 1999, p. 27 *apud* BALDRICH, 2016, p. 43).

cômicos femininos. Tratamos, brevemente, de sua genealogia literária e de suas herdeiras que frutificaram nas letras de seu tempo.

CAPÍTULO 3- JUSTINA: UMA PÍCARA DE OCHO COSTADOS

Neste capítulo, amparados na edição crítica de Mañero Lozano (CÁTEDRA, 2012), apresentamos as informações acerca da autoria, configuração e enredo de *La Pícaro Justina* (1605). Exploramos também, amparados em Baldrich (2016), as características de Justina que a elevam à categoria de pícaro. Por fim, apresentamos nossa análise da referida obra, já indicando semelhanças e dissonâncias com Caroba, personagem de *O Santo e a Porca* (1959).

3.1 FRANCISCO LÓPEZ DE ÚBEDA, O AUTOR DE JUSTINA?

Como é característico do período, o reconhecimento da paternidade de obras do Século de Ouro pode ser bastante pedregosa. Muitos autores usavam-se de pseudônimos ou até mesmo escreviam segundas partes de obras cuja autoria da anterior não era sua, como *El Quijote* de Avellaneda, por exemplo. Tampouco é raro a chegada de obras anônimas até o nosso tempo, como a de *Lazarillo de Tormes* (1554), cuja autoria, apesar dos grandes esforços da crítica, permanece, até hoje, uma incógnita.

Mireia Baldrich (2016) comenta que desde sua publicação em Medina del Campo, em 1605, a crítica vem condenando *La Pícaro Justina* ao descrédito em função de sua alta complexidade que implicava, por sua vez, num labiríntico caminho de dificuldades linguísticas e literárias, sendo considerada uma das obras mais enigmáticas do Século de Ouro (BALDRICH, 2016).

Mañero Lozano (2012), no estudo introdutório à obra assinala, já de início, que as primeiras edições oriundas do século XVII, já indicavam que a paternidade da novela estava resguardada a Francisco López de Úbeda, nativo da cidade de Toledo, cuja ocupação, para além de escritor, era também a de “capelán lego” – o que já nos indica certa influência eclesiástica para com a obra.

Mireia Baldrich comenta que:

Mas, se o texto foi relegado ao ostracismo mais severo, não teve melhor sorte a identidade de seu autor, que também tem sido um mistério para os pesquisadores. Embora na capa da primeira edição se leia que o livro foi “composto pelo licenciado Francisco López de Úbeda, natural de Toledo”, a autoria de *La pícaro Justina* começou a ser questionada nove anos depois que a obra foi publicada (BALDRICH, 2016, p. 81, tradução nossa)⁷⁰.

⁷⁰ No original: Pero si el texto fue relegado al ostracismo más severo, no tuvo mejor suerte la identidad de su autor, que también ha resultado ser para los investigadores un misterio. Aunque en la portada de la edición príncipe se lee que el libro fue «compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, natural de Toledo», la autoría de La

Lozano (2012) e Baldrich (2016) apontam em seus trabalhos, que a autoria de *Justina* começou a ser posta em xeque antes de que sua publicação completasse uma década. Ambos autores apontam um excerto de um poema de Cervantes que já indicaria o tortuoso caminho acerca da autoria de *Justina*. Em uma passagem de *Viaje del Parnaso*, publicado por Cervantes em 1614, o autor alude à figura de Úbeda como pertencente à classe eclesiástica:

Haldeando venía trasudando / el autor de La Pícaro Justina / capellán lego del contrario bando. / Y cual si fuera de una culebrina / disparó de sus manos su librazo, / que fue de nuestro campo la ruina. / Al buen Tomás Gracián mancó de un brazo, / a a Medinilla derribó una muela / y le llevó de un muslo un gran pedazo. / Una despierta nuestra centinela gritó:/ -¡Todos abajen la cabeza, / que dispara el contrario otra novela!- (apud BALDRICH, 2016, p. 81-82).

Conforme comentam Lozano e Baldrich, desde esta especulação iniciada por Cervantes, autores como Foluché Delbosch, Menendez Pelayo, Puyol Alonso, Rey Hazas e diversos outros se debruçaram arduamente na tentativa de descobrir a autoria de *La Pícaro Justina*. Entre afirmações e contradições, a hipótese mais acordada é a de que López de Úbeda seja, na verdade um pseudônimo. Mañero Lozano conclui, por exemplo, em seu estudo que

Em resumo, acredito que existem motivos suficientes para suspeitar da pertença de “López de Úbeda” [...] a um mesmo grupo de escritores toledanos que gravitaram em torno da figura de Lope [de Vega]. Estou convencido de que um exame consciencioso dos possíveis candidatos à autoria poderia lançar alguma luz sobre a identidade do misterioso “capellán lego”. [...] Enquanto isso, convém continuar rastreando os passos de *Justina* pelo bairro toledano de San Justo, nome cuja proximidade com o de a pícaro não deixa de ser inquietante (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 52-53, tradução nossa)⁷¹.

Mireia Baldrich, ampara em estudos mais recentes (ROJO VEJA, 2005), constata que Úbeda, se trata, na verdade, de um pseudônimo:

Depois do descobrimento dos documentos de Rojo Vega em 2005, tudo parece indicar que “López de Úbeda” é um pseudônimo. São anos de pseudônimos, como se observa em outros textos tão próximos como a Segunda parte apócrifa do *Guzmán*, de “Mateo Luján de Saavedra”, e também pelos rodeios que faz Cervantes do autor de *La pícaro Justina* em seu *Viaje del Parnaso*. Por outro lado, fica confirmado que o autor de *La pícaro Justina* mostra grande familiaridade com a teologia e a escrita; que se movia muito perto dos círculos de escritores toledanos que professavam admiração ao Fénix por aqueles anos; e que, de alguma forma, tinha contato muito direto com Baltasar Navarrete (2016, p. 91, tradução nossa)⁷².

pícaro *Justina* empezó a ponerse en tela de juicio nueve años después de que se publicara la obra (BALDRICH, 2016, p. 81).

⁷¹ No original: En resumen, creo que existen motivos suficientes para sospechar la pertenencia de “López de Úbeda” [...] a un mismo grupo de escritores toledanos que gravitó en torno a la figura de Lope [de Vega]. Estoy convencido de que un examen concienzudo de los posibles candidatos a la autoría podría arrojar alguna luz sobre la identidad del misterioso “capellán lego”. [...] Mientras tanto, convendrá seguir rastreando los pasos de *Justina* por el barrio toledano de San Justo, nombre cuya proximidad con el de la pícaro no deja de resultar inquietante (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 52-53).

⁷² No original: Después del descubrimiento de los documentos de Rojo Vega en 2005 todo parece indicar que «López de Úbeda» es un seudónimo. Son años de seudónimos, así se observa en otros textos tan cercanos como la Segunda parte apócrifa del *Guzmán*, de «Mateo Luján de Saavedra», y también por los rodeos que hace Cervantes del autor de *La pícaro Justina* en su *Viaje del Parnaso*. Por otro lado, queda confirmado que el autor de *La pícaro Justina* muestra gran familiaridad con la teología y la escritura; que se movió muy cerca de los círculos de escritores

Longe de chegarmos a uma conclusão resolutive, buscaremos coadunar com Lozano e Baldrich, posto que não se configura como objetivo desta pesquisa a busca pela autoria de Justina, mas sim a reverberação desta obra picaresca nas letras brasileiras.

3.2 INSPIRAÇÕES: LA NAVE DE LA VIDA PICARESCA

No ano em que se publicou *La Pícaro Justina*, segundo narra Mañero Lozano, a literatura espanhola, e mais especificamente, a prosa narrativa, contava com pouquíssimos exemplos de personagens femininos em condição de protagonista. Lozano assinala apenas uma, oriunda da passagem entre os séculos XV e XVI, *La tragicomédia de Calixto y Melibea*, cujo nome renovou-se a causa de uma de suas personagens, a alcoviteira, Celestina, culminando no que hoje conhecemos por *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas (MAÑERO LOZANO, 2012).

Lozano assinala que a peça de Rojas terminou por inspirar uma série de outras obras protagonizadas por mulheres, como, por exemplo, *El retrato de la Lozana Andaluza*, obra veneziana publicada por Francisco Delicado entre 1528 e 1530. O crítico comenta que

Apesar do elevado número de personagens da *Lozana Andaluza* [...], a obra se concentra na trajetória vital de Lozana, relatada desde seu nascimento em Córdoba até seu retiro à ilha de Lípari, com o qual abandona a cidade de Roma após doze anos dedicada à prostituição e ao ofício de alcahueta. Indiscutivelmente, o personagem feminino assume todo o protagonismo nesta obra, fator que, unido à sua qualidade e originalidade literária, distancia *La Lozana Andaluza* de outras imitações de *La Celestina* mais apegadas ao modelo (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 54, tradução nossa)⁷³.

Lozano (2012) argumenta que tendo em vista a escassa representação de personagens femininos do período, a chegada de *Justina* no mundo da literatura teria se amparado na distorção paródica e na imitação burlesca de *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e sua continuação apócrifa de 1602. Lozano dirá ainda que o propósito de trazer a figura feminina de Justina responderia a uma série de condicionantes culturais que, de uma forma ou de outra, teriam sido exauridos pelas obras que a antecedem, como o próprio *Guzmán*, mas

toledanos que profesaban admiración al Fénix por aquellos años; y que de alguna manera, tenía contacto muy directo con Baltasar Navarrete (2016, p. 91).

⁷³ No original: Pese al elevadísimo número de personajes de la *Lozana Andaluza* [...], la obra se centra en la trayectoria vital de Lozana, relatada desde su nacimiento en Córdoba hasta su retiro a la isla de Lípari, con el que abandona la ciudad de Roma tras doce años dedicada a la prostitución y al oficio de alcahueta. Indiscutiblemente, el personaje femenino asume todo el protagonismo en esta obra, factor que, unido a su calidad y originalidad literaria, distancia *La Lozana Andaluza* de otras imitaciones de *La Celestina* más apegadas al modelo (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 54).

também, *Lazarillo de Tormes*, germe da picaresca clássica. Para tanto, esclarece o crítico, o autor de *Justina* teve de apoiar-se parcialmente no modelo de *La Lozana Andaluza*.

Tal amálgama agregou, a partir dos recursos retóricos de *Lazarillo* e *Guzmán*, uma vasta gama de personagens cômicos prototípicos, de modo que a escolha de Justina, mulher, como personagem picaresca, permitiu um melhor aproveitamento dos exemplos femininos cômicos pouco explorados nas obras que a antecederam.

Lozano chama atenção, por exemplo, a um dos epítetos da personagem Justina: a figura da “parlera”. Este termo, segundo nos orienta o *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), se refere à característica daquele “que habla mucho”, uma vez que o verbo “parlar” era empregado no período com o sentido de “hablar con exceso o expedición”. Essa alcunha “parlera” “permitiu acentuar [...] o tratamento paródico das técnicas compositivas empregadas por Alemán” (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 55, tradução nossa)⁷⁴.

No tocantes aos ecos guzmanescos no texto da *Pícara Justina*, Lozano assevera que a partir do século XVI a prosa doutrinal acaba por incorporar-se em seu registro estilístico de certo arsenal de recursos oriundos da retórica clássica. O crítico assevera que está aí a grande diferença entre *Lazarillo* e *Guzmán*, uma vez que o texto de Alemán se organiza a partir de diversas digressões com propósitos moralizantes, ausentes, de certa forma em *Lazarillo*, dessa forma, o texto acaba por incorporar-se de uma estrutura retórica de caráter altamente sermonário (MAÑERO LOZANO, 2012), que, por sua vez, apresentam forte influência no texto picaresco de Úbeda.

Sobre estes traços que influenciaram a novela de López de Úbeda, Lozano assevera que:

[...]Alemán levou às prensas a figura de um pícaro cuja configuração e peripécias se relacionava diretamente com seu humilde ascendente lazarllesco, mas, contraditoriamente, o fez a partir de uma organização retórica até a data associada, segundo as consabidas regras do decoro, a aquelas matérias dotadas de gravidade. Tal infração das convenções literárias, secundada em 1602 pela continuação apócrifa do Guzmán, motivou possivelmente a encarnizada paródia dos *Guzmanes* efetuada em *La pícara Justina*, obra que, se bem assumiu boa parte das características do gênero picaresco, talvez não teve outro objetivo que o de parodiar com maior eficácia, desde dentro de seus resortes compositivos, o desenho retórico do Guzmán e suas continuações (2012, p. 58, tradução nossa)⁷⁵.

⁷⁴ No original: permitió acentuar [...] el tratamiento paródico de las técnicas compositivas empleadas por Alemán” (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 55).

⁷⁵ No original: [...] Alemán llevó a las prensas la figura de un pícaro cuya configuración y peripecias se relacionaba recta via con su humilde ascendente lazarllesco, pero, contradictoriamente, lo hizo a partir de una organización retórico hasta la fecha asociada, según las consabidas reglas del decoro, a aquellas materias dotadas de gravedad. Tal infracción de las convenciones literarias, secundada en 1602 por la continuación apócrifa del Guzmán, motivó posiblemente la encarnizada parodia de los Guzmanes efectuada en *La pícara Justina*, obra que, si bien asumió buena parte de las características del género picaresco, tal vez no tuvo otro objetivo que el de parodiar con mayor eficacia, desde dentro de sus resortes compositivos, el diseño retórico del Guzmán y sus continuaciones (2012, p. 58).

Tais aspectos sobre a ascendência picaresca de Justina e suas íntimas ligações a obras como *La Celestina*, *La Lozana Andaluza*, *El Lazarillo de Tormes* e os *Guzmanes*, repercutem já nas páginas proemiais da edição de 1605, numa ilustração chamada “La nave de la vida Pícaro”. Nela, encontra-se a representação xilográfica da genealogia de Justina, presente desde a *editio princeps*, e disposta aleatoriamente segundo os exemplares (MAÑERO LOZANO, 2012).

Lozano parte de uma análise comparativa entre as xilogravuras de *La Lozana Andaluza* e de *La Pícaro Justina* a partir do tema da “nave de los locos”. Segundo o crítico é ali que

Encontramos um exemplo ilustrativo na comparação das gravuras que antecedem *La Lozana Andaluza* e *La Pícaro Justina*, nas quais se recria o tema da nave dos loucos. Não há dúvida de que, além da tradição xilográfica das *Stultiferae Naves*, compartilhada pelas duas xilografias, as duas estampas obrigam a um exercício de interpretação autónomo, no qual se identifica uma série de referências internas, sejam ao próprio argumento das obras ou a seus respectivos antecedentes literários (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 64-65, tradução nossa)⁷⁶.

⁷⁶ No original: Encontramos un ejemplo ilustrativo en la confrontación de los grabados que anteceden a *La Lozana Andaluza* y *La Pícaro Justina*, en los que se recrea el tema de la nave de los locos. No hay duda de que, más allá de tradición xilográfica de las *Stultiferae Naves*, compartida por ambas xilografías, las dos estampas obligan a un ejercicio de interpretación autónomo, en el que se identifica una serie de referencias internas, ya sean al propio argumento de las obras o a sus respectivos antecedentes literarios (MAÑERO-LOZANO, 2012, p. 64-65).

Figura 1- Retrato de La Lozana Andaluza

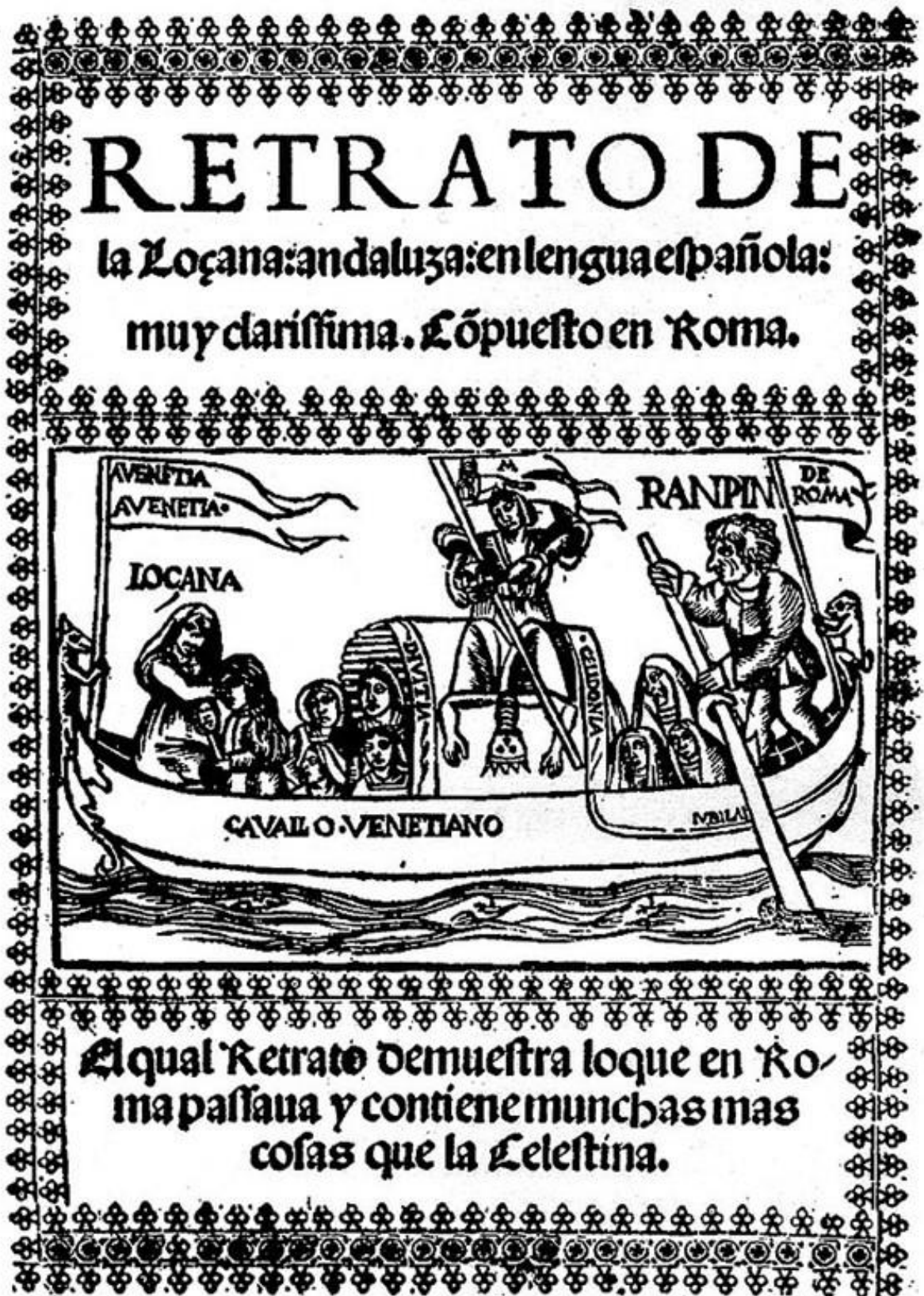


Figura 2- La nave de la vida Pícará



Fonte: Mañero Lozano (2012, p. 174).

No tocante à xilografia de *La Lozana* (FIGURA 1), podemos perceber que imagem introduz, já no primeiro plano o retrato da protagonista, assentada na proa do barco, junto a ela, acompanham suas cortesãs, Dvicia e Celidonia. Ao olharmos para a popa da nave, notamos a

presença de seu criado, Rampín, personagem bastante citado, segundo comenta o crítico (MAÑERO LOZANO, 2012).

Observando os elementos prostibulares presentes na gravura são representados por outros personagens anônimos. Segundo Mañero Lozano, tal aspecto “nos situa dentro da tradição celestinesca” (2012, p. 65, tradução nossa)⁷⁷, uma vez que há uma clara referência ao pé da imagem, que remete ao fato de que os temas retratados na *Celestina* de Rojas eram parcos considerando o momento histórico vivenciado na cidade Roma, onde abundavam os prostíbulos e a vida libertina. Mañero Lozano assinala paulatinamente, que tais personagens podem ser observados na gravura como uma alegoria moral, isto é, serviriam de exemplo, pois conforme indica o crítico, estavam sendo conduzidos de Roma até Veneza pela terrível figura da Morte, retratada no centro da imagem (MAÑERO LOZANO, 2012).

Sobre a xilogravura de *Justina* (FIGURA 2), Lozano pontua que, assim como a de *Lozana*, esta se dedica a estampar exemplarmente as relações genéricas da obra a partir de um marco alegórico, ou seja, a figura busca representar os temas principais da vida picaresca a partir dos elementos que a constituem (MAÑERO LOZANO, 2012). Segundo o autor

Os tripulantes desta “nave da vida picaresca”, adornada no casco com os atributos da Ociosidade e presidida desde o alto do mastro pelo deus Baco, são dirigidos pelo Tempo, que os conduz “sem sentir” pelo rio do Esquecimento, até um porto onde os espera o “desengano” da Morte (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 65, tradução nossa)⁷⁸.

Em se tratando das representações literárias representadas na gravura, Mañero Lozano destaca as figuras de Justina e Celestina. A segunda, a alcoviteira de Rojas, leva escrito em seu vestido a alcunha de “madre”, denotando certa maternidade em relação aos demais tipos cômicos femininos que a sucederam. Ambas estão retratadas em pé em posição de importância. O crítico cogita que tal representação supõe o nexos de união entre elas e a personagem de *La Lozana Andaluza* (MAÑERO LOZANO, 2012).

Seguindo a análise, Mañero Lozano se detém nos demais personagens presentes na ilustração: sob o casco da nave o autor chama a atenção para o pícaro Guzmán de Alfarache, seguido em um pequeno bote por Lazarillo de Tormes e o Touro de Salamanca. Segundo Mañero Lozano, a presença de tais personagens

[...] deixa patente a intenção de retomar a tradição do Lazarillo e do Guzmán através de uma protagonista de ascendente celestinesco, assim como o interesse por tratar temas associados aos pícaros, como o da vida ociosa, sugerida mediante o lema “pobre

⁷⁷ No original: nos sitúa dentro de la tradición celestinesca (2012, p. 65).

⁷⁸ No original: Los tripulantes de esta “nave de la vida pícaro”, adornada en el casco con los atributos de la Ociosidad y presidida desde lo alto del mástil por el dios Baco, son dirigidos por el Tiempo, que los conduce “sin sentir” por el río del Olvido, hacia un puerto donde los espera el “desengaño” de la Muerte (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 65).

e contente” legível na talega que pende ao homem de Guzmán (2012, p. 66, tradução nossa)⁷⁹.

Mañero Lozano conclui, ao justapor as imagens, que a xilogravura de *Justina* se aproxima da de *Lozana*, denotando certo parentesco entre ambas as personagens. Entretanto, o elemento constitutivo da imagem, como a presença de Lázaro e Guzmán, por exemplo, leva o autor a acreditar que esta composição alegórica se sobrepõe à narrativa de Delicado, de forma que os aspectos imitados terminam por atestar certo fim paródico sobre a tradição picaresca, coroada em obras como o *Lazarillo* e o *Guzmán*.

Essa informação apresentada por Mañero Lozano nos permite entender que o processo de criação e aparecimento de uma pícara mulher coaduna com outros estudiosos já citados nesta dissertação, como González (1994), em que o autor afirma que a renovação perante a mesma poética picaresca é comum, desse modo, Justina bebe da fonte de Lozana, mas é ao exemplo paródico que ela se recria a partir de seus homólogos masculinos, apresentando-se no mundo literário. Tal fato nos leva a questionar se Caroba, a pícara de Suassuna, não se assenta sob estes mesmos moldes. Seria possível que a pícara suassuniana se parodiasse perante outros personagens, como João Grilo? Buscaremos discutir este tema no capítulo seguinte.

3.3 PERSONAGENS FEMININOS CÔMICOS NO SÉCULO DE OURO: O CASO DE JUSTINA

A tradição picaresca renova-se com a chegada de Justina devido ao alto desenvolvimento dos tipos cômicos femininos na novela de López de Úbeda. Mañero Lozano, no estudo crítico da edição consultada, assinala que obras como *Lazarillo de Tormes* (1554) e *El Guzmán de Alfarache* (1599) se dedicam a retomar aspectos folclóricos de figuras típicas da população do reinado de Carlos V e seus sucessores.

No caso de *Lazarillo* se:

Recorreu a uma série de materiais folclóricos aos quais dotou, em coexistência com outras fontes de caráter culto, de uma admirável coerência compositiva. Sob a aparência de uma autobiografia verossímil, reutilizam-se figuras da tradição, como o próprio *Lazarillo*, sem que faltem também no anedotário popular de alguns episódios protagonizados pelo pícaro junto ao cego, o clérigo de Maqueda ou o escudeiro (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 67, tradução nossa)⁸⁰.

⁷⁹ No original: [...] deja patente la intención de retomar la tradición del *Lazarillo* y del *Guzmán* a través de una protagonista de ascendente celestinesco, así como el interés por tratar temas asociados a los pícaros, como el de la vida ociosa, sugerida mediante el lema “pobre y contento” legible en la talega que cuelga al hombre de Guzmán (2012, p. 66).

⁸⁰ No original: Recurrió a una serie de materiales folclóricos a los que dotó, en coexistencia con otras fuentes de carácter culto, de una admirable coherencia compositiva. Bajo la apariencia de una autobiografía verosímil, se reutilizan figuras de la tradición, como el propio *Lazarillo*, sin que falten tampoco en el anecdotario popular de

Guzmán de Alfarache, por sua vez, enriquece seu enredo com outros componentes culturais do período. O enredo desta novela picaresca inclui calaras referências a:

[...] alguaciles, alquimistas, arbitristas, arrieiros, astrólogos, barberos, boticários, buñoleros, condenados, cornudos, cuadrilleros, estudiantes, galeotes, ciganos, fidalgos pobres, juízes, letrados, médicos, mercadores, mesários, moleiros ou venteiros, por recordar apenas algumas das figuras tradicionais recriadas nas páginas do *Guzmán* (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 68, tradução nossa)⁸¹.

O crítico chama atenção para o pouco desenvolvimento de personagens cômicos femininos no enredo de ambas as obras. As mulheres aparecem muito pouco nos enredos, e, quando surgem, quase sempre estão condicionadas aos aspectos da tradição misógina. Em *Lazarillo* encontramos um eco do romance “la bella mal maridada”, dado ao amancebamento da esposa de Lázaro com o Arcipreste de Sant Salvador. No caso de *Guzmán*, pouquíssimos são os exemplos cômicos femininos, considerados pelo crítico como, praticamente, ausentes (MAÑERO LOZANO, 2012).

Para Mañero Lozano “O menor desenvolvimento dos tipos cômicos femininos [...] se limita a alguns traços comuns à tradição misógina, tais como a avareza, a inconstância ou a irracionalidade, presentes na sátira e na ficção áureas” (2012, p. 68, tradução nossa)⁸²; entretanto, o crítico assevera que com o advento de *La Pícara Justina* encontramos um desenvolvimento dos caracteres femininos. Figuras que antes eram desprestigiadas, ou deixadas em segundo plano nos enredos de outras obras, assumem posição de destaque na narrativa de López de Úbeda. Já nos títulos dos livros que compõe a obra, percebemos as figuras da *mesonera*, da andarilha, e de diversas outras ocupações que se alavancam em posição de destaque dentro da narrativa (MAÑERO LOZANO, 2012).

O crítico comenta que alguns autores chegam a cogitar certo *feminismo* no texto inaugural de López de Úbeda. Ainda que haja muita discordância teórica acerca deste aspecto, convém que comentemos as impressões de Mañero Lozano a partir de Rodríguez (1980). O estudioso comenta que o discurso de Justina parece proceder de uma forma misógina, mas ao mesmo tempo, feminista. Nas palavras de Rodríguez, em *Apectos de la primera variante femenina* (1980), o crítico comenta:

algunos episodios protagonizados por el pícaro junto al ciego, el clérigo de Maqueda o el escudero (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 67).

⁸¹ No original: [...] aguaciles, alquimistas, arbitristas, arrieiros, astrólogos, barberos, boticários, buñoleros, condenados, cornudos, cuadrilleros, estudiantes, galeotes, gitanos, hidalgos pobres, jueces, letrados, médicos, mercaderes, mesoneros, molineros o venteros, por recordar solo algunas de las figuras tradicionales recreadas en las páginas del *Guzmán* (MAÑERO LOZANO, 2012, p. 68).

⁸² No original: El menor desarrollo de los tipos cômicos femeninos [...] se limita a algunos rasgos comunes a la tradición misógina, tales como, la avaricia, la inconstancia, o a irracionalidad, presentes en la sátira y la ficción áureas” (2012, p. 68).

A objetivação literária da pícara como protagonista predefine, em si, a direção feminista. Dificilmente tal personagem poderia agir – pelo menos verossimilmente – se não fosse mulher disposta a romper com as básicas restrições [...] que descansavam sobre seu sexo (*apud* MAÑERO LOZANO, 2012, p. 77, tradução nossa)⁸³.

Restrepo-Gautier (2003) em, *Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece: la oasociación entre el amor y el dinero em la Pícara Justina*, coaduna às ideias de Rodríguez (1980), e comenta que:

Apesar de se enquadrar nessa tradição misógina, "La Pícara Justina" critica o patriarcado, denunciando as poucas opções que as mulheres tinham à sua disposição, especialmente se considerarmos as restrições que o casamento lhes impunha. Justina lamenta a opressão feminina que é concebida como natural (*apud* MAÑERO LOZANO, 2012, p. 77, tradução nossa)⁸⁴.

Podemos exemplificar, com base no texto de Justina, as afirmações levantadas nas citações anteriores. A pícara por vezes levanta questões de crítica e busca atingir e atacar aos homens, como no episódio em que compara Don Perlícaro, um de seus interlocutores, à burra do personagem bíblico Balaão:

Cansada quedo de acuchillarme con un necio, que es tanto como batallar con una fantasma, que para herir es furia infernal, y para herida, aire. Y, por tanto, reservo para el día y capítulo siguiente el dar a mi libro cabeza, pues la mía por ahora, está encalmada y bocinada de oír las dichas roncerías? o rocinerías deste asnal mancebo, el cual - para que veas quien es - pretendiendo hacer su información para graduarse de cola en Alcolá, intentó probar que descendía de Balaán, y sacó en limpio que por línea recta descendía del asna de Balaán (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 308-309).

Ante as asserções de Rodriguez e Restrepo-Gautier, Mañero Lozano discorda em certo ponto, para o crítico lhe

Parecem apreciações acertadas, mas não creio que a obra adote propriamente um enfoque feminista, mas, acima de tudo, seu objetivo consiste em subverter os pressupostos da tradição misógina, como parte dos elementos ascéticos parodiados (2012, p. 77, tradução nossa)⁸⁵.

Enquanto pesquisadores e leitores desta obra de Francisco López de Úbeda, acolhemos a conclusão apresentada por Lozano (2012). De fato, a protagonista lança mão de recursos que evidenciam a difícil situação de uma mulher marginalizada, diminuindo os homens, como no episódio da burra de Balaão. Contudo, o texto é permeado por inúmeras contradições, que cogitamos ser o escape da voz do autor, que atacam e depreciam a mulher. Todavia, acreditamos

⁸³ No original: La objetivación literaria de la pícara como protagonista prefija, en sí, la dirección feminista. Dificilmente podría obrar semejante personaje – por lo menos verosímilmente – si no fuera mujer dispuesta a romper con las básicas restricciones [...] que descansaban sobre su sexo (*apud* MAÑERO LOZANO, 2012, p. 77).

⁸⁴ No original: A pesar [de] enmarcarse dentro de esta tradición misógina, La Pícara Justina critica el patriarcado delatando las pocas opciones que las mujeres tenían a su disposición, especialmente si consideramos las restricciones que el matrimonio les imponía. Justina lamenta la opresión femenina que se concibe como natural (*apud* MAÑERO LOZANO, 2012, p. 77).

⁸⁵ No original: Parecen apreciaciones acertadas, pero no creo que la obra adopte propriamente un enfoque feminista, sino que, por encima de todo, su objetivo consiste en subvertir los planteamientos de la tradición misógina, como parte de los elementos ascéticos parodiados (2012, p. 77).

que textos como o de *La Pícaro Justina* podem servir de exemplo para uma percepção social e feminista, no que tange a exploração dos constructos sociais e culturais da época em que foi escrita, permitindo, assim, construir uma ponte com o presente.

Diante das informações apresentadas, podemos concluir que a entrada de Justina no gênero picaresco amalgamou uma série de elementos característicos do período. Seu parentesco com Celestina e Lozana é irrefutável, mas enquanto personagem, Justina apenas se constitui a partir da relação paródica entre as obras que a antecederam. Sem dúvida, a pícaro de López de Úbeda resulta em uma personagem complexa, carregada por matizes e nuances que extrapolam convenções teóricas, sejam elas as bases de modelo, representação ou mesmo da tradição. Sua chegada deu início a uma vasta literatura picaresca de protagonismo feminino, culminando em uma extensa descendência de pícaras, como veremos na seção seguinte.

3.3.1 A descendência de Justina

Justina pode ter sido a primeira mulher pícaro na literatura, mas não foi a única. Diversas obras picarescas tiveram o nome de mulheres estampados em suas capas. Mireia Vicente Baldrich afirma que:

[...] a admissão da mulher como personagem protagonista na narrativa picaresca espanhola se inaugura com "*La pícaro Justina*", mas atua como desencadeador da picaresca feminina. A partir da qualificação que faz o autor de Justina como pícaro, são atribuídas a tal designação três obras mais que seguem esta linha picaresca: "*La hija de Celestina*" (1612) de Salas Barbadillo, "*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*" (1632) e "*La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*" (1642), ambas de Castillo Solórzano (BALDRICH, 2016, p. 35) (BALDRICH, 2016, p. 35, tradução nossa)⁸⁶.

A autora ainda comenta sobre a existência de outra obra de expressão picaresca, *Las Harpías en Madrid* que data do ano de 1631 escrita, também, por Castillo-Solórzano (BALDRICH, 2016).

Em se tratando da pícaro de Salas Barbadillo, *La Hija de Celestina* foi publicada em 1612, sendo considerada sua obra mais popular, segundo assinala Baldrich (2016). Entretanto, como era comum nos séculos XVI e XVII, são encontradas pelo menos quatro edições que provém de diferentes cidades espanholas: “Zaragoza, 1612; Lérida, 1612; La ingeniosa Elena,

⁸⁶ No original: [...] la admisión de la mujer como personaje protagonista en la narrativa picaresca española se inaugura con *La pícaro Justina*, pero actúa como desencadenante de la picaresca femenina. A partir de la calificación que hace el autor de Justina como pícaro, se adscriben a tal designación tres obras más que siguen esta línea picaresca: *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas* (1642), ambas de Castillo Solórzano (BALDRICH, 2016, p. 35).

Madrid, 1614; Milán, 1616” (BALDRICH, 2016, p. 200). A autora cogita que a *editio princeps* é, realmente oriunda da cidade espanhola de Saragoça, e, aponta que nas demais edições se encontram uma série de modificações realizadas pelo próprio Salas Barbadillo, que terminam, na edição madrilense, por transformar-se na história de *La ingeniosa Elena*, de 1614 (BALDRICH, 2016).

Segundo Baldrich

La hija de Celestina conta a história de sua protagonista, Elena, desde sua chegada a Toledo até seu trágico desenlace. A novela se inicia com o encontro casual da pícara com o pajem de dom Rodrigo Villafañe na véspera de casamento entre dom Sancho, sobrinho de dom Rodrigo, e uma excelsa dama toledana (2016, p. 209) (2016, p. 209, tradução nossa)⁸⁷.

Antes de tratar das obras picarescas de Castillo Solórzano, é importante mencionar como deu-se sua incursão no mundo apicarado, pois é partir da publicação de *Las Harpías de Madrid y coche de las estafas*, de 1631 que o autor vallisoletano se insere dentro do mundo da picaresca, já que

[...] experimenta neste caso e de forma mais decisiva uma virada importante: abandona circunstancialmente suas damas e cavalheiros dos relatos amorosos de enredo, das reuniões literárias e cortesãs, e se concentra no mundo picaresco. Com *Las Harpías* rompe essa veia e apresenta o mundo boêmio da corte dos Habsburgos através das pilhérias de quatro moças: Feliciano, Luisa, Constanza e Dorotea. As quatro moças são jovens e utilizam seu engenho e sua beleza para enganar quatro cavalheiros com a ajuda de um carro (BALDRICH, 2016, p. 302, tradução nossa)⁸⁸.

No ano seguinte, em 1632, Castillo-Solórzano publica *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Esta obra aparece nas prensas de Barcelona, entretanto, conforme pontua Baldrich (2016), diferentemente de suas convivas, não é consagrada em nenhuma reedição em seu século, sendo apenas no começo do século XX que Emilio Cortarelo a tira do esquecimento e “desde então tem gozado de certa fortuna editorial” (BALDRICH, 2016, p. 317, tradução nossa)⁸⁹.

Segundo a pesquisadora catalã

Teresa, a própria protagonista, é quem conta sua vida, começando desde sua pré-história abjeta, que abrange três capítulos. Teresa narra sua vida desde seus origens familiares, com especial interesse pela ascendência materna, sua concepção no rio

⁸⁷ No original: *La hija de Celestina* cuenta la historia de su protagonista, Elena, desde su llegada a Toledo hasta su trágico desenlace. La novela se inicia con el encuentro casual de la pícara con el paje de don Rodrigo Villafañe en la víspera de bodas entre don Sancho, sobrino de don Rodrigo, y una excelsa dama toledana (2016, p. 209).

⁸⁸ No original: [...] experimenta en este caso y de forma más decisiva un giro importante: abandona circunstancialmente a sus damas y caballeros de los relatos amorosos de enredo, de las reuniones literarias y cortesanas, y se centra en el mundo apicarado. Con *Las Harpías* rompe esa veta y presenta el mundo hampesco de la corte de los Austrias a través de las pillerías de cuatro muchachas: Feliciano, Luisa, Constanza y Dorotea. Las cuatro muchachas son jóvenes y utilizan su ingenio y su belleza para estafar a cuatro caballeros con la ayuda de un coche (BALDRICH, 2016, p. 302).

⁸⁹ No original: desde entonces ha gozado de cierta fortuna editorial” (BALDRICH, 2016, p. 317).

Manzanares até seu presente como mulher casada, depois de três casamentos e com filhos (BALDRICH, 2016, p. 322, tradução nossa)⁹⁰.

Dez anos mais tarde, em 1642, Castillo Solórzano publica seu último trabalho dentro do universo picaresco: *La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*. Diferentemente de sua irmã, *Tereza de Manzanares*, esta obra de Castillo-Solórzano gozou de boa recepção do público de sua época contando, inclusive, com uma segunda edição, na cidade de Barcelona, sem contar nas traduções a outras línguas, como o inglês e o francês, conforme sustenta Baldrich (2016). Sobre a obra a autora comenta que:

O relato conta com um narrador onisciente, que nos contará a vida dessa jovem doninha desde seu nascimento. Após o «Prólogo», segue-se o livro primeiro, onde um narrador em terceira pessoa assume a narração e nos explica a trama da obra. Esquema semelhante ao marco narrativo da novela cortesã: «É a doninha (um animal que segundo escrevem os naturais, é sua inclinação fazer dano furtando [...] o assunto deste livro é chamar a uma mulher Garduña por ter nascido com a inclinação natural deste animal [...]» [...].O nome da protagonista não o conheceremos até bem entrada a novela, introduz-se no início seguindo o modelo das novelas cortesãs para introduzir os personagens: «Rufínica, que este era seu nome» [...] (BALDRICH, 2016, p. 379, tradução nossa)⁹¹.

Em maior ou menor medida as obras elencadas nessa seção demonstram a vivacidade e capacidade de adaptação e reinvenção do universo picaresco. Desde a publicação de *Justina*, em 1605, houve um forte movimento que impulsionou a picaresca a ser protagonizada por mulheres. Como vimos, Justina deixa um vasto legado de outras pícaras. Consideramos relevante apresentar os dados acima – a partir de Baldrich (2016) – na intenção de demonstrar que outras pícaras além da primordial Justina existiram na literatura, foram lidas e apreciadas pelos leitores de seu tempo e para além dele.

Pensamos que nesta seção justificamos a escolha da personagem Justina como fio picaresco condutor deste trabalho. Ela introduz a mulher no gênero literário novela picaresca, de maneira que, cogitamos, representa um cânone picaresco feminino, pois este gênero é bastante fluido, recriando-se perante sua mesma poética.

⁹⁰ No original: Teresa, la propia protagonista, es quien cuenta su vida, empezando desde su prehistoria abyecta, que abarca tres capítulos. Teresa narra su vida desde sus orígenes familiares, con especial interés por la ascendencia materna, su concepción en el Manzanares hasta su presente como mujer casada, después de tres matrimonios y con hijos (BALDRICH, 2016, p. 322).

⁹¹ No original: El relato cuenta con un narrador omnisciente, que nos relatará la vida de esta joven garduña desde su nacimiento. Tras el «Prólogo» le sigue el libro primero, donde un narrador en tercera persona asume la narración y nos explica la trama de la obra. Esquema similar al marco narrativo de la novela cortesana: «Es la garduña (un animal que según escriben los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando [...] el asunto de este libro es llamar a una mujer Garduña por haber nacido con la inclinación natural deste animal [...]» [...].El nombre de la protagonista no lo conoceremos hasta bien entrada la novela, se introduce al principio siguiendo el modelo de las novelas cortesanas para introducir a los personajes: «Rufínica, que éste era su nombre» [...] (BALDRICH, 2016, p. 379).

3.4 JUSTINA

Nesta seção apresentamos nossas impressões acerca da personagem Justina e suas relações com os aspectos teóricos explorados nos capítulos e seções anteriores. Destacamos, também, a relação entre a tradição misógina e sua reverberação pelos séculos que sucederam, salientando a importância do surgimento das teorias feministas no final do século XIX.

El libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina se encontra dividida em um Prólogo e em quatro livros que se subdividem em capítulos. Todo este volume textual, que extrapolam 900 páginas, se configura em uma só obra, na qual a protagonista explora sua história de maneira cronológica indo desde o *Libro primero, intitulado La Pícaro Montañesa*, até o *Libro cuarto, De la Pícaro novia*. A narrativa inicia com a discussão retórica entre Justina e a pena que escreve e termina com o dia de seu casamento com o Señor Don Pícaro. Nesse interim Justina tratará de temas genealógicos, literários e sanitários, já que quando ela se põe a escrever está totalmente calva, contaminada pela sífilis.

O leitor só terá ciência do nome da narradora, depois de muitas elucubrações acerca do processo de escrita da personagem protagonista:

Mil años ha que hice esta obrecilla. Para aquel tiempo, sobraba, si no fueran mocitos, de que lastima no me han dejado vaciar esta conserva, ya hubiera este librito ídose por su pie a la especería. Dícneme que está muy bueno el librito picarero, y que se holgarán con él. Vayáis norabuena, librito mío, que más cuestan los naipes y valen menos. Si ello el libro está bueno, buen provecho les haga; y, si malo, perdonen, que mal se puede purgar bien los enfermos si yo me pongo ahora muy de espacio a purgar la pícaro. Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 259, grifos nossos).

Este é um traço bastante discrepante e inaugural no gênero picaresco. Em obras como *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, o personagem já de início se apresenta e trata de sua linhagem e origem. A personagem, no entanto, divaga entre muitas páginas até informar o leitor seu nome.

De acordo com as palavras da narradora, sua intenção⁹² ao escrever – é

Quiero despertar amodorrados ignorantes, amonestar y enseñar los simples para que sepan huir de lo mismo que al parecer persuado. [...] Esto me viene muy a propósito [...] y yo me prometo, que con mis escritos he de curar y desengañar muchos ciegos; conviene saber: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos, labradores tochos, estudiantes bocirrubios, viejos locos, viudas fáciles, jueces tardos (p. 254 a 256).

O caráter adversativo e injuntivo da obra é incontestável. A personagem assume que sua intenção é alertar àqueles que possam topar com figuras como ela: mulher, de baixa condição

⁹² Note-se que a figura entre autor e narrador não deve ser confundida, Justina é personagem e ao mesmo tempo narradora. Desse modo, a obra atua como uma pseudo-autobiografia.

social e linhagem, sem honra, prostituta e acometida por uma grave doença venérea. A ideia do desengano dos cegos atua como se obra abrisse os olhos daqueles que possam ser ludibriados pelos dotes e favores de uma mulher como ela. Ao ler a obra, uma mãe poderia ensinar à filha, a partir dos exemplos reunidos, a trilhar um caminho de virtude, afastando-se dos vícios e prazeres da carne, para converter-se em uma boa esposa, que sustentasse os preceitos católicos de mulher perfeita, como explorado no capítulo 2 deste trabalho.

Entretanto, a narrativa em primeira pessoa da personagem Justina é bastante pedregosa. O texto não segue uma direção linear, sendo permeado por vários intrincamentos e digressões. Seu texto está carregado por um forte apelo moral e doutrinador, já que as falas e atitudes da personagem diante de suas memórias ou fatos do enredo atuam de maneira bastante contraditória.

Por vezes a narradora se contradiz em fatos e afirmações que faz acerca de si e das demais mulheres. Não é raro que em alguns momentos, Justina apresente uma forte defesa acerca da figura feminina, admoestando em seu favor, como no já citado fragmento da burra de Balaão (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 308-309), em que ela ataca a Perlícaro, depois que este a deprecia por sua origem, idade e condição física.

Em outra passagem, a narradora se revolta com os apelidos que lhes foram dados

[...] porque quien me ha dado seis nombres de *P*, conviene saber: pícara, pobre, *poca vergüenza*, *pelona* y *pelada*, ¿qué he de esperar, sino que, como la pluma tiene la *P* dentro de su casa y alquiler pagado, me pongan algún otro nombre de *P* que me eche a puertas? Mas, antes que nos pope, quiero soplarle, aunque me llamen *soplona* (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2016, p. 222-223).

É de notar que não são seis nomes elencados por Justina, mas sim cinco: *pícara*, *pobre*, *poca vergüenza*, *pelona* e *pelada*. O primeiro, já de início, faz referência ao seu caráter picaresco, o segundo a sua condição na sociedade estamentaria espanhola, ela é pobre. As três últimas estão reservadas a um forte apelo sexual, pois a “*poca vergüenza*” se relaciona com o fato de ela ser “*pelona*” e por consequência “*pelada*”. Mañero Lozano (2012) assinala que o termo “*pelón(a)*” se refere àqueles contaminados por uma doença venérea, a Sífilis, que dada a sua evolução terminava por “*pelar*” o infectado, deixando-o “*pelado*”, termo que pode ser livremente traduzido do espanhol como “*careca*”. O sexto nome, ausente nas palavras de Justina, não é nenhum mistério, é coerente pensar, dada a carga da narrativa que o sexto nome com *P* seja apenas um: puta. A personagem, todavia, se defende, afirmando que deseja *soplar*, isto é, contar sua história, independente do que digam ou opinem sobre ela.

Contudo, ao mesmo passo que Justina defende a causa feminina no período em que viveu, ela realiza um ataque acerca da figura da mulher, condenando-as piamente, tratando-as como as herdeiras de Eva:

Tengo por averiguada cosa que los hijos no solo heredamos de nuestros padres los malos originales y los bienes naturales, pero malo y bueno lo barremos, aunque no sea natural, especialmente las hijas, que el día que nos casan barremos la casa; y, el día que nacemos, del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que solo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sean con serpientes, comoquiera que tengan cara y hablen gordo; comprar un pequeño gusto, aunque cueste la honra de un linaje; poner riesgo a un hombre por un juguete; echar la culpa al diablo de lo que peca la carne; y, finalmente heredamos comprar caro y vender barato (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 336-337).

Essa citação nos permite refletir acerca dos aspectos discutidos no primeiro capítulo desta dissertação. Claramente este é um escape da voz do autor, López de Úbeda, que é homem, e de acordo com as fontes consultadas, um eclesiástico. Justina assume em seu discurso que as mulheres são herdeiras diretas de Eva, a primeira mulher, que segundo a narrativa bíblica do Gênesis, induziu o homem à tentação ao trair os ensinamentos de Deus por comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal.

Às mulheres, segundo a narradora, foram herdeiras do legado traidor de Eva, tornando-se fofoqueiras e alcoviteiras, chegando a conversar até mesmo com as serpentes. Se observamos atentamente à sequência deste discurso, Justina assinala que as mulheres seriam capazes de acabar com toda honra de uma linhagem por um simples capricho e terminariam colocando a culpa no diabo para esquivarem-se das consequências.

Este fragmento dialoga com os elementos discutidos no primeiro capítulo deste estudo, pois o pensamento misógino do período Barroco frutificou em tratados e obras filosóficas e médicas que já advertiam sobre esse papel maligno da mulher na sociedade. As mulheres deveriam, segundo esta doutrina de pensamento, estar sempre enclausuradas e sem contato com o mundo exterior para que não se contaminassem com qualquer forma de corrupção da carne. A religião católica atuaria como a manutenção dos valores cristãos para que ela fosse instruída segundo preceitos de temperança e santidade, tendo a figura da Virgem Maria, como exemplo de mulher, que concebeu a Cristo virgem, abstendo-se do pecado da carne, sendo uma excelente mãe, e subalterna a um Deus homem.

Para além deste exemplo que apresentamos, uma das características textuais que chama a atenção do leitor é a presença de um “*aprovechamiento*”, isto é, uma espécie de “moral” que acompanha o final de cada capítulo, de onde aquele que lê pode tirar dali algum proveito ou ensinamento. Em *La Pícaro Justina* (1605), quase todos os “*aprovechamientos*” encaminham o leitor para tirar dali um proveito depreciativo em relação à mulher. Já no Prólogo da obra

Justina lamenta sobre sua história, e, entre idas e vindas da narrativa, alude ao fato de que sua calvície – que a alcunha de *pelona* – é resultante do mal francês, isto é a Sífilis.

¿Seré yo la primera que anocheció sana en España y amaneció enferma en Francia? ¿seré yo la primera camuesa colorada por defuera y podrida por de dentro? ¿Seré yo el primer sepulcro vivo? [...] ¿Seré yo la primera mujer que, al pasar el lodo, diga las tres verdades de un golpe, cuando, enfaldándome por todos los lados, diga: “muy sucio está esto”?; en fin, ¿seré yo la primera fruta que huelga bien y sepa mal? (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 208).

Entretanto, o *aprovechamiento* deste capítulo parece desfavorecer o discurso arrependido de Justina:

Aprovechamiento

Especial vicio es de gente perdida no llorar los graves desastres de su alma y lamentar ligeros daños del cuerpo. Tal se pinta esta mujercilla, la cual llora la mancha de una ssaya como su total ruina, y de sus inormes pecados no hace caso. Deste género de gente dijo el Profeta: “Tienen manchas desde la cabeza a los pies y, siquiera, no cuidan del fin en que vendrán a parar males tamaños (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 243-244).

Essa moral ao fim de cada capítulo contribui no caráter doutrinador da obra. É comum que as obras do Século de Ouro seguissem o preceito do *Docere Delectare*, que numa tradução do latim significa, ensinar deleitando. Schardong (2008) esclarece que

Na divisão das artes, o conto, assim como os demais gêneros que se servem da linguagem para imitar ficcionalmente a vida humana, subordina-se à Poesia e à doutrina das artes poéticas. Nos séculos XVI e XVII, na Espanha, as belas letras orientam-se pelas poéticas clássicas, de Aristóteles e Horácio, principalmente, e pelos tratados italianos, de orientação aristotélica, que proliferam a partir da publicação de *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes* (1548), de Francesco Robortello, e se espalharam por toda Europa. Preceptores e autores ibéricos também discutem e atualizam o conhecimento teórico herdado da Antigüidade Clássica e da modernidade latina (SCHARDONG, 2008, p. 52).

Em terras espanholas o teórico de maior prestígio e destaque do século XVI é López Pinciano, autor da *Philosophía Antigua Poética*, publicado em 1596. Este tratadista propõe a reflexão das teorias oriundas da doutrina clássica, principalmente as aristotélicas, que priorizavam uma origem racional da composição poética, conforme sustenta Schardong (2008).

Segundo a autora

Os tratados de arte poética de base aristotélica estabelecem uma série de normas que serão comuns a todas as manifestações da Poesia, entre elas a prosa de ficção. Em princípio, o texto poético tem como objeto imitar os afetos, ações e costumes humanos, também tempos, lugares, a natureza, seres animados e inanimados. A Poesia, como toda arte imitativa, está fundada na verossimilhança, cuja semelhança com a verdade é indispensável para efetuar seu duplo fim: ensinar e deleitar (SCHARDONG, 2008, p. 52).

Schardong assevera que o deleite advém de todo compositivo da arte literária em conjunto com os elementos estilísticos e narrativos que dispuser o autor. O ensino, a moral, ou o “*aprovechamiento*”, como no caso da obra de Úbeda, decorre da ação ou do enredo

(SCHARDONG, 2008). Nesse sentido, a obra de López de Úbeda deleitaria àqueles que a lessem, e os ensinaria a precaverem-se de mulheres como Justina.

Justina nasceu no “[...] año de las nacidas, que fue bisesto, a los seis de agosto, en el signo de Virgo, a las seis de la boballa (LÓPEZ DE ÚBEDA, 2012, p. 269). Não nos parece inverossímil observar que Justina reúne já em seu nascimento o número 6 três vezes: nascida em um dia seis, em um ano bissexto, às seis horas, e que quando justapostos, formam o número 666, o número da besta (APOCALIPSE, cap. 13, vers. 18).

O nascimento de Justina é maculado por um número demoníaco. Cogitamos que diante destes aspectos apresentados podemos entender como obras como *La Pícaro Justina*, fizeram e fazem parte de um projeto misógino que se expandiu durante séculos, se espalhando por outras eras e nações. Tais obras emigraram da Europa para adentrar em território americano durante o processo de invasão europeia, frutificando em nossas terras, como erva daninha, o forte pensamento antifeminista que abarcavam.

Por essa razão, entendemos que personagens como Justina, que representavam mulheres reais de sua época, marginalizadas, excluídas da sociedade a ponto de prostituir-se, oprimidas por uma sociedade organizada por um pensamento católico, machista, falocêntrico, enfim, patriarcal, contribuem para o surgimento do pensamento Feminista nos últimos anos do século XIX e sua reverberação na literatura, a partir da crítica literária feminista. Obras como essa, ainda que inflamadas por um pensamento sexista, validam ainda mais a necessidade da presença de uma crítica feminista, pois a literatura, enquanto uma das manifestações da arte, pode atuar como instancia crítica e criadora capaz de romper com constructos sociais e hegemônicos bastante pavimentados.

Com esse capítulo esperamos demonstrar que *La Pícaro Justina* exemplifica o que foi ser mulher em sua época e nos permite refletir acerca dos avanços conquistados, a duras penas note-se, pelas mulheres com o decorrer dos séculos. Entretanto, ao observar essa personagem pícaro, pobre, marginalizada e oprimida, Justina nos lembra a todo momento em sua narrativa do pedregoso momento em que nos encontramos. A objetificação feminina, o baixo salário das mulheres em relação aos homens, a reserva da mulher a apenas o lar doméstico, a figura da mulher pura e obediente, são ainda bastante atrelados a sociedade em que vivemos.

O capítulo seguinte, o último dessa dissertação, reúne a análise aprofundada da pícaro Caroba, personagem da peça *O santo e a Porca* (1958), de Ariano Suassuna. Nele buscaremos demonstrar, a partir de todas as indagações levantadas a partir do referencial teórico apresentado, como Caroba se manifesta enquanto personagem pícaro na narrativa suassuniana. Ela se assemelha a Justina? Ela recorre ao modelo lupanário e sexual de suas antecessoras?

Suassuna recorre ao modelo seiscentista para representar sua pícara? Os estudos feministas já exercem alguma influência sobre a produção de Suassuna e sobre a recepção de *O santo e a Porca*?

CAPÍTULO 4 -CAROBA: DIVERGÊNCIA E REPRESENTAÇÃO

Neste capítulo apresentamos a análise da obra *O Santo e a Porca* (1959), de Ariano Suassuna, a fim de ilustrar os temas do enredo que nos levam a atestar, a partir da afirmação de Suassuna em entrevista a Cardoso (2010), a presença de uma personagem picaresca, mais especificamente, a presença de uma mulher pícara. Para tanto, tecemos algumas considerações acerca do contexto histórico e social do nordeste brasileiro da década de 50, já indicando comparativamente quais são as semelhanças e diferenças entre Justina e Caroba, aproveitando-nos da discussão realizada no capítulo anterior acerca de *La Pícaro Justina* (1605), visando concluir, se Suassuna segue o modelo da pícaro seiscentista, ou o descontinua na representação da personagem Caroba.

4.1 O SANTO E A PORCA (1959), DE ARIANO SUASSUNA

Segundo consta na orelha da edição consultada para esta pesquisa (Nova Fronteira, 2017), elaborada pelo crítico literário Carlos Newton Júnior, a peça *O Santo e a Porca* foi finalizada e publicada por Ariano Suassuna em novembro de 1957, tendo sido dirigida por Ziembisnki, sua estreia deu-se no palco do Teatro Dulcina, pela companhia de teatro Cacilda Becher, na capital do Rio de Janeiro (NEWTON JR., 2017).

Newton Jr (2017) comenta que

Nas palavras do próprio autor [Ariano Suassuna], a peça é uma “imitação nordestina de Plauto”. Partindo da *Aulularia*, ou *A Comédia da Panela*, do célebre autor latino o título alude ao fato de que o avarento de Plauto escondia seu dinheiro numa panela), Ariano Suassuna retoma um tema clássico com uma roupagem original (NEWTON JR., 2017).

Newton Jr. comenta que a peça toca em temas como o vício da avareza, mas não apenas pelo que nele há de risível, como realizaram Plauto na *Aululária* e Molière em *O Avarento*. Ao trazer a vicissitude da avareza, Suassuna a representa, a partir de Euricão Árabe, o aspecto doloroso, observando-o do ponto de vista de quem é avaro. O crítico chama a atenção ao fato de que a dor da avareza do protagonista é primeiramente percebida por Caroba a partir de sua visão de mundo calcada na sabedoria popular (NEWTON JR., 2017).

Como já observamos, Suassuna chama o seu *Santo e a Porca* de uma imitação nordestina de Plauto, de modo que sua comédia busca emular certos temas oriundos da obra latina mas sem copiá-los de maneira simples ou leviana. Segundo Trevisam (2014), Tito Mácio Plauto foi um célebre comediógrafo romano que viveu entre 280 a 180 a.C. Era conhecido por

suas comédias, sendo a única que chegou intacta ao nosso tempo foi, justamente, a *Aula auri plena*, isto é a *Aululária*, a *Comédia da Panela* (TREVISAM, 2014).

É interessante perceber, segundo nos elucidava Trevisam, em seu estudo comparativo entre a obra latina e a nordestina, que Plauto já no século 1º antes de Cristo, usava-se de um recurso retórico, a *Imitatio*, termo muito provavelmente cunhado por Cícero, em sua *Rhetorica ad Herenium* (TREVISAM, 2014). Plauto era conhecido por imitar e renovar obras gregas dentro do teatro romano. Algo que, se voltamos os olhos atentamente, se manifesta de maneira muito semelhante a de Suassuna. Trevisam comenta que

Ora, o antigo conceito retórico da *imitatio*, que Suassuna retoma, afina-se justamente com a busca da transposição de modelos de um para outro âmbito criativo, como se deu em Roma [...]. Tal transposição, de modo algum meramente servil, pressupunha, todavia, a busca de acuradas semelhanças com o modelo seguido: “*Imitatio est, qua impellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo ualeamus esse*” (TREVISAM, 2014, p. 137).

Nesse sentido, como já observado no primeiro capítulo, ao imitar, Suassuna demonstra não estar fazendo algo novo, mas sim, bebendo das fontes da tradição para criar algo tão novo e original sem que sua obra se tornasse uma mera ilustração de algo mais antigo, como já indica Bráulio Tavares (2018). Para além disso, ao transpor tais inspirações literárias para o seu universo, Suassuna as renova, as transforma, como cogitamos que seja com Caroba, sua personagem picaresca mulher.

4.2 O NORDESTE DA DÉCADA DE 50: UM LUGAR DE RICOS E POBRES

O santo e a porca (1959), de Ariano Suassuna, trata-se da história de Euricão Árabe, um velho avaro, que depois de ser deixado por sua esposa em condições não informadas, passa a guardar dinheiro em uma velha porca de madeira, que cuida durante toda sua vida, protegendo-a mais que sua própria filha. Os personagens principais são: Euricão Árabe, sua irmã Benona, sua filha Margarida, os empregados, Dodó Boca da Noite e Caroba, o figurão Eudoro Vicente e Pinhão. O conflito da narrativa dá-se a partir do momento em que, depois de Margarida ter passado um tempo na fazenda de Eudoro, este vem pedir sua mão a seu pai, Euricão.

Essa prerrogativa dá início a uma sucessão de conflitos que terá seu desenlace ao final da peça. Com a chegada da carta, Euricão se desespera, pois Eudoro cita que virá roubar o bem mais precioso de sua casa. O avaro homem pensa que tal bem se trata de sua velha porca de madeira, recheada do dinheiro que guardou por toda vida. Ao saber da notícia do pedido, Margarida, a futura noiva e filha do avaro Euricão se desespera, pois ela estava apaixonada

por Dodó Boca da Noite, filho do magnata Eudoro, que se disfarçava de empregado na casa de Euricão para poder ficar perto da moça.

Benona, mulher austera, havia sido a noiva de Eudoro no passado, mas havia, entretanto, cortado o noivado. Caroba, a empregada de Euricão, e Pinhão, o empregado de Eudoro, são os serviçais em situação subalterna, quase sempre explorados, pois não recebem o pagamento adequado por seu trabalho no armazém de Euricão e na fazenda de Eudoro. Eles se manifestam como peças chave no desenrolar da narrativa, uma vez que ao estarem sempre a par de tudo, conhecem bem os conflitos que circundam as vidas dos demais personagens.

Citando uma frase da personagem Compadecida em outra peça do autor, é sempre preciso levar em conta a triste e pobre condição do homem (SUASSUNA, 2018, p. 164), Caroba com toda sua astúcia elabora uma série de planos que visam resolver a delicada situação da casa de Euricão Árabe. Ela se voluntaria a ajudar a todos em troca de pequenos favores, muitos deles envolvendo uma melhora em sua condição social. Ao fim da narrativa, seus planos terminam por se concretizarem: Margarida e Dodó, Benona e Eudoro ficam noivos. Euricão, entretanto, termina sozinho, com sua porca cheia de dinheiro recolhido, que já não valia nada.

Por esse breve resumo, já podemos perceber certos traços picarescos, que foram explorados no capítulo 2 desta dissertação. Euricão e Eudoro representam e imitam, em alguma medida, as classes altas e nobres da Espanha do século XVII, que viviam da exploração e do serviço dos membros do Terceiro Estado. Como veremos na seção seguinte, essa organização social colabora para que indivíduos como Caroba e Pinhão, necessitem usar da única arma que possuem, a inteligência, para driblar o sistema em que estão inscritos e medrar na vida, e assim, tecer sua crítica à sociedade e aos padrões de comportamento em que se encontram circunscritos.

Na seção seguinte analisamos a obra *O Santo e a Porca* (1959) a fim de perceber o picaresco em Caroba, e em como isso se manifesta enquanto personagem, baseando-nos nos conceitos discutidos nos capítulos teóricos 1 e 2, a fim de que possamos responder à pergunta que deu início a este estudo: Suassuna rompe com o modelo seiscentista ao trazer uma picara mulher para sua obra?

4.2.1 O sertão e o feudalismo nordestino

Antes de iniciarmos a análise da personagem Caroba, convém recordar alguns pontos cruciais em relação à novela picaresca de protagonismo masculino e feminino, bem como as substanciais diferenças entre o personagem homem e a personagem mulher.

Conforme já discutido, a partir das considerações de Baldrich (2016), González (1994), Palanca Cabeza (2019) e Guisantes e Schardong (2021), os personagens picarescos são aqueles de baixa condição social, que, através do discurso em primeira pessoa, tecem sua crítica aos moldes e padrões culturais da sociedade de seu tempo. É particular deste tipo de personagem buscar, a todo custo, uma melhora em sua condição social, mesmo que a sociedade em que está inserido não o integre absolutamente, o que resulta em ações picarescas: isto é, o roubo, a trapaça, o rufianismo, a mentira e a dissimulação.

Lazarillo de Tormes, por exemplo, aponta as rachaduras da nobreza católica ao apresentar ao leitor eclesiásticos viciosos, que não ensinam virtudes ao pobre menino (GUISANTES; SCHARDONG, 2021), do mesmo modo, este pícaro chama a atenção para a disparidade entre as classes sociais, pois um de seus amos, o escudeiro, é um fidalgo, ou seja, um membro da nobreza, que entretanto vive uma vida de aparências para dissimular sua pobreza perante à sociedade, chegando a comer os restos de comida que o menino mendigava pelas ruas (GUISANTES; SCHARDONG, 2021).

No entanto, quando voltamos nossos olhos para a novela picaresca de protagonismo feminino nos deparamos com uma personagem que compartilha da mesma origem pobre, de pais de baixa moral e índole, e que também necessita usar-se de astúcia para medrar na vida. Entretanto, dado aos constructos sociais e culturais dos séculos XVI e XVII que pautavam, misoginamente, o lugar da mulher, à pícara não é permitido o serviço a vários amos, já que esta variação ocupacional resultaria inverossímil para a narrativa. Desse modo, como aponta Baldrich (2016), resta-lhe à pícara o uso do corpo e a prática de golpes em homens “desavisados”, de maneira que a novela picaresca feminina configurava em um manual de alerta àqueles que lessem a obra.

Desse modo, enquanto ainda nos aprofundávamos na imagem de Caroba enquanto pícara, a partir do exaustivo estudo de Justina, nos deparamos com certas similaridades políticas e sociais que compartilhavam a Espanha dos séculos XVI e XVII com o Nordeste Brasileiro da década de 50.

Como vimos, Espanha estava organizada num sistema estamentário, dividido em três grandes grupos: Clero, Nobreza e Estado Geral. Cada grupo social exercia um papel na sociedade, seja no cuidado religioso, bélico ou de mão de obra. Nesse pensamento, certas classes eram consideradas superiores a outras. Ainda que se tratem de períodos históricos bastante distantes, certos ecos absolutistas podem ser passíveis de observação, uma vez que o Brasil é fruto de um processo de invasão e colonização ibéricas. De antemão, podemos indicar

a forte influência da religião católica, o senhorio de terras dos coronéis e a utilização de mão de obra proveniente das baixas camadas da população.

Sobre tais aspectos, Maria Inês Pinheiro Cardoso (2010), em sua tese de doutorado, *Picaresca e Cavalaria no Romance d'A Pedra do Reino*, indica certos entroncamentos sociais e políticos comparando os períodos mencionados. Segundo a autora, Suassuna ao compor seu projeto literário “está plenamente ciente da história do Nordeste e de como se perfilam os dados da historiografia de maneira a afetar a Região e seus habitantes” (CARDOSO, 2010, p. 162). Desse modo ao transpor e recriar este nordeste literariamente ele lança mão da cultura erudita, que é fruto de sua formação acadêmica e o combina com a sua intimidade para com a região onde nasceu, em que acredita encontrar certos valores oriundos de tempos ainda mais antigos (CARDOSO, 2010).

O Santo e a Porca, assim como as demais obras de Suassuna, ficcionaliza uma parte do Nordeste conhecida como Sertão, região marcada majoritariamente pela predominância do clima semiárido. Cardoso elucida que a região esta região

[...] em larga medida, ajustou-se a um modelo feudal que resultou herança de seu passado colonial. A estrutura agrária brasileira, desde sua arcaica organização em capitânicas hereditárias e sesmarias, consagrou o anelo de perpetuação desse sistema já decadente em Portugal, que revivia na colônia a época áurea do feudalismo clássico (CARDOSO, 2010, 162).

Assim, o sertão importou o modelo sistema governamental e econômico que mimetiza certos valores e práticas oriundos deste passado medieval europeu. A autora assinala que “a estrutura social do interior nordestino compreende principalmente as figuras do dono de terras, ou fazendeiro, dedicado às atividades agropecuaristas, e seus agregados, entre os quais se destaca a [...] figura do vaqueiro” (CARDOSO, 2010, p. 167).

Traçando um paralelo com a Espanha dos anos Seiscentos, percebemos a similaridade entre o coronel fazendeiro, dono das terras e do poderio agrário com a figura do senhor feudal, ou até mesmo do rei, que governava segundo suas leis e crenças políticas.

Cardoso chama atenção para o fato de que muitas famílias donas das fazendas, eram herdeiras da divisão política das Capitânicas Hereditárias implantadas já no 1500, dessa forma, ainda que não houvesse a passagem através do sangue de títulos nobiliários, o poder sobre a terra se mantinha por essa relação de herança oriunda deste período (CARDOSO, 2010), mimetizando, em certa medida, a detenção das terras que os nobres espanhóis gozavam nos governos absolutistas.

Nesse sentido, a figura do fazendeiro amalgamaria todo o poderio rural, criando forte relação de poder que estava sustentada tanto monetária como politicamente. Para além disso, o

conceito de “vassalagem” importado do modelo absolutista espanhol se atualizaria no chamado “apadrinhamento”, conforme nos explica Cardoso:

O proprietário rural mantém com seus agregados uma relação que suscita semelhanças, em vários aspectos, com as relações entre os senhores feudais e seus vassalos. Há entre eles um acordo tácito de cooperação, naturalmente, pouco equilibrado, de sorte que o agregado deve ao fazendeiro seu apoio eleitoral e sua força enquanto mão de obra ou em quaisquer outras circunstâncias não ligadas necessariamente ao trabalho agrícola ou de pecuária. O fazendeiro, em contrapartida, deve proteção a seu agregado, tanto no que tange às necessidades provocadas por fatores naturais (longas estiagens ou secas), por motivos de morte ou saúde (casos onde ampara a família), como ainda o apoio em problemas de rixas ou questões legais, quando o agregado viola a lei ou sofre algum tipo de ameaça pessoal. O fazendeiro constitui em suas terras a autoridade máxima (CARDOSO, 2010, p. 167-168).

No que se refere às relações de compadrio e apadrinhamento, Cardoso afirma que estas relações ocorriam por batismo ou simpatia, e outorgariam ao indivíduo um lugar definido na sociedade. Notamos aqui, que fatores como a honra e o sangue ecoam nesta organização social nordestina, já que esse laço, seja ele sanguíneo ou político permitem a ascensão e prestígio de certos sujeitos em detrimento de outros. Desse modo, “Esse sentido de pertença exclui naturalmente aquele que não se encaixa em nenhum grupo. Assim, o indivíduo cujas diferenças destoam no meio, será por ele rechaçado. A ele, restar-lhe-á apenas a opção de engajar-se a uma vida marginal [...]” (CARDOSO, 2010, p. 167).

Ao voltar-nos para a narrativa de *O Santo e a Porca*, podemos observar essa relação de poderio dos senhores, como também a questão do apadrinhamento. Na narrativa a elite senhorial rural está representada na figura de Eudoro Vicente:

Caroba

[...] Seu Eudoro é um homem rico! (SUASSUNA, 2018, p. 26)

Euricão

[...] Ai! Margarida!

Margarida

Que é, papai?

Euricão

Você passou o São João na fazenda de Eudoro Vicente.

Margarida

É verdade, papai (SUASSUNA, 2018, p. 29-30).

No que tange às questões de apadrinhamento e compadrio, podemos observá-las na figura de Dodó, filho de Eudoro, que disfruta de um pedaço de terra dado por um padrinho:

Caroba

O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe deu?

Dodó

Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá pra nada (SUASSUNA, 2018, p. 45).

Dada as citações em destaque, entendemos que o universo social de *O Santo e a Porca* ficcionaliza as relações de poder presentes no sertão nordestino da década de 50. Eudoro é um

importante figurão, fazendeiro e pecuarista da cidade (SUASSUNA, 2018), dispendo de empregados para servi-lo, como é o caso de Pinhão.

Observamos que as relações de fortalecimento de poder também estão presentes na narrativa, através da prática do apadrinhamento. Entendemos que Eudoro mantém relações políticas e de compadrio com os demais fazendeiros da região, já que seu filho, tendo sido apadrinhado por um deles – não há menção ao nome deste padrinho na peça – é presenteado com um pedaço de terra, demonstrando a cooperação das famílias ricas entre si que, por consequência, fortalece o sistema oligárquico dos fazendeiros da região.

Sobre a igreja Cardoso aponta que o catolicismo é importado da Europa e desembarca no Brasil já no século XVI, e pela catequização jesuítica se assenta na região Nordeste com significativa força, de modo que se enraizou na alma de seu “habitante o cultivo de uma fé que abraçava os ritos medievais, entre os quais as peregrinações, o culto das imagens e relíquias, a missa e a penitência, levados, muitas vezes, ao extremo” (CARDOSO, 2010, p. 177).

A matéria religiosa da peça se cristaliza na figura do avarento Euricão. Este é um devoto ferrenho de Santo Antônio, ainda que, por vezes, esteja sempre dividido entre a religião e o dinheiro.

Euricão

Ah, Santo Antônio poderoso! Até que enfim você se compadeceu de seu velhinho de seu devoto de todos os momentos e de todas as horas [...] (SUASSUNA, 2018, p. 208).

Obviamente, o tom hiperbólico dado ao personagem, tem a ver com o caráter pedagógico da peça, ao apresentar ao leitor um homem extremamente avaro capaz de negociar tudo e todos para não perder um só tostão. Entretanto, é inegável a representação do culto e fé nordestinos na figura de Euricão que com sua fé cega, sempre recorre à imagem de Santo Antônio para todo e qualquer mal que viesse acontecer para si e sua porca cheia de dinheiro.

A religião atuaria, portanto, como ferramenta ideológica da manutenção dos valores e preceitos católicos. Ousamos dizer, que esse pensamento penitenciário, proposto pelas doutrinas católicas, agia como meio para justificar certas injustiças sociais e corroborar com o modelo social empregado. Dessa forma, não haveria censura ou crítica aos poderosos, do mesmo modo em que o lugar de pobres e marginalizados não seria contestado.

Cardoso conclui que

Essa estrutura hierárquica do interior nordestino não é apenas recordação de um passado remoto. Ela ainda estava presente até bem avançado o século XX, e, apesar das mudanças aí ocorridas nas últimas décadas, as implicações da estrutura fundante ainda marcam o modo de ser do sertanejo. Ele é crédulo, antes de tudo. Crê nas leis da fatalidade, inspiradas em sua religiosidade e sociabilidade, que definem, pela procedência social, quem nasce para mandar e quem para obedecer (CARDOSO, 2010, p. 181).

Este aspecto apontado por Cardoso (2010), pautado na relação de poder entre ricos e pobres, patrões e empregados, está representado na peça nas figuras de Pinhão e Caroba, os empregados de Eudoro e Euricão, respectivamente. Encontramos evidências na narrativa de que as famílias destes dois personagens trabalham para as famílias de Eudoro e Euricão há gerações, numa relação de exploração e servilismo:

Pinhão

[...]

Onde está o salário da família de Caroba, na mesma terra, Seu Eudoro? Não resta nada! Onde está o salário de Caroba durante o tempo em que ela trabalhou aqui, Seu Euricão? [...] (SUASSUNA, 2018, p. 205).

Caroba e Pinhão representam, na peça, a mão de obra explorada pelas classes mais abastadas, que se beneficiam do projeto oligárquico instaurado no sertão, importado do passado feudal de uma Ibéria colonizadora. Entretanto, como se observa na citação em análise, entendemos que Pinhão põe em evidência esse processo de subordinação geracional, ao exigir o pagamento devido dos anos trabalhados, quando é surpreendido pelo roubo da porca de madeira de Euricão. Esse personagem atua como a voz da denúncia na narrativa, assim como o faz Caroba em diversos momentos do enredo.

Como podemos perceber, esse modelo de sociedade manifestava-se de modo bastante excludente e hierárquico, governado exclusivamente por homens. A situação da mulher neste ambiente é ainda pior, como veremos na seção seguinte.

4.3 A MULHER SERTANEJA: ENTRE A FORÇA E A OPRESSÃO

Kalline Flávia Silva de Lira, em *Relações de gênero, poder e violência contra as mulheres: um estudo sobre o sertão brasileiro* (2018), explora o papel da mulher inscrita historicamente no sertão nordestino, lugar geográfico castigado pelo clima e pelo patriarcalismo coronelista que domina a região até os dias de hoje.

Segundo a pesquisadora:

Atualmente, a sociedade sertaneja é herdeira de uma sociedade machista, do coronelismo. A modernidade, é claro, chegou, e o sertão está mais desenvolvido, com Universidades, por exemplo, e as mulheres estudam e trabalham. No entanto, os pensamentos continuam tendo como base a raiz “coronelista”. [...] A autora [Janotti (1984)] traduz o coronelismo como uma política de compromissos, uma aliança do Estado com a oligarquia agrícola. Para Janotti (1984), o coronel era um tipo social, que tinha sua autoridade reconhecida pela comunidade em função de seu papel “protetor”. Porém, também deixa explícito que o coronel podia representar o bem ou o mal, a depender das circunstâncias e seus interesses (LIRA, 2018).

Lira elucida que os finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX é conhecido como a época dos grandes coronéis. Nesse contexto havia, então, um modelo perfeito e esperado de mulher: ela deveria ser uma hábil cozinheira e prover as refeições da casa, ser uma boa esposa e mãe, no que tange aos cuidados da casa e dos filhos, além de desempenhar o papel sexual a fim de satisfazer as necessidades do marido (LIRA, 2018).

Nessa política falocêntrica a mulher estava resignada, de modo que:

Restava à mulher ser aquela submissa ao homem, tendo que acatar suas decisões e servi-lo. Depois de casar, a mulher se libertava do poder de seu pai, mas caía nas “garras” do poder do marido, passando a obedecer a seu esposo. No coronelismo, podemos ver a mulher com dois objetivos: o da satisfação do homem, centro da sociedade coronelística, e o da reprodução (LIRA 2018).

Recordando-nos dos constructos sociais em relação a mulher dos séculos XVI e XVII, não podemos deixar de perceber a semelhança entre a função feminina em ambas as sociedades, que ainda que separadas temporalmente, revelam os mesmos entroncamentos em relação ao papel exercido por elas. A instauração do casamento e a função meramente reprodutiva reforça a manutenção do sistema coronelista, uma vez que a geração de herdeiros atuava na passagem de títulos e, conseqüentemente, da permanência das famílias poderosas no poder.

Em *O Santo e a Porca* (1959), nos deparamos com a presença de três personagens: Dona Benona, irmã do protagonista Euricão; Margarida, a filha do avarento; e, por fim, Caroba, criada da casa que executa os mais diversos trabalhos no armazém. Ao pensar os constructos seiscentistas em relação ao destino da mulher, viúva, donzela, monja e casada (BALDRICH, 2016), encontramos certos pontos de consonância na peça de Suassuna.

Como sabemos, em ambas as sociedades exploradas neste estudo, o casamento era a chave para o destino bem-aventurado dos indivíduos, sobretudo para as mulheres, ainda que atuasse como arma ideológica na manutenção dos valores patriarcais.

A temática do casamento é o ponto chave do enredo da peça, já que Eudoro, o figurão rico e viúvo, vem à casa do avarento Euricão pedir a mão de sua filha Margarida em casamento.

Caroba

[...]

Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois: [...] o pai do senhor [Dodó] vem é para pedir Dona Margarida em casamento (SUASSUNA, 2018, p. 41-42).

No passado, Dona Benona, havia sido noiva de Eudoro, o noivado, entretanto, foi desfeito em termos não informados pela narrativa, pelo que se entende:

Caroba

Dona Benona, espere um instante. Quero lhe dizer um negócio em caráter confidencial.

Benona

Que é, Caroba?

Caroba

Pinhão está desconfiado que seu Eudoro vem pedir a senhora em casamento.

[...]

Caroba

É verdade, Dona Benona! A senhora não foi noiva dele?

Benona

Fui, mas briguei por uma besteira e ele se casou com outra (SUASSUNA, 2018, p. 61-62).

Caroba, personagem de análise nesta dissertação almeja, também, o casamento:

Caroba

O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe deu?

Dodó

Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá pra nada

Caroba

Para o senhor, para mim vale muito. A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele. Se a história se resolver e eu conseguir fazer seu casamento, o senhor passa a escritura dessa terra para nós dois? (SUASSUNA, 2018, p. 45-46).

Percebemos, nas personagens da peça, certa assimilação dos valores seiscentistas atualizados no contexto nordestino. Margarida representa a figura da donzela, a moça virtuosa que almeja, acima de tudo, casar-se por amor com Dodó. Dona Benona, mulher madura, levou uma vida casta e dedicada ao cuidado do irmão depois do rompimento de seu noivado na juventude, mas que anos depois veio a encontrar no casamento uma saída mais feliz. Caroba representa a mulher pobre, subalterna, que antes do casamento deseja medrar na vida e conseguir sua propriedade para viver de forma livre, longe do servilismo da casa de Eurício.

Esse desejo pela propriedade, cogitamos, pode estar relacionado à questão da mulher pobre sertaneja. Lira (2018) nos elucida que a mulher sertaneja, mais especificamente a que reside na zona rural, vive uma vida de escassez, seja de água, alimento, serviços de saúde, acesso à educação enfim, às necessidades mais básicas (LIRA, 2018). A autora assinala que:

Elas trabalham em casa e na roça, principal meio de subsistência. Morando em vilas onde uma casa pode estar há quilômetros de distância da outra, ficam expostas a quase tudo, inclusive à violência do marido. A ideia de que mulher não deve trabalhar fora, e sim cuidar da casa e da família ainda existe e é muito intensa também no Sertão (LIRA, 2018)

Historicamente a alcunha de “ser mulher” no sertão esteve relacionada a um fenômeno conhecido como cangaço. Segundo Lira (2018) esta pratica tem início no final do século XIX e termina por volta da década de 40. O cangaço configurava a prática da luta armada por indivíduos insatisfeitos com as “[...] condições precárias em que a maior parte da população nordestina se encontrava, dando ênfase a estereótipos de um ambiente hostil e violento (LIRA, 2018).

Lira comenta que a prática do cangaço divide opiniões na sociedade nordestina, tanto no âmbito acadêmico como no popular. Alguns os consideram como revolucionários que

lutavam por melhores condições, enquanto outros os enxergam como bandidos e assassinos a sangue frio. Não buscaremos esmiuçar esse enevoadado entrave acerca do cangaço.

O que não se sabe por muitos é que no cangaço havia também a presença de mulheres, as cangaceiras, não sendo um ambiente exclusivo do domínio masculino. Lira pontua que até mesmo mulheres de classes mais abastadas teriam, em algum momento, se juntado a esses grupos. A figura da cangaceira inspirou um estigma dúbio, conforme assevera a pesquisadora:

A mulher era vista como “mulher de coragem”, referindo-se às cangaceiras, trazendo arraigado esse estigma de “mulher macho”, capaz de assumir qualquer tipo de trabalho por mais duro que fosse, onde a criminalidade atribuída a elas não levava em consideração as circunstâncias que as fizeram entrar para o cangaço (LIRA, 2018).

Traçando um paralelo com a sociedade seiscentista, qualquer mulher que se afastasse dos destinos castos seria automaticamente excluída da sociedade. No caso de Justina o escape se dá através da prostituição. No nordeste as mulheres que se afastavam dos destinos enclaustrados do lar encontravam no cangaço uma saída possível, o que configurava o caráter dúbio, já que se elevavam a um lugar de paridade bastante problemático, o da “mulher-macho”, como assinala Lira (2018).

Nesse sentido, Lira esclarece que a mulher sertaneja se encontrava associada a valores morais extremamente rígidos e tradicionais (LIRA, 2018). Esses valores as faziam ser vistas como “[...] mulheres sérias, trabalhadoras, centradas na vida familiar, e apegadas a terra e a acompanhar seus maridos” (LIRA, 2018).

Assim o “ser mulher” se fazia extremamente difícil nesta sociedade, dada às características “assimiladas” do masculino estas mulheres eram chamadas de “mulher macho”. Sobre este aspecto, Lira (2018) observa que

Nesse ambiente de caatinga, a construção do “ser mulher” não era algo fácil, e a vaidade e os sentimentos como amor, acabavam dividindo espaço com a dor e o medo. Parece que o senso comum cristalizou a ideia da masculinização da mulher como algo corriqueiro do Sertão nordestino, colocando-as num lugar fixo e determinado. Segundo Falci (2000), no Sertão, ao nascerem, as mulheres eram chamadas de “meninos fêmeas” (LIRA, 2018).

Assim como na Espanha dos séculos XVI e XVII essa organização política, ideológica e social, colaboraria para um processo de desigualdade, exploração e marginalização de seus indivíduos, uma vez que o poder estava detido por uma pequena parcela da população. Junto a isso, a questão feminina neste contexto é bastante problemática, a força patriarcal e coronelista influenciava e confirmava o lugar subalterno da mulher, cristalizando as mulheres marginalizadas numa figura masculinizada, que ainda assim não deixaria de sofrer as mazelas deste sistema.

Pensando no viés picaresco, entendemos que essa relação impulsionaria uma busca pela subsistência através de meios não tão virtuosos, como nos ensina González (1994), colaborando para o surgimento de pícaros e pícaras, seja na sociedade ou na literatura. Como sabemos, ao voltar nossos olhos para o pícaro e a pícara clássica, a ascensão social ocorre de maneira diferente entre um e outro. O pícaro encontra na astúcia e no engenho a ferramenta para enganar os poderosos, já a pícara precisaria usar do corpo para ludibriar homens menos instruídos

Na seção seguinte, observaremos o “picaresco” em Caroba a fim de elucidar as questões que nortearam este estudo até aqui.

4.4 CAROBA, UMA PÍCARA DE SEU TEMPO

Pelo que entendemos, enquanto estudiosos da obra de Suassuna, sua intenção ao mimetizar o nordeste em suas peças, romances e poesias, é dar voz àqueles que tem, senão, apenas a cabeça e o engenho para subsistir. Dado ao viés político, de orientação socialista, o escritor usa a literatura como ferramenta de crítica aos modelos hegemônicos que se instauraram em sua terra.

O dramaturgo encontra o personagem pícaro, oriundo da tradição ibérica, e o subverte numa voz de denúncia, de modo que não executa uma mera cópia do personagem espanhol, mas o utiliza dando sangue novo, nordestino, pisado e esmagado pelas tradições importadas de uma Europa feudal, que grilou e assaltou a terra que lhe serviu de inspiração para compor a sua obra. Assim Suassuna coloca em xeque as instâncias de poder e opressão que frutificaram em sua terra.

Voltando-nos à obra suassuniana, *O Santo e a Porca* (1959), é preciso chamar atenção para o fato de que Caroba, a personagem em análise, não é a protagonista da peça, contudo, na trama ela atua em posição de destaque, apresentando mais de 250 falas ao longo da narrativa, mais do que qualquer outro personagem. Suas ações serão os pontos desencadeantes de todo o enredo do drama de Suassuna. Será ela quem engendrará todos os planos para evitar que Margarida se case com Eudoro, e, sim, com Dodó, seu verdadeiro amor.

Nela, também, percebemos a alta capacidade de crítica social e moral, ao demonstrar a hipocrisia dos personagens, sobretudo ao patrão, o avarento, Euricão Árabe.

Euricão é dono de um armazém e não paga seus funcionários pelos serviços a ele prestados. Os empregados trabalham em troca de moradia e refeição, num sistema de pagamento bastante peculiar, conforme observamos da conversa entre Dodó e Pinhão, na citação em sequência:

Dodó

Isso é um louco! Você não imagina até onde vai a avareza dele. Desde que estou aqui, só se comeu à noite uma vez. Ele exige que a gente pague a refeição, porque acha que mais de uma refeição por dia é luxo!

Pinhão

E quem não em como pagar, como Caroba?

Dodó

De quem não paga, ele desconta o preço do ordenado.

Pinhão

Aí é que quero saber como! Ela me disse que desde que chegou aqui ainda não recebeu nenhum tostão!

Dodó

O golpe dele é esse! Deu o primeiro jantar, cobrou o preço. Caroba não pode pagar porque não tinha recebido o ordenado. Agora quando Caroba cobra o ordenado, ele diz que ela primeiro pague o jantar. Como Caroba não tem dinheiro, não paga. Assim por conta do jantar que ele dá a cada mês, economiza o salário dos empregados (SUASSUNA, 2017, p. 114-115).

É interessante perceber, no entanto, que esta conversa entre Dodó e Pinhão foi tida em particular, de modo que nenhum outro personagem chega a confrontar Euricão durante a trama. Logo no início do primeiro ato, Euricão encontra-se desesperado dada a chegada da carta de Eudoro Vicente. Pinhão, empregado de Eudoro insinua ao avarento que o conteúdo da carta pode tratar-se de dinheiro emprestado. Caroba o enfrenta e aponta a incongruência entre a fala de Euricão Árabe em relação à sovinice do protagonista:

Euricão

E que ideia foi essa de que eu tenho dinheiro? Você andou espalhando isso! Foi você, Caroba miserável, você não tem compaixão de um pobre como eu! Foi você, só pode ter sido você!

Caroba

Eu? Eu não!

Euricão

Ai, meu Deus, com essa carestia! Ai a crise, ai a carestia! Tudo que se compra é pela hora da morte!

Caroba

E o que é que o senhor compra? Me diga mesmo, pelo amor de Deus! Só falta matar a gente de fome (SUASSUNA, 2017, p. 22-23).

Podemos perceber, nesta passagem a forma de tratamento com que Euricão se dirige a Caroba, chamando-a de miserável. Como sabemos, a situação para os trabalhadores do armazém de Euricão é bastante precária, beirando à subsistência em que se come apenas uma vez ao dia, e à noite, apenas uma vez ao mês, de modo que o salário dos serviçais fica comprometido em relação à dívida que estes adquirem pelas refeições compradas fiado.

Caroba, numa atitude de confronto, expõe o fato de que Euricão não compra nada e priva os empregados de comida, atuando, na peça como a voz da denúncia. Salientamos que a busca por matar a fome é um tema recorrente nas narrativas picarescas, o que nos leva a concluir que este traço, já no início da peça, permite cogitar certo tom picaresco nesta atitude de Caroba.

Para além disso, o personagem Euricão representa a massa populacional dominante, isto é, aquele figura como instância de poder, que oprime aos menores que o servem.

Na sequência da leitura da carta à Euricão, Caroba demonstra, através de um discurso irônico, novamente, as leviandades do discurso do patrão:

Euricão

Então eu leio. *Gozando paz e prosperidade. Sobretudo, espero que esteja passando bem sua encantadora filha Margarida, cuja estada em minha casa ainda não consegui esquecer.* Ah, isso aí ele tem que reconhecer, minha filha é um patrimônio que possuo. Hei de casá-la com um homem rico e ela há de amparar a velhice do paizinho dela. Eudoro com todo o dinheiro que tem, não tem uma filha como a minha.

Caroba

E o senhor, com toda a filha que tem, não tem uma riqueza como a dele!

Euricão

Como foi?

Caroba

Nada! (SUASSUNA, 2017, p. 31).

O trecho em análise chama atenção logo nas primeiras linhas, em que Euricão considera a própria filha, Margarida, como um patrimônio, cujo sufixo na palavra já remonta a certo patriarcalismo e propriedade, que facilmente poderia ser negociada, trocada ou vendida. Euricão admite que sua intenção é casar a filha com alguém de posses para que possa garantir uma confortável velhice. Como observamos na discussão do contexto histórico e social nordestino – em comparação ao espanhol seiscentista – o casamento atuava na manutenção dos valores patriarcais, podendo ser estendido a relação de camaradagem e apadrinhamento que resultava em benesses àqueles que dispunham de uma boa relação com os mais poderosos. Essa fala de Euricão revela o desejo de trocar a filha em favor de si próprio, e tal atitude não é deixada de lado por Caroba, sendo por ela confrontada.

Caroba, ao perceber esse discurso bastante sexista, ironiza a condição social de Euricão, que vive uma vida miserável e privativa por conta de sua avareza. O discurso irônico é tema frequente no universo picaresco, é pela ironia que o personagem picaresco consegue enfatizar assuntos, demonstrar sua crítica e, com isso, creditar sua denúncia para o leitor. Consideramos, nesta passagem, que o tom ácido utilizado por Caroba colabora em nossa hipótese de que ela possa tratar-se de uma pícara.

Caroba, ao afrontar o patrão, está apontando ao leitor as incongruências de uma sociedade que afirma não dispor de bens, ou de boas condições, mas que na verdade se oculta nesta narrativa triste para poder destilar discursos conformistas e acusar àqueles que dispõe de muito menos.

Uma característica bastante comum dos pícaros e pícaras é sua capacidade para engendrar ardis, traçar planos, aplicar golpes através dos quais possam tirar algum proveito.

Dodó e Margarida estavam apaixonados e namoravam escondido, o pai do rapaz, Eudoro, não permitia que o filho se casasse antes de que terminasse seus estudos no Recife. É por isso que ele se disfarça de corcunda e passa trabalhar na casa de Euricão como o guarda-costas de Margarida. O conteúdo da carta demonstrava claramente que a vinda de Eudoro tinha como objetivo o pedido da mão de Margarida em casamento, por ele, o figurão. Dodó, desesperado, cogita a hipótese de revelar toda a verdade ao pai, Caroba, no entanto, intervém, propondo um plano:

Caroba

O senhor quer um conselho?

Dodó

Quero, Caroba, estou completamente cego.

Caroba

Então não descubra nada!

Margarida

Por quê? Você fala de um jeito tão misterioso!

Caroba

É porque estou maldando um negócio mais misterioso ainda. Vou dizer uma coisa curta e certa aos dois: não descubram a história não, porque o pai do senhor vem é pra pedir Dona Margarida em casamento.

(SUASSUNA, 2017, p. 41-42)

O plano de Caroba envolvia a todos da casa: sua intenção era pôr em xeque os valores familiares e casar Dodó com Margarida e Eudoro com sua antiga noiva, Benona, a irmã de Euricão. Com ardil, Caroba propõe uma entrevista entre Margarida e Eudoro, na calada da noite, em que, na verdade, quem iria era Benona disfarçada de Margarida. Caroba, então, encontraria uma maneira colocar Margarida e Dodó, e Eudoro e Benona trancados nos quartos da casa, para que Euricão os flagrasse juntos, de modo que, pela defesa dos bons costumes, tal ação deporia contra os futuros noivos, já que não seria lícito que uma mulher ficasse sozinha num quarto escuro com um homem.

A artimanha de Caroba alcança o êxito (SUASSUNA, 2017, p. 202), ela consegue que Margarida se case com Dodó e Eudoro com Benona. O plano, entretanto, teve um preço:

Dodó

Está bem Caroba, vou seguir seu conselho. E se tudo se resolver a contento, saberei mostrar minha gratidão

Pinhão

Como?

Dodó

Eu descobrirei um modo.

Pinhão

Seguro morreu de velho.

Caroba

O senhor não tem uma terrinha que seu padrinho lhe deu?

Dodó

Tenho, mas é uma terrinha pequena, não dá pra nada.

Caroba

Para o senhor, para mim vale muito. A coisa que eu mais desejo na vida é casar com Pinhão e ter uma terrinha para trabalhar nela com ele. Se a história se resolver e eu

conseguir fazer seu casamento, o senhor passa a escritura dessa terra pra nós?
(SUASSUNA, 2017. P. 45-46).

Como já observado a partir do estudo realizado no capítulo 2, os ardis e golpes dos pícaros visam, quase sempre, o benefício próprio. A partir das citações em análise percebemos que o plano de Caroba tinha como objetivo final a escritura da pequena porção de terra prometida por Dodó caso o plano saísse bem. Um dos aspectos primordiais presentes nos personagens picarescos é aspiração social, já que este deseja a todo custo sair da pobreza e poder integrar-se à sociedade para poder viver sua vida, quase sempre, de maneira digna. Caroba tinha um sonho, conquistar uma propriedade para que ela e Pinhão pudessem viver suas vidas, longe da exploração e subserviência a seus patrões. Através de suas engenhosas ações, a personagem alcança, ao final da peça, seu objetivo.

Se comparamos as duas personagens postas em análise neste estudo, encontramos aqui um ponto de dissonância entre elas. Justina incorporava em si a arte do engano para o mal, sua aspiração social resultava numa série de ações que arruinariam os homens em seu entorno (obviamente isso se deve ao caráter pedagógico e misógino da obra e do período), as ações de Caroba, no entanto, visam a ascensão social mas de maneira distinta a de sua homóloga europeia. As ações de Caroba colaboram para o final feliz dos demais. Ela garante seu pedaço de terra usando, não de seu corpo, mas de sua inteligência em engendrar os planos e arquitetar os encontros dos amantes.

Observamos que Suassuna recorre aos aspectos da tradição picaresca clássica trazendo-os para seus personagens. Consideramos que o autor realiza sua literatura como um palimpsesto, pois, escreve com as letras de sua terra usando os pergaminhos antigos de textos oriundos de outros gêneros e épocas. Ao nos debruçarmos sob o viés picaresco de *O Santo e a Porca* (1959), notamos que a pícaro Caroba se afasta em grande medida do que vem a ser a pícaro clássica do Século XVII, como Justina, por exemplo. Suassuna não representa Caroba como uma mulher viciosa, voluptuosa, enganadora e subalterna.

Propomos que o dramaturgo renova o modelo picaresco, pois sua pícaro mimetiza em si uma mulher nordestina aflita e cansada dos valores de seu tempo. Caroba, que carrega em si o nome de uma árvore nobre do sertão, expõe em suas falas e ações as relações opressoras de um patriarcalismo evidente, que passa despercebido a todos em seu entorno.

Enquanto mulher, ela se compadece das demais personagens da peça. Caroba evita, por exemplo, o casamento arranjado entre Eudoro e Margarida, que beneficiaria apenas a seu pai, e relegaria à jovem uma vida ao lado de um home muito mais velho, sem os requintes e sonhos de um casamento por amor.

No caso de Dona Benona, ela colabora para sua saída da casa do irmão que a maltratava

Benona

Não diga isso, meu irmão!

Euricão

Digo, minha irmã, digo porque é verdade! Eu vou esperá-la, venha arrumar meus lençóis, como sempre fez desde que minha mulher... desde que comecei a precisar de Santo Antônio. Não demore muito, eu a chamarei. Boa-noite, Eudoro (SUASSUNA, 2018, p. 151).

Dona Benona era obrigada a servir o irmão e prestar um cuidado assistencialista. Ela, mulher solteira, mais velha, morava na casa do irmão realizando esse cuidado quase materno, sendo obrigada a servi-lo nos mais diversos âmbitos. Caroba, com seu olhar atento ao seu entorno consegue retirar Benona deste cenário, permitindo sua saída da casa de Euricão a partir do casamento com Eudoro, seu antigo amor.

É interessante observar esse traço em Caroba, pois a personagem se incorpora de uma sororidade ímpar, característica ausente em Justina, por exemplo. Suas ações e, principalmente, sua denúncia se lança sobre as relações de poder entre homens e mulheres, sobre ricos e pobres. O final feliz desenrolado por Caroba para os personagens no desenlace da narrativa beneficia, além de si própria, com a escritura da terra, às demais personagens femininas retirando-as do ambiente de opressão cristalizado na figura de Euricão Árabe.

O casamento, na peça, vai na direção contrária do que foi explorado nos capítulos anteriores. Ainda que esteja representando toda a relação intrínseca com os poderes dos coronéis e das demais instâncias políticas e sociais, entendemos, que este atua como a possibilidade o meio necessário para a saída delas da casa de Euricão, dada a toda prerrogativa do enredo com a chegada da carta de Eudoro.

Diferente de Justina, que evoca Eva como a transmissora do pecado e da “maldição feminina” que recai sobre ela própria já calva, contaminada pela sífilis, Caroba com seu olhar de denúncia, num ambiente que não lhe dá espaço, demonstra que o jogo entre o vício e a virtude, a trapaça e o engano são formas de esquivar-se das adversidades impostas pelo contexto sócio-histórico-cultural em que se encontra inserida. Nesse sentido Caroba se afasta de Justina, Lozana e Celestina, pois Suassuna a representa como uma autêntica mulher nordestina, que teve de fortalecer-se a partir de um ambiente hostil, seco e patriarcal, para com seu riso triste, satirizar e denunciar os ricos, os grandes e os opressores, representados, neste caso, nas figuras de Euricão Árabe, Eudoro e até mesmo Pinhão, seu companheiro e possível noivo.

Em suma, consideramos que Caroba se apresenta, de modo indiscutível, como uma autêntica pícara mulher, mas não autêntica em termos espanhóis. Sua autenticidade se projeta no ser mulher no sertão. Suassuna promove uma atualização da personagem pícara em termos

autenticamente brasileiros e nordestinos, pois, de modo verossímil, representa uma mulher forte, atenta aos males do patriarcado e disposta a vencê-lo usando-se da única arma disponível num ambiente de agruras e privações: a inteligência. Seus ardis, estratégias e ações colocam em xeque as posições de coronéis, patrões e homens que se movimentam na grande engrenagem no patriarcado.

Caroba não colabora para um pensamento misógino como assim foi sua parente espanhola, seu aspecto picaresco não atua contra ela, pois, através de suas ações busca o benefício próprio, mas também acaba por favorecer aos demais, como Dona Benona e Margarida, com um final feliz, no qual todos saem satisfeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho nos deparamos com a possibilidade da presença de uma pícara mulher nas terras brasileiras, mais especificamente na obra *O Santo e a Porca* (1959), de Ariano Suassuna. Entretanto, a partir do estudo de textos dedicados à temática picaresca, como González (1994) e Baldrich (2016), encontramos substanciais dissonâncias entre o pícaro e a pícara. As ações e propósitos destes personagens discrepavam-se totalmente: o primeiro buscava o medro social através do engano e da trapaça, de modo que suas ações ilustravam as deficiências do sistema político, cultural e social em que estava inserido. A segunda, por sua vez, cristalizava em suas ações as doutrinas misóginas do pensamento barroco, que consideravam a mulher como a genitora do pecado e dos males do mundo, usando-se do corpo, da lascívia e da luxúria como meios de ludibriar homens desavisados.

Dada à alta carga misógina envolta na pícara feminina, buscamos aproximar a temática picaresca dos estudos de gênero e das contribuições da crítica feminista a fim de responder às seguintes questões: Se no XVII as pícaras eram, majoritariamente, prostitutas, e, logo, marginalizadas, é possível que uma personagem pícara brasileira perpetuasse o mesmo modelo que imperava naquele tempo? Suassuna as estaria retratando como pícaras que tem de valer-se por sua astúcia para sobreviver à sociedade que não lhes dá espaço, ou vinculando-as ao modelo seiscentista que as usavam de exemplo para rebaixá-las e inquiri-las como responsáveis pelo mal dos homens?

Desse modo, no primeiro capítulo, discutimos as inspirações de Ariano Suassuna no processo compositivo de suas obras, assim como as discussões relacionadas ao Movimento Armorial, do qual o autor é fundador. Observamos que Suassuna busca nas fontes antigas um entusiasmo criador, mas sem estabelecer uma mera cópia, ele recorre ao teatro clássico e às novelas espanholas como um pano de fundo alumbrado pelo pó da terra do sertão, que se expande muito além do que seria uma peça, um romance ou uma poesia. Seu projeto literário é atravessado por um forte viés social, dado, em larga medida ao posicionamento político do autor, que se manifesta fortemente em suas obras.

O apelo socialista se revela na posição de destaque dada aos personagens marginais, que põe em evidência e trazem à tona o que é ser/estar subordinado a um sistema obtuso que os tritura. *O Santo e a Porca* não seria *O Santo e a Porca* sem a ímpar presença de Caroba, que está ali desde a primeira fala da peça. Toda a relação de causa e consequência estabelecida no enredo é fruto de seus engenhosos planos que movimentam a trama enquanto os demais personagens a seguem. As audazes críticas ao sistema de exploração em que vivem os demais

personagens são lançados por sua voz, a voz de uma mulher pobre e sertaneja.

Ainda no capítulo 1, a fim de resolver entraves teóricos entre textos e obras de períodos históricos bastante distantes temporalmente, discutimos as questões entre literatura e anacronismo a fim de estabelecer uma ponte entre as teorias feministas e o Século de Ouro Espanhol. Neste mesmo capítulo tratamos, também, das noções conceituais entre escrita feminina e masculina, dado ao fato de que ambas as obras são escritas por autores homens, sendo um deles, Úbeda, um eclesiástico.

Ao que percebemos, o anacronismo é facilmente superado a partir de um olhar dedicado do leitor e analista contemporâneo. A partir desta discussão, pudemos compreender que é, sim, possível analisar um texto vetusto como o de *Justina* à luz de teorias mais jovens. A partir da leitura do livro picaresco de Úbeda, entendemos que obras como esta podem atuar como o ponto de partida na compreensão de um projeto misógino que se expande através dos séculos. A matéria literária de *Justina* nos leva a compreensão de um ser mulher num século que parece não estar tão distante assim e que mesmo com os grandes avanços alcançados pela batalha do Feminismo e da Crítica Feminista, ainda há muito pelo que lutar.

No segundo capítulo, exploramos o surgimento do pícaro e da novela picaresca, visando contextualizar o leitor às particularidades deste gênero literário, assombrado pelas imprecisões de uma conceituação assertiva. No mesmo capítulo, dedicamos uma seção, em especial, à personagem pícara, que destoava significativamente de seu homólogo varão, dado aos constructos misóginos de seu tempo, isto é o século XVII.

Buscamos, neste mesmo capítulo, apresentar o contexto histórico e social dos séculos XVI e XVII, período em que surge o romance picaresco clássico espanhol, na intenção de situar o leitor do século XXI aos condicionantes culturais que pautavam a sociedade espanhola daquele período, pois entendemos que a materialidade histórica pode, muitas vezes, ser encontrada na literatura. Reconhecemos o fato de termos empregado bastante fôlego teórico neste apartado do texto, mas para a compreensão de uma obra como a de *Justina* fez-se imperioso explorar as relações de poder estabelecidas pela sociedade tripartite espanhola, que através de conceitos como os de Honra e Sangue, determinavam o papel que cada indivíduo deveria executar.

Neste mesmo capítulo reunimos informações acerca da tradição misógina incrustada no pensamento espanhol, que tinha o objetivo de relegar à mulher apenas as atividades domésticas e relativas ao casamento.

No terceiro capítulo, reunimos informações teórico-críticas sobre a primeira novela picaresca protagonizada por uma mulher, *El Libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina*

(1605), de Francisco López de Úbeda, com o propósito de reunir as características desta personagem a fim de observá-las na personagem suassuniana Caroba, de *O Santo e a Porca* (1959).

No quarto capítulo historiamos o contexto social nordestino no propósito de demonstrar certa assimilação dos valores feudais importados do processo de invasão e colonização Ibérica sofrido pelo Brasil no século XVI, e, do mesmo modo, abarcamos a discussão do lugar da mulher no nordeste da década de 50, período em que a peça de Suassuna havia sido escrita.

Deparamo-nos aqui com uma forte evidência de que o Nordeste brasileiro emulou certas práticas políticas oriundas do pensamento tripartite espanhol. O Nordeste brasileiro estaria dividido, nesta época, quase que do mesmo modo que a Espanha dos anos Seiscentos, onde os coronéis se pareciam com os nobres, beneficiados sempre pelas relações políticas e familiares, fomentados por uma classe baixa, responsável pela força motriz da economia e do estilo de vida abastado de seus superiores.

Nesse mesmo capítulo, realizamos a análise da personagem Caroba a partir de suas ações diante dos entraves propostos pela narrativa dramática. Pudemos observar que a pícara suassuniana diverge em grande medida de sua homóloga europeia já que em suas atitudes e escolhas, a exceção do forte apelo irônico e da aspiração de medro, não mimetiza nenhuma das demais características presentes em Justina.

Ao desenvolver os capítulos, a partir de todas as contribuições dos teóricos e teóricas presentes nesta pesquisa, podemos atestar que Suassuna não segue o padrão picaresco europeu ao trazer uma pícara mulher para o enredo de *O Santo e a Porca*. Dentro do projeto literário proposto na narrativa, nos deparamos com uma personagem que, ainda que secundária, assume papel de total desta ao demonstrar a contradição entre as ações dos demais personagens.

Caroba, atua como a voz da denúncia numa sociedade absolutamente patriarcal e excludente. Ela, enquanto personagem picaresca aponta as agruras dos indivíduos pobres, que se sujeitam a empregos miseráveis, a patrões nefastos que negam o pão àqueles que não tem o que comer. No seu tom ácido, evidencia as relações de poder dos coronéis, cujas posses e relações políticas, como as de apadrinhamento, por exemplo, nunca são contestadas. Mas mais que isso, enquanto mulher pícara, ela lança seu olhar especialmente às demais mulheres da peça, Dona Benona e Margarida, e por suas astuciosas ações conseguem livrar as companheiras de jornada da avareza e ambição de seu irmão e pai.

Estamos cientes de que o caminho traçado até aqui de nenhum modo, busca exaurir as possibilidades de análise de ambas as obras aqui apresentadas, *La Pícara Justina* e *O Santo e a*

Porca. Esperamos que aqueles que se deparem com esse texto possam inspirar-se em desvendar o intrincado e maravilhoso mundo das novelas picarescas e das obras de Ariano Suassuna, para que assim, trabalhos vindouros possam apontar novos caminhos de análise e contribuir na busca de novos pícaros e pícaras nas letras brasileiras e latino-americanas.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ SEIJO, B. ¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700). *In*: FERNÁNDEZ VALLE, M. Á.; LÓPEZ CALDERÓN, C.; RODRÍGUEZ MOYA, I. **Discursos e imágenes del barroco iberoamericano (org)**. Universo Barroco Iberoamericano: 1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**: edição bilíngue; tradução e notas de Paulo Pinheiro. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 1985. Disponível em: <<https://doku.pub/documents/aristoteles-etica-a-nicomacos-trad-mario-dagama-kury-ed-unb-ocr-4lo9j5vn8rlx>>. Acesso em: 30 nov. 2020.

ANÓNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Edición, introducción y notas de Francisco Rico. 31ª ed.. Madrid: Cátedra, 2019.

BALDRICH, M. **Cuatro pícaras seiscientistas**. Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona: Barcelona, 2016.

BALDRICH, M. **La pícaro y la novela picaresca**. Mireia Baldrich: Barcelona, 2019.

BALDRICH, M. **Cuatro pícaras del siglo XVII**. Pícaras y Picaresca, Barcelona, 09 de junho de 2020.

BARBOSA, P. B. B. **A representação da mulher na tragicomédia La Celestina de Fernando de Rojas**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras): Universidade Estadual da Paraíba: Centro de Educação, 2018.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BÍBLIA, N. T. Apocalipse. *In*: **Bíblia**. Bíblia de Promessas. Tradução: João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 2006.

BOGDAN, R.; BIKLEN. S. **Investigação Qualitativa em Educação**. Porto: Porto Editora, 1994.

BONNICI, T. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BORBA, R. Q. Apropriação de Discurso e Ambivalências na obra de Ariano Suassuna. **Cadernos Letra e Ato**, v. 1, p. 73-78, 2011.

BRAIT, B. **A personagem**. 3 ed. São Paulo/SP: Ática, 1987.

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. **A mulher escrita**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro:

Lamparina, 2004.

BRANCO, L. C. **O que é a Escrita Feminina**. São Paulo: editora brasileira, 1991.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CABEZA, J. P. Los pobres y marginados en España en el siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n. 5, 2019e. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/los-pobres-marginados-espana-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CABEZA, J. P. La sociedad Española del siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n. 5, 2019a. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/la-sociedad-espanola-del-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CABEZA, J. P. La nobleza española del siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n. 5, 2019b. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/lanobleza-espanola-del-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CABEZA, J. P. El clero de España en el siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n.5, 2019c. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/cleroespana-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CABEZA, J. P. El Tercer Estado en España en el siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n. 5, 2019d. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/tercer-estado-espana-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CABEZA, J. P. Los pobres y marginados en España en el siglo XVI. *In: Revista LC Historia*, n. 5, 2019e. Disponível em: <https://www.lacrisisdelahistoria.com/clero-espana-siglo-xvi/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem (Caracterização das ‘Memórias de um sargento de milícias’). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.

CARDOSO, M. I. P. **Cavalaria e picaresca no romance D' A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

CRUZ, A. J. Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro. *In: II CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTA DEL SIGLO DE ORO*, vol. 1, 1990. **Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro** / coord. por Manuel García Martín, ISBN 84-7481-740-4, p. 255-260.

CULLER, J. **On deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism**. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

DE HAAN, F. **An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain**. The Hague. New York: Martinus Nijhoff, 1903.

DELICADO, F. **La Lozana Andaluza**. Ed. Calud Allaire. 3. Ed. Madrid: Catedra, 2000.

DINIZ, A. G.; SCHARDONG, R. **Literatura Hipânica IV: Don Quijote**. Florianópolis: LLE/CCE/ UFSC, 2011.

Diccionario de Autoridades (1726-1739). Real Academia Española (RAE), 2021. Disponível em: < <https://webfria.rae.es/DA.html>>. Acesso em: 15 de fev. 2021.

DOMÍNGUEZ ORTIZ. **Instituciones y sociedad en la España de los Austrias**. Barcelona: 1ª ed. Editorial Ariel, 1985.

FACINA, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FE, M. (Coord.). **Otramente: lectura y escritura feministas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

FE, M.; BELAUSTEGUIGOITIA. Apresentação. In: FE, M. (Coord.). **Otramente: lectura y escritura feministas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 7-10.

BROAD, C. *Introducción*. In: FE, M. (Coord.). **Otramente: lectura y escritura feministas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 11-29.

GONZÁLEZ, M. M. **A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, M. M.. **Leituras de Literatura Espanhola: da Idade Média ao Século XVII**. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

GUISANTES, L. S. C.; SCHARDONG, R. **O filho do rio e sertanejo: Lazarillo de Tormes e seu herdeiro João Grilo**. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2021.

GREENBLAT, S. O Novo Historicismo: ressonância e encantamento. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol 4, n. 8, 1991, p. 244-261.

IGLESIAS G., C. **La ideología misógina en La pícaro Justina de Francisco López de Úbeda**. Trabajo de Fin de grado. Facultad de Filología. Grado en Español: Estudios Lingüísticos y Literarios, 2021.

KOTHE, F. R. **O Herói**. 2. Ed. São Paulo. Ática, 1987.

LIRA, K. F. S. Relações de gênero, poder e violência contra as mulheres: um estudo sobre o Sertão brasileiro. **Revista de Estudios de Género La Ventan**, v. 6, p. 331-362, 2019

LÓPEZ DE ÚBEDA, F. **Libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina**: Edición de David Mañero Lozano. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2012.

MAÑERO LOZANO, D. Introducción. In: LÓPEZ DE ÚBEDA, F. **Libro de Entretenimiento de la Pícaro Justina**: Edición de David Mañero Lozano. Madrid: Cátedra, 2012, p. 13-98.

MENÉNDEZ y PELAYO, M. **La Celestina** [estudio]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes, 2003. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd1s9>> . Acesso em jun. 2023.

MOI, T. **Teoría Literaria Feminista**. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1995.

NEWTON, JR. C. Orelha do livro. *In*: SUASSUNA, A. **As Conchambranças de Quaderna**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

PAULINO, S. F. et al.. Educação e representação feminina no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. *In*: V ENLAÇANDO..., Campina Grande, 2017. **Anais V Enlaçando...** Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30532>>. Acesso em: 20/01/2022.

RIAUDEL, M. Literatura vs história: uma questão anacrônica?. **Literatura e sociedade**, v. 1, p. 157-166, 2015.

RICO, F. Edición, introducción y notas. (Introducción, 1987:) *In*: ANÓNIMO. **Lazarillo de Tormes**. 31ª ed.. Madrid: Cátedra, 2019.

SALAZAR RINCÓN. **El mundo social del Quijote**. Madrid: Gredos, 1985.

SANSANA, M. R. **Sátira e Loucura em dois contos: El Licenciado Vidriera e O Alienista**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa: 2021)

SCHARDONG, R. **Exemplo e desengano: defesa da mulher na obra de Maria de Zayas**. Tese de doutorado defendida junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde26082009011212/publico/ROSANGELA_SC_HARDONG.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2021.

SCHARDONG, R. **A força do amor e da escrita feita por mulheres: o projeto literário de María de Zayas**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2021.

SIMÕES, E. S. Quaderna: o ‘Riso a Cavallo’ e o ‘Galope do Sonho’. *In*: SUASSUNA, Ariano. **As Conchambranças de Quaderna**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 7-12.

SOARES, M. C. **O Místico e o Erótica poesia de Florbela Espanca**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2008. Programa de Pós-graduação em Literatura.

SUASSUNA, A. **Auto da Compadecida**. 39 ed. Edição especial, revista pelo autor. Prefácio de Henrique Oscar. Posfácio de Bráulio Tavares. Nota bibliográfica de Carlos Newton Jr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TAVARES, B. Tradição Popular e Recriação no Auto da Compadecida. *In*: SUASSUNA, A. **Auto da Compadecida**. 39 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 193 – 201.

TREVIZAM, M. Elementos plautinos em O santo e a porca, de Ariano Suassuna. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 135–152, 2014. DOI: 10.17851/2317-

2096.24.1.135-152. Disponível em:
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18577>. Acesso em: 26 out. 2023.