

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / ESTUDOS
LITERÁRIOS - PPGL
IANNY LIMA MAIA**

**REPRESENTAÇÕES DE CIGANAS EM CERVANTES,
MÉRIMÉE E MACHADO**

MONTES CLAROS, MG

SETEMBRO DE 2016

IANNY LIMA MAIA

**REPRESENTAÇÕES DE CIGANAS EM CERVANTES,
MÉRIMÉE E MACHADO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras- Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edwirgens Aparecida
Ribeiro Lopes de Almeida

**MONTES CLAROS, MG
SETEMBRO DE 2016**

Maia, Ianny Lima.

M217r Representações de ciganas em Cervantes, Mérimée e Machado [manuscrito]
/ Ianny Lima Maia. – Montes Claros, 2016.

110 f.

Bibliografia: f. 114-119

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes,
Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida

1. Representação. 2. História. 3. Mulher. 4. Cigana. I. Almeida, Edwirgens
Aparecida Ribeiro Lopes de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III.
Título.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **REPRESENTAÇÕES DE CIGANAS EM CERVANTES, MÉRIMÉE E MACHADO**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Ianny Lima Maia**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Edwirgens Aparecida Ribeiro L. de Almeida – Orientadora – (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Maira Angelica Pandolfi – (Unesp)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 31 de Agosto de 2016.

Dedico à minha família, ao meu esposo e às minhas ciganas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e ao Mestre Jesus pela força e inspiração nos momentos de cansaço. Obrigada aos meus professores e colegas do mestrado pelos momentos de sabedoria e de amparo, em especial à minha orientadora, Professora Doutora Edwirsens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, pelo maior incentivo e exemplo. Devo a ela os meus maiores agradecimentos pela paciência, dedicação e aconselhamentos. Espelho-me em você. Agradeço aos professores doutores Osmar Pereira Oliva e Ivana Ferrante Rebello e Almeida, pelo encorajamento e sugestões que foram extremamente importantes para esta dissertação.

Obrigada aos meus pais, Ricardo e Diomar, por sempre me mostrarem que somente com a educação podemos alcançar nossos objetivos, às minhas irmãs Arielly e Ariane, que sempre me apoiaram incondicionalmente e aos meus cunhados Dimas e Rodrigo pela atenção e auxílio. Muito obrigada a Marlo, por estar ao meu lado e por sua compreensão, ajuda, dedicação e paciência. Meu obrigada ao meu padrinho Herivelton e minha tia Lúcia pelo apoio e auxílio.

Muito obrigada ao mestre avatar Sathya Sai Baba, que tem guiado e iluminado o meu caminho. Agradeço, também, às minhas ciganas protetoras que sempre me intuíram e sentiram-se satisfeitas com meu trabalho, especialmente, obrigada Esther.

El fuego de sus miradas demuestra en todos sus placeres, en la vivacidad de sus movimientos, y en sus actitudes lascivas, las pasiones más violentas, y la costumbre de no oponerles ninguna especie de freno.

François Jacques Jaubert de Passa

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise das representações de ciganas nas personagens Preciosa, de *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes, Carmen, de *Carmen* de Prosper Mérimé, e das personagens de Machado de Assis, Capitu de *Dom Casmurro*, Bárbara de *Esau e Jacó* e Cartomante, do conto “A Cartomante”. Para isso, é preciso ter presente o contexto histórico em que se situa cada autor e, principalmente, o perfil que eles traçam da mulher cigana na tentativa de perfilar uma nova visão do feminino, enfatizando que a importância atribuída a cada uma delas as faz não apenas personagens, mas as tornam representantes de uma nova leitura do gênero feminino.

PALAVRAS- CHAVE: Representação. História. Mulher. Cigana.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the depictions of the gypsy characters Preciosa, in *La Gitanilla* by Miguel de Cervantes and Carmen, in *Carmen* by Prosper Merimee, as well as Machado de Assis' characters the Fortune Teller (Cartomante), of the tale "The Fortune Teller" ("A Cartomante"), Capitu, in *Dom Casmurro* and Bárbara, in Esau and Jacob (*Esau e Jacó*). In order to do that we must bear in mind each author's historical context and especially their gypsy women traits in an attempt to outline a new vision of the feminine. We emphasize that the importance which have been ascribed to each of the gypsy characters makes them not just literary characters but as representatives of a new reading of the female gender.

Keywords: Literary depiction. History. Woman. Gypsy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1– CERVANTES, MÉRIMEÉ, MACHADO E O IMAGINÁRIO CIGANO	
1.1. Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis.....	19
1.2. Enredos e contextos histórico-culturais.....	37
1.3. A continuidade do imaginário cigano.....	52
CAPÍTULO 2–AS NUANCES DE UMA MULHER CIGANA	
2.1. Uma breve trajetória da mulher.....	60
2.2. A ciganinha Preciosa e a sacerdotisa Bárbara.....	62
2.3. Carmen, Cartomante e Capitu: imagens ciganas.....	75
CAPÍTULO 3 – DO FATAL OLHAR À CONQUISTA DO HOMEM	
3. 1. O olhar fatalmente cigano.....	86
3.2. O corpo como lugar de sedução.....	93
3.3. Homens servis, mulheres manipuladoras.....	103
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

É redundante dizer o quanto a literatura é importante para uma sociedade já que ela está presente nos diversos momentos, construindo, também, a história de uma nação. No Brasil, não foi diferente. Apesar de a literatura brasileira se firmar de forma autêntica mais tardiamente que em outros países, tivemos grandes nomes da literatura europeia que contribuíram para a sua formação. Antonio Candido argumenta que a “nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto da segunda ordem no jardim das musas” (CANDIDO, 2000, p. 09). Sendo, portanto, a extensão de outra, nossa literatura passou séculos seguindo os passos das estrangeiras para, somente no final do século XVIII, começar a se dissociar da metrópole, demonstrando os primeiros traços de autenticidade.

Sob essa perspectiva, estudar a literatura brasileira é estudar literatura comparada, uma vez que aquela se faz pelo diálogo com outras e seria quase impossível fazermos essa dissociação. Não somente a literatura brasileira decorre da literatura estrangeira, como esta última se fez de outras. Essas mútuas contribuições ressaltam a universalidade da expressão literária e, no caso específico da literatura brasileira, revelam-se como influências necessárias que, por muitas vezes, serviram de fonte para nossos autores.

Essa forma de ler o texto, considerada ramificação da Teoria Literária chamada Literatura Comparada, surgiu no século XIX, momento em que as ciências naturais dominavam o campo dos estudos, e firmou-se na França, onde surgiu em Lyon, no ano de 1887, a primeira Cátedra de Literatura Comparada. Um século mais tarde, tornou-se disciplina em grandes universidades da Europa e da América do Norte. Sabemos que, por razões culturais e históricas, esse legado europeu contribuiu para a constituição da nossa literatura e foi, a partir do Romantismo, que a literatura brasileira passou a se dissociar da metrópole, criando para si uma identidade nacional.

Com vistas nessa relação entre as literaturas, esta pesquisa pretende fazer uma abordagem que inclui escritores de distintas nacionalidades, tendo-se em conta que ao ler o registro de um, é possível visualizar traços do outro. Com essa perspectiva de leitura, selecionamos como objeto de estudo os autores Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis por meio de suas obras *La Gitanilla*, *Carmen*, “A Cartomante”, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* para demonstrar que há marcas semelhantes no que se refere à representação da mulher nessas obras.

O autor brasileiro Machado de Assis em suas obras dialoga com outros autores estrangeiros, como revela a análise das obras de sua biblioteca. Como observa José Luís Jobim, na introdução de *A Biblioteca de Machado de Assis* (2001): “O conhecimento do que restou do universo de obras da biblioteca de Machado de Assis nos permite saber, pelo menos parcialmente, quais assuntos, quais gêneros, quais autores lidos por Machado, a partir dos quais/com os quais/contra os quais ele elaborou sua escrita” (p.14). Nota-se que o autor brasileiro dialoga com outras literaturas mundiais, assim como Miguel de Cervantes se inspirou nas *Novelas de cabellería* e, certamente, Prosper Mérimée em suas leituras e viagens. Em virtude dessa interação com outras obras, e nos atentando para a presença feminina na literatura, podemos observar que a imagem da cigana contribuiu para a formação de uma concepção de criação de algumas mulheres na literatura.

Na literatura, as ciganas¹ são representadas de diversas formas, mas, em sua maioria, como sedutoras, misteriosas, muito belas, e com muitas qualidades, como François Jacques Jaubert explicita, em sua obra *Historia de los gitanos* (1832): “están bien configurada, tan flexible y ágil como el gitano” (p.11). E por vezes, a imagem dos ciganos, além de estar associada à sedução, também vem acompanhada de receio, trazendo uma sensação de ameaça em razão de falácias nas lendas contadas sobre eles. Pois, causava estranheza suas roupas diferenciadas, a vida nômade, certos costumes e sua religiosidade. Sem dúvida, a principal representante deste povo é a figura da cigana. Sobre ela, já foram criadas músicas, telenovelas, livros e filmes entre outras mídias, nas quais seu perfil é, invariavelmente, o de uma mulher que enfeitiça, seduz e engana.

Com vista nesse estereótipo que foi montado sobre a figura da cigana, esta pesquisa objetivou-se estabelecer algumas relações entre as obras *La Gitanilla* (1613), de Miguel de Cervantes, *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée, e “A Cartomante” (1884), *Dom Casmurro* (1899) e *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, demonstrando similitudes e diferenças no que se refere à representação da mulher através de alguns traços considerados ciganos.

Vale ressaltar que essa escolha não impede que exploremos alguns outros campos teóricos, pois, como nos lembra Tania Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada*

¹ Ao longo do texto, utilizamos os termos: cigana, sacerdotisa, cartomante e sibila uma vez que suas figuras e práticas religiosas se aproximam. Essas personagens praticam a arte da adivinhação, de ler a sorte ou ler cartas, portanto, remetem-se ao povo cigano ainda que nem todas sejam realmente ciganas. Algumas são apresentadas como figuras místicas e sedutoras, lidando com o ocultismo.

(2006), existem variadas metodologias que podem ser adicionadas à comparação, levando-nos a balanços e reflexões que “pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação” (p.5). Uma vez que visamos principalmente às personagens femininas ciganas nas obras, outras teorias surgirão no percurso deste estudo.

A pesquisa proposta confronta três literaturas mundialmente conhecidas e, principalmente, de línguas românicas, sendo elas a espanhola, francesa e brasileira, utilizando-se de três grandes representantes, a saber, Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis. Como se sabe, há entre estas literaturas suma intensa relação cultural, aspecto que será demonstrado nesta pesquisa. Um grande exemplo brasileiro dessas relações foi Machado de Assis, que era um leitor criterioso de vários escritores da literatura brasileira e também da literatura estrangeira. José Luís Jobim (2001) acrescenta que Machado de Assis estimava as literaturas estrangeiras, sendo muitas delas lidas em suas línguas de origem.

No ano de 1613, durante o período conhecido na Espanha como “Século de Ouro”, veio à tona as doze *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes. Dentre elas, temos *La Gitanilla* que, segundo Javier Blasco (2001), teria sido uma das primeiras narrativas curtas a ser escrita, já que a data externa combina com a cronologia interna da novela. Neste conjunto, o autor traz para suas obras personagens marginais, como ladrões, desonrados, mercadores e, em *La Gitanilla*, temos a representação que mais nos interessa, ou seja, a figura da cigana.

O autor de *Carmen*, Prosper Mérimée, é francês e representa uma geração que foi fascinada pelo país do espanhol, como salienta Adalberto Diehl Rodriguez (2012). Publicou *Carmen* no ano de 1845, podendo-se considerá-la ainda integrante do período literário chamado Romantismo. Willi Hirdt (1984) aponta-nos que, dentre tantas formações, o parisiense era romancista, contista, dramaturgo, poeta lírico, tradutor, historiador da literatura, historiador, arqueólogo e linguista. Quanto à obra *Carmen*, Mérimée foi acusado de ser limitado, trivial e carente de imaginação devido à obra se ater mais ao cunho antropológico que, talvez, romântico.

O conto “A cartomante”, escrito pelo ícone do Realismo brasileiro, Machado de Assis, foi publicado no jornal *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, em 1884 e, mais tarde, em 1896, incluído, com quinze outros contos, no livro *Várias Histórias*, destacando-se como um clássico desta obra. A segunda obra de Machado de Assis é *Dom Casmurro*, que

foi publicada no ano de 1899 e entrou para a imortalidade, tornando-se um grande clássico da literatura brasileira. Narradas em primeira pessoa, as memórias de Bentinho causaram polêmicas em torno da sua personagem Capitu, que será estudada neste trabalho.

Esau e Jacó é o penúltimo romance do fundador da Academia Brasileira de Letras. Sendo este um grande leitor das literaturas mundiais, podemos observar, nas narrativas machadianas em destaque, certas aproximações da concepção de mulher espelhando-se na narrativa cervantina *La Gitanilla* e no romance *Carmen*, de Prosper Mérimée. Vale ressaltar que o perfil dessas mulheres ocorre em períodos distintos. Por esse motivo, temos as diversas adequações a cada personagem.

Este estudo é uma extensão do trabalho monográfico realizado na graduação, onde inserimos obras da literatura brasileira a fim de adequação ao presente propósito. Por conseguinte, a razão da pesquisa se explica tanto na forma acadêmica, quanto na pessoal, em razão da falta de representação da mulher cigana em obras literárias que mostrem muito mais do que estereótipos, mas, sim, uma cultura, uma língua e um povo geralmente marginalizado. Essa falta de representatividade, portanto, é a nossa motivação para desenvolvermos mais pesquisas que abordem tais obras e personagens.

Sendo assim, este trabalho contribui para a pesquisa literária ao criar novas possibilidades de estudo comparativo, analisando personagens que refletem um povo que, inspirado na realidade, passa a ser imortalizado na ficção. Outra contribuição se dá ao incentivar novas pesquisas, dado que a fortuna crítica acerca da mulher cigana na literatura e do autor Prosper Mérimée é escassa. Portanto, esta pesquisa incentiva e produz novas perspectivas e novos olhares para a temática.

No que tange às nossas motivações, vimo-nos cercados de questionamentos, como: quais aspectos críticos foram produzidos sobre os autores Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis, que são relevantes para o estudo da representação da mulher cigana? Como nos são apresentadas as personagens ciganas, ou com traços ciganos, Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara nas obras, tendo em vista a aproximação destes perfis para compor um arquétipo da mulher? Como as personagens ciganas, ou com traços ciganos, seduzem e encantam os personagens masculinos nas obras? Sentimos que muitas dessas perguntas podem ser respondidas.

Entendemos que os aspectos críticos que foram produzidos sobre os autores, obras e personagens de Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis contribuem para a interpretação e a compreensão das obras e para conduzir o estudo da representação da mulher cigana, dada que a primeira aproximação entre os referidos autores se dá pela

origem das línguas dessas narrativas (espanhol, francês e português), todas provenientes do latim.

Observamos também que o imaginário sobre os ciganos colabora para a criação das personagens Preciosa e Carmen – ciganas arquetípicas² e que, por conseguinte, são revisitadas na representação das outras personagens – Cartomante, Capitu e Bárbara, pois, ao longo dos anos, foram formadas concepções e estereótipos sobre esse povo, especialmente, sobre as mulheres ciganas. Como observa Dimitri Fazito, em sua dissertação intitulada *A identidade cigana e o efeito de “nomeação”* (2006), “na história dos chamados ciganos, também experimentamos e imaginamos uma tradição cultural complexa com base em representações, memórias e impressões cristalizadas em uma consciência coletiva” (p.2). E foi dessa forma que algumas personagens ciganas foram criadas, ou mencionadas, na literatura.

Considerando-se nossas pré-concepções sobre o povo cigano, podemos observar que as personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara nos são apresentadas em suas narrativas, por vezes, com certas similitudes e poucas diferenças. Assim, notamos pelas leituras que Preciosa, por ser jovem e passar sempre uma mensagem verdadeira, aproxima-se muito do perfil da sacerdotisa Bárbara, ao passo que Carmen, como uma genuína cigana, destemida, interesseira e esperta se liga aos perfis de Cartomante e Capitu. E entendemos que todas elas, com suas semelhanças e dessemelhanças, contribuem para a composição de um tipo de perfil que representa a mulher, principalmente aquela que deveria ser temida, enfatizando o ponto de vista predominante naqueles tempos. Essa imagem, segundo Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, “foi para estereotipar a mulher em suas ações como um anjo ou como uma bruxa” (ALMEIDA, 2013, p.34), e, no caso dessas personagens, cigana sou com perfis ciganos, caracterizaram-se como bruxas que pactuavam com o demoníaco.

Uma vez que as personagens selecionadas nas obras *La Gitanilla*, *Carmen*, “A Cartomante”, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* apresentam características distintas da mulher cristã, elas encantam e seduzem os homens em suas narrativas através dos olhares, da dança, do corpo, utilizando as mãos, por exemplo. Entretanto, algumas, em especial, convencem, fundamentalmente, pelo poder do discurso que empregam, princípio que as

²Em nosso estudo, referimo-nos às personagens Preciosa, de *La Gitanilla*, e Carmen, de *Carmen*, como personagens arquetípicas por serem as ciganas mais conhecidas da literatura e por terem influenciado outras personagens, sejam elas ciganas propriamente, ou por possuírem traços considerados ciganos, como Cartomante, de “A Cartomante”, Capitu, de *Dom Casmurro*, e Bárbara, de *Esau e Jacó*.

tornam personagens diferentes das demais representações de mulheres, ou seja, pela concessão que lhes é dada de falar embora tal concessão contribua para que elas sejam novamente marginalizadas. Destarte, lidamos com certa ambiguidade em relação à cultura cigana, porquanto, segundo Florência Ferrari, em sua dissertação, intitulada *Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano* (2002), “o cigano sugere, portanto, além da marginalidade, a *alteridade*, que sua posição de estrangeiro representa para o ocidental” (p.91. Grifo do autor.) e pode seduzir ou repugnar.

Atentando então para as especificidades apresentadas nessa representação de mulheres, o presente texto compõe-se de três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos os aspectos críticos produzidos sobre os autores e suas narrativas em *La Gitanilla*, *Carmen*, “A cartomante”, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, apoiando-nos na análise de José Luís Jobim (2001), que aborda os livros lidos por Machado de Assis, no livro do crítico Vianna Moog (1964), cuja análise vai de Miguel de Cervantes a Machado de Assis, e em textos críticos de Willi Hirdt (1984) acerca da narrativa de Prosper Mérimée. Também incluímos o resumo de cada narrativa, seguido de uma breve exploração da origem do imaginário sobre os ciganos, utilizando-nos dos textos de Florência Ferrari (2006) e Jean Paul Clébert (1965).

No segundo capítulo, examinamos como foram representadas as personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara em cada uma das narrativas. Utilizamos as produções críticas de Jean Canavaggio (2005) e Mário M. González (2010), as teorias de Javier Blasco (2001), e as análises de Luisa López Grigera (1994) e Edwrigens A. Ribeiro Lopes de Almeida (2013), que abordam a personagem Preciosa, do autor Miguel de Cervantes. Para nossa análise sobre Carmen, utilizamos os estudos de Josep M. Buades (2008), Thierry Ozwald (1983) e Pierre Brunel (2005), enquanto sobre a Cartomante, Capitu e Bárbara, de Machado de Assis, temos como referências as críticas de Gilberto Mendonça Telles (2009), Alcides Villaça (1998), Waldyr Imbriose (2012), John Gledson (1991) e Gilberto Pinheiro Passos (2003), dentre outros.

Em nosso último capítulo, analisamos como as personagens ciganas, ou que possuem esse perfil cigano, manipulam, seduzem e encantam os personagens masculinos. Para tanto, examinamos as narrativas sob as perspectivas dos escritos de Frans Moonen (2012), Dimitri Fazito (2006), Telma Borges (2005), Rodrigo Corrêa Teixeira (2008), Lucía Tosi (1998) e Maria Stoopen Galán (2015), além da contribuição de alguns outros autores constantes da bibliografia.

Sendo assim, no capítulo que se segue, exploramos as biografias e as críticas produzidas sobre esses escritores, seus contextos históricos e o imaginário cigano para que enfim possamos perceber de que formas essas ciganas nos são representadas para compor esse arquétipo da mulher.

CAPÍTULO I

CERVANTES, MÉRIMÉE, MACHADO E O IMAGINÁRIO CIGANO

Neste capítulo, faremos inicialmente uma abordagem historiográfica, tendo como eixo condutor os escritos de Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis, assim como os enredos das narrativas estudadas. Comprendemos que embora cada autor tenha escrito suas obras em épocas e períodos literários distintos, o que nos interessa destacar é o fato de que em *La Gitanilla*, *Carmen*, “A Cartomante”, *Dom Casmurro* e *Esauí e Jacó* surgem personagens femininas que apresentam uma imagem arquetípica de cigana ou que contém traços de “ciganismo”. A nosso ver, a mais importante de todas as aproximações entre as personagens dessas obras, as quais as tornam o objeto desta pesquisa, é o destaque que estas – Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara – possuem, por serem não somente mulheres, mas, ciganas, cartomantes e sacerdotisas, que encantam, seduzem, iludem e enfeitiçam, tendo, assim, em comum, o olhar da dupla marginalização sobre si, pois, além de mulheres, são vistas como místicas.

Outro plano importante que as aproxima é quanto à forma de escrita adotada por seus criadores. Sabemos que cada um desses escritores abordados aqui escrevia de forma muito peculiar, mas os três inovaram em suas escritas trazendo novas configurações para a literatura. Cervantes foi o primeiro a escrever narrativas curtas em espanhol e, principalmente, trouxe personagens verossímeis àquele contexto em que vivia. Prosper Mérimée derrubou as barreiras geográficas e trouxe para a França a cultura de um povo totalmente diferente do seu, fato que fez com que vários críticos argumentassem que seu texto parecia não se encaixar especificamente a uma corrente literária. No plano nacional, temos Machado de Assis, precursor de uma literatura brasileira de teor realista, que expunha as mazelas da sociedade coeva, sendo um dos grandes nomes da nossa literatura.

Os três autores nos mostram as interações que a literatura nos possibilita, criando dialogismos e tantas outras possibilidades de estudo que enriquecem a própria literatura e as artes, de modo geral. É importante assinalarmos que a formação cultural, o período histórico e as leituras realizadas por Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de

Assis terão enorme relevância em todo o processo de formação das obras que eles escreveram e que, certamente, foram inspirados pela diversidade literária que contataram. Por fim, devemos também constatar de qual forma se deu o surgimento dessa projeção da mulher cigana, cartomante e vidente, a qual se perpetua até os dias atuais.

1.1. Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis

Antes de visitarmos alguns dados sobre as biografias e críticas a respeito dos escritores que estamos estudando, devemos nos lembrar do principal argumento que une Cervantes, Mérimée e Machado. Além de terem sido autores de obras grandiosas, de terem inovado em suas escritas e, principalmente, repetirem esse imaginário da figura da cigana, chama-nos a atenção para as línguas em que *La Gitanilla*, *Carmen*, “A Cartomante”, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* foram concebidas – espanhol, francês e português – todas oriundas do latim. Sabemos que o latim pertence ao ramo itálico da grande família indo-europeia e que foi levado pelos conquistadores romanos pela vastidão do seu império, transformando-se nas línguas românicas faladas atualmente em grande parte do mundo ocidental, desde o continente americano aos confins da Europa, tendo se tornado a língua dos filósofos e acadêmicos da Idade Média, e sendo ainda um importante instrumento de comunicação para a Igreja Católica. Nos dias atuais, a latinidade representa, principalmente, o pluralismo cultural e a miscigenação, demonstrados através da sensualidade de sua linguagem e, especialmente, dos costumes. O povo latino é comumente caracterizado pela alegria e leveza, e não poderíamos nos esquecer de que os ciganos também possuem essas características de cor, alegria e sensualidade.

A partir dessa base comum que é a origem desses idiomas, temos escritores distintos que adotaram posturas em suas escritas que podem ser aproximadas. Sobre os dados da vida de Cervantes nada pode ser afirmado com total precisão, uma vez que não há registros de sua biografia. Conforme afirma Mário González, em *Leituras de literaturas espanholas: Idade Média ao século XVII* (2010), é sabido que os pais de Cervantes – Rodrigo e Leonor – tiveram seis filhos, sendo Miguel o quarto. Miguel de Cervantes de Saavedra teria nascido em Alcalá de Henares, no ano de 1547. Existem suposições de que talvez tenha estudado em Córdoba, com os jesuítas, ou na Universidade de Salamanca. Chegou a ser soldado por alguns anos e foi para a Itália, de onde virão muitas inspirações para suas narrativas.

No ano de 1582, já em Madri, Cervantes solicita uma autorização para seguir para a América, entretanto, seu pedido é negado. É em Madri que começa seu período mais produtivo, destaca González (2010), pois, nesse momento, ele começa a escrever suas primeiras obras, como *La Galatea*, um romance pastoril de gênero muito procurado na época. Em janeiro de 1605, publica a primeira parte de *Don Quijote de la Mancha* e, no ano de 1613, suas *Novelas Ejemplares* –*La Gitanilla*, *El celoso extremeño*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *El casamiento engañoso*, *La española inglesa*, *Rinconete y Cortadillo*, *El coloquio de los perros* e *El licenciado vidriera*. Dentre essas doze narrativas curtas, *La Gitanilla*, uma das obras que fazem parte de nossa pesquisa, segundo Javier Blasco (2001), teria sido uma das primeiras a serem criadas, uma vez que a data externa combinou com a cronologia interna do texto. Recordemos também *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) na comédia “Pedro de Urdemalas” no Cervantes apresenta um pícaro que quer viver com uma trupe de ciganos. O ambiente parecido ao de *La Gitanilla* mostra os costumes e a realidade dos ciganos.

As narrativas de Cervantes, em um universo quase sempre de romance, não eliminam o bizarro, o raro, nem o extraordinário, observa Blasco (2010), que comenta que as narrativas curtas foram as primeiras a dar voz ao cotidiano, ao concreto, a histórias que pareciam ser banais. Ele afirma ainda que “esta realidad ha ido cobrando voz a lo largo del siglo XVI y está reclamando, al filo del nuevo siglo, una expresión que la novela, mejor que ningún otro género, acertará a darle. Sólo el teatro, a través de la comedia, se habría ocupado de esta realidad” (BLASCO, 2010, p.XVI). Portanto, esse tipo de narrativa aproxima-se mais do público quando coloca personagens e experiências cotidianas. O teatro trazia o cômico, muito popular na época e que também teve influência e inspirações do teatro da Itália. Já no romance, tinha-se um universo maravilhoso, encantador, mas menos condizente com a realidade do dia-a-dia. Foram, por conseguinte, as *novelas* de Miguel de Cervantes que mudaram esse cenário predominantemente lírico, mas não poderiam e não perderam o encanto dos romances pastoris e das histórias de cavalaria.

Antes de tudo, precisamos diferenciar estas formas literárias com as quais estamos trabalhando, sendo elas *novelas cortas*, conto, novela e romance. As *novelas cortas* surgiram ao final do século XVI e foram aclamadas através de Miguel de Cervantes, mas iniciadas por Boccaccio, na Itália. Em sua obra *Cervantes* (2005), Jean Canavaggio as conceitua como um “relato que, girando em torno de um elemento central, ressalta o que é

único no personagem e em seu destino” (p.280). Portanto, essas narrativas curtas retomavam temas tradicionais, cotidianos e amorosos, muito semelhante aos contos, cuja era de renome foi o século XIX, quando ganharam características como boa estruturação e imensa qualidade. Sendo assim, Massaud Moisés argumenta, em *A Criação Literária: prosa* (1967), que “o conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática*, uma *célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação” (p. 40. Grifos do autor). Na literatura brasileira, o conto teve como destaques autores como Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Coelho Neto, entre outros.

O termo novela, em língua portuguesa, refere-se a uma narração em prosa, menor que o romance, intermediando entre este e o conto. Segundo Moisés (1967), ela expressa episódios acelerados que iludem e são cheios de novidades, pois se constitui de uma série de células dramáticas. De narrativa complexa, o romance se consagrou entre os séculos XVIII e XIX, embora, novamente, Miguel de Cervantes apareça como um dos pioneiros na criação desse gênero, com a publicação, ainda no século XVII, de *Don Quijote de La Mancha*, que já apresentava todos os traços do que mais tarde se nomearia de romance. Pedro Brum Santos, em *Teorias do romance: relações entre ficção e história* (1996), informa que “o romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir um cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre uma realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva” (p. 16). Dessa maneira, o romance apresenta a descrição minuciosa e a crítica social através de várias tramas que se enredam de forma organizada, como em um compêndio histórico.

Voltando-nos às *novelas cortas* de Cervantes, muito nos faz pensar sobre a exemplaridade do título do livro. A crítica a tem analisado sob dois aspectos: o primeiro, de que realmente as narrativas representavam para seus leitores uma leitura simples que lhes servisse de passatempo e talvez delas pudessem ser retiradas pequenas moralidades; o segundo, por serem, essas novas narrativas, as primeiras em castelhano, totalmente modernas e originais. Portanto, cabia a Cervantes, o primeiro a escrever essa nova forma de escrita como um “exemplo” e nem tanto como “exemplar”.

Blasco (2001) salienta que Cervantes, em suas *novelas*, não pretendia julgar o certo ou errado (exemplar ou não), mas sim observar a ideia do momento, ou seja, o que a vida dessas personagens tinha a nos oferecer em suas narrativas. Quanto à exemplaridade delas,

Cervantes afirmou que, se suas *novelas* introduzissem algum mau pensamento ao leitor, antes lhe cortassem a mão com a qual escreveu. Esse trecho se encontra no prólogo das *Novelas Ejemplares*: “una cosa me atreveré a decirte: que se por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público” (CERVANTES, 1938, p.13).

Essas ressalvas feitas por Miguel de Cervantes, primeiramente, nos trazem um pacto ficcional com o leitor, sendo esta uma estratégia irônica, elemento encontrado no brasileiro Machado de Assis. Segundo, também nos demonstra o respeito do artista espanhol, principalmente à igreja, e à sociedade, em função de uma moral que, obrigatoriamente, deveria ser mantida. Inclusive, sendo também este o motivo pelo qual o país espanhol não acompanhou os avanços técnicos e científicos que nasciam. Conquanto, os artistas espanhóis, principalmente Cervantes, ainda conseguiram retratar a sociedade em que viviam, como observa Josep M. Buades, em *Os espanhóis* (2008):

Apesar das limitações impostas pela moral católica, ferreamente controlada pela Inquisição, e do respeito que o artista devia em todo momento às instituições que nem sempre eram merecedoras dele, poucas vezes, a arte e o pensamento espanhol atingiram patamares tão elevados como nessa centúria (p. 119).

Não obstante a grandiosidade de Cervantes nas *Novelas Ejemplares*, Lope de Vega, contemporâneo e oponente declarado de Cervantes, satirizou os escritos cervantinos, chegando a afirmar, segundo Adma Fadul Muhana, em sua obra *Novelas Exemplares. Verdades provisórias* (2008), ironicamente que “têm as novelas os mesmos preceitos que as comédias, cujo fim é dar seu autor contentamento e gosto ao povo, ainda que se enforque a arte” (*apud* MUHANA, 2008, p.57). Exemplo ilustre da literatura espanhola desse período, Lope de Vega era consagrado no teatro, com inúmeras peças publicadas, era hábil, muito talentoso e usufruía do grau de doutor em teologia. Acerca das narrativas “as que se têm feito em Espanha, diz ele, até poderiam ser exemplares, se fossem escritas por homens de conhecimento e habituados à vida na corte” (*ibid.*). Dessa forma, Lope de Vega criticava essa produção de Cervantes, principalmente pela falta de graduação acadêmica e o distanciamento da realeza de seu autor.

A família de Cervantes, segundo Mário M. González (2010), era de recém-conversos e ele tentou, inúmeras vezes, ter ascensão na sociedade espanhola e nunca

superou a popularidade de Lope de Vega na corte, que sempre manteve bons contatos com a aristocracia, como nos afirma Jean Canavaggio: “a esta altura respaldado por uma legião de discípulos, Lope de Vega continua sendo o preferido desses profissionais. Sua impressionante fecundidade e sua inventividade prodigiosa fizeram dele o ídolo dos amantes do espetáculo” (CANAVAGGIO, 2005, p. 295).

Cervantes trouxe a inovação das narrativas curtas, porém respeitando o modelo italiano. Como observa Javier Blasco (2001), nas *Novelas Ejemplares*, há uma diversidade discursiva e de universos literários. Buscando investigar a realidade, em seus contos, Cervantes explora as camadas baixas da sociedade. De acordo com Muhana (2008), para o autor, era um enorme prazer trazer essa revolução literária, principalmente para um país que passava por uma das piores crises econômicas. Por isso, seus personagens principais são ladrões, fidalgos, desonrados, empregados, mercadores e ciganos, todos ocupando lugar de destaque em suas narrativas, assim como o fez Machado de Assis, que soube retratar peculiaridades da sociedade brasileira em seus romances e, principalmente, em seus contos.

O escritor espanhol queria usar critérios de verossimilhança como novamente nos confirma Muhana que “os personagens se mostram singulares, portanto nomes e lugares conhecidos dos leitores, é porque nessa individuação reside um dos grandes critérios de verossimilhança da comédia” (MUHANA, 2008, p.60). As narrativas curtas traziam este mundo bizarro que causava graça para os fidalgotes da época e, assim, alcançava também a predileção dos leitores.

Embora a genialidade das narrativas curtas não obtivesse o merecido reconhecimento, a publicação de *Don Quijote*, em 1605, abriu espaço para Cervantes no ambiente dos letrados madrilênos. Coube a ele o cargo de difundir a forma *novelas*, que misturavam o popular com o clássico, de forma sutil, sem grandes vilões. Um ano após a publicação das *Novelas Ejemplares*, Cervantes publica seu poema *Viaje del Parnaso*, em 1615, e adianta a segunda parte de *Don Quijote*. Surgem *Ocho comedias y ocho entremeses*, já que o teatro na Espanha ganhava um modelo chamado “teatro nacional”. *Los trabajos de Persiles y Segismunda* foi o último trabalho realizado por Cervantes, que viria a falecer em 22 de abril de 1616.

É impossível não destacarmos a importância de Miguel de Cervantes para a literatura mundial, sendo o precursor das narrativas curtas e o fundador do romance

moderno. O peculiar autor não era ligado a nenhuma escola literária da época e nem se sabe se um dia teria chegado a ler a *Philosophía antigua poética* de Pinciano ou a *Poética* de Aristóteles, obras consideradas fundamentais para um escritor da época. Entretanto, a maioria dos críticos julga que a principal fonte de Cervantes fora, sim, a obra de Pinciano e Edward C. Riley (1981) nos informa que embora, até o ano de 1626, não houvesse traduções para o espanhol da *Poética*, seu conteúdo já era bem conhecido no meio literário. Além do mais, as narrativas de Cervantes são consideradas neo-aristotélicas, revelando-se inspiradas na *Poética*.

De fato, o que se observa é que sua narrativa incorporou a verossimilhança como princípio básico, como já foi dito outras vezes, uma vez que aproximava o leitor de histórias reais dotadas de tradição. Essa verossimilhança adotada por Cervantes se converte em instrumento fundamental para a representação do elemento cigano, que mencionamos adiante. Blasco nos certifica que “frente a lo que ocurría con el romance, la emergente novela cayera antes del lado de la historia que del lado de la poesía” (BLASCO, 2001, p.XIV). As narrativas curtas traziam a verossimilhança como um dos pontos principais, criando uma aproximação com a história e, sendo assim, retratavam, com mais veracidade, as personagens, principalmente femininas. Além de tratar o cotidiano na ficção, demonstra, também, a preocupação do século XVI em trazer diferentes gêneros da história. A ficção e a história mantêm uma estreita relação, uma vez que cada uma em si possui um pouco da outra. A história, no decorrer da era clássica se apresentava com universalidade, porém, após, particularizava-se, apoiando-se em fatos, na pesquisa e nas belas-lettras/retórica. Contudo, essa dissociação acontece e a ficção literária se estreita à mimese. Como sugere Luiz Costa Lima, em *Trilogia do controle* (2007), “faz da História a sua musa”(p.95), partindo apenas para o campo da imitação.

A *Poética* de Aristóteles, obra que orientava a escrita dos autores principalmente no Renascimento, ainda diferenciava poesia de história, como se as duas não pudessem se misturar. Como nos aponta Javier Blasco, “sólo del lado de la poesía parece existir espacio para la ficción, pues sólo la poesía imita, en tanto que la historia no” (BLASCO, 2001, p. XIV). Todavia, com o passar do tempo, podemos ver história e poesia passarem a se misturar e, com isso, nasce o romance e, deste, brota a força das narrativas curtas. Pelo fato dessas narrativas serem ainda desconhecidas na Espanha, os críticos buscavam explicar essa nova fórmula de escrever de Cervantes, que retratava a decadente sociedade espanhola. Para espelhar essa decadência dos valores sociais, uma das estratégias

cervantinas é colocar como personagem principal uma representação marginal, como é o caso da cigana Preciosa em *La Gitanilla*.

Jean Canavaggio (2005), discutindo a inovação cervantina, explica que o que havia na Espanha naquele contexto tratava-se “de novelas importadas do estrangeiro e, na maior parte das vezes, mais adaptada do que realmente traduzidas. Assim, seu trabalho [de Cervantes] era pioneiro em todos os aspectos” (CANAVAGGIO, 2005, p.281). Cervantes foi nomeado de “Boccaccio espanhol”, pelo fato de ter sido o primeiro a romancear em língua castelhana e de ter seguido as características das *novellieri*, porém, moldando-as à sua maneira de escrever. As *novellieri* surgiram na Itália, entre os séculos XV e XVI. O termo “novela” origina-se, no século XVI, com Giovanni Boccaccio (1313-1375), autor de *Decameron*, ou como *Heptameron*, de Margarida de Navarra (1492-1549), significando algo novo ou novidades, ou seja, a narrativa breve era uma novidade literária. Teve nomes importantes na Itália, como o próprio Boccaccio, Bandello, e Straparola, todavia, a fama que obtiveram mesmo foi na Espanha, principalmente com Cervantes, que

lera Boccaccio no original, depois de a Inquisição romana ter autorizado a reedição de suas obras expurgadas. Também se familiarizou com seus epígonos, cujas fábulas moralizantes tinham adquirido carta de cidadania em terras espanholas: as *Historia trágicas y ejemplares* de Matteo Bandello (CANAVAGGIO, 2005, p 281).

Nota-se que, como enfatizamos nesta pesquisa, Cervantes, assim como Mérimée e Machado, bebia de outras fontes para compor os seus registros de ficção.

Entretanto, as *novellieri* chegaram à Espanha, em sua maioria, mais adaptadas do que traduzidas, fazendo com que elas fossem distintas das *novelas cortas*. Estas tratavam do amor idealizado, puro e casto, enquanto as *novellieri* retratavam o libidinoso, sensual e lascivo. Por esse motivo e outros é que Miguel de Cervantes se destacou, uma vez que se distanciou e inovou na sua forma de *novelar*, como nota Canavaggio, afirmando que Cervantes “sem dúvida seguiu o exemplo dos *novellieri*, deles tomando as características formais do gênero que consagraram, mas evitou qualquer cópia servil” (CANAVAGGIO, 2005, p 281). Segundo Javier Blasco (2001), Cervantes tinha consciência de sua nova fórmula narrativa, pois as novelas existentes eram, em sua maioria, italianas e, delas, somente havia adaptações, e Adma Fadul Muhana acrescenta que:

Sendo as primeiras escritas em castelhano, que não imitadas das italianas, elas se exibem como originais, primeiras, a partir das quais

outros poderiam tomá-las como modelos, sentido este também em que as novelas de Cervantes se exibem como exemplares (MUHANA, 2008, p.56).

Referindo-se às novelas, Muhana argumenta que “isso fazia das novelas uma espécie menor, isto é, que só podia interessar a jovens, mulheres e semiletrados” (MUHANA, 2008, p.57). As *Novelas Ejemplares*, de Cervantes, disseminaram o novo termo literário, ou gênero literário por seu próprio mérito. Vale ressaltar que o termo “novela”, em língua portuguesa, significa uma narração em prosa, menor do que um romance, intermediando entre este e o conto. Com esse pressuposto, temos, nesta pesquisa, *Carmen*, sendo uma novela, “A Cartomante”, um conto, e ambos, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, obras maiores e mais detalhadas, configurando-se como romances.

Sobre o segundo autor, Prosper Mérimée, a princípio, parece-nos quase impossível descobrirmos muito mais do que o pouco que já foi dito. O autor da obra *Carmen*, Prosper Mérimée, é parisiense e nasceu em 23 de setembro do ano de 1803, em plena guerra de expansão, cursou a faculdade de Direito e formou-se no ano de 1823. Aprendeu várias línguas, como espanhol, inglês, grego e russo, tendo sido o pioneiro em traduções de obras literárias russas para o francês. Willi Hirdt, em *Ensayos sobre narrativa francesa contemporânea* (1984), afirma que, dentre tantas formações, o francês era novelista, contista, dramaturgo, poeta lírico, tradutor, historiador da literatura, historiador, arqueólogo e linguista. Essa atuação do escritor já pressupõe o seu diálogo com outras obras e outros discursos. Sua obra *Carmen* foi publicada em 1845, período ainda considerado Romântico naquele país.

É possível assegurar que, assim como no caso cervantino, o contexto histórico em que viveu e escreveu Mérimée foi decisivo para a concepção de suas produções. Enquanto no século XVIII o liberalismo enaltecia as ideias de progresso e liberdade individual e da comunidade, sendo contrário à autoridade absoluta do poder real, no século XIX, com o Congresso de Viena (1814-1815), a Europa almeja o retorno do absolutismo a fim de impedir os avanços liberais, cujos ideais são propagados por poetas do período literário Romântico, como Lord Byron e Victor Hugo, e, muitas vezes, também por soldados franceses. Foi um período fértil das insurreições em favor da liberdade, da democracia política e social.

Mérimée representa uma geração que, além de se alimentar por tais efeitos sobre a literatura também foi fascinada pelo país do espanhol, observa Adalberto D. Rodriguez, em *Carmen de Mérimée e Bizet: um olhar francês sobre a Espanha* (2012). A Espanha era um país cheio de mistério e fascínio, devido a sua forte cultura, e passou a influenciar as artes, servindo assim de dialogismo e intertextualidade para toda a Europa. Tudo o que o autor francês precisava era de contextos mais exóticos e novos estereótipos, fugindo do compromisso de ter que narrar as feridas sociais da França.

Mérimée era considerado, por seus amigos mais próximos, como uma pessoa recôndita e um aristocrata despreocupado, que não tinha muitas expectativas em relação a seu público. De suas viagens oficiais, uma delas feita à Espanha, marcará seu mais conhecido relato –*Carmen*. Adalberto D. Rodriguez revela que a primeira viagem de Mérimée ao país das touradas foi no ano de 1830 e lá ele conheceu a condessa e o conde de Teba, e, também, as filhas do casal, Maria Francisca de Sales e Eugénia de Montijo que, futuramente, tornaram-se, respectivamente, a Duquesa de Alba e a Imperatriz da França, sendo esta última, a esposa de Napoleão III. Acredita-se que desse encontro é que surgiram as ideias para seu romance, pois da viagem à Espanha, algumas histórias – como a de um cunhado da condessa de Teba que se apaixonara por uma bela cigana e a de um boêmio que teria assassinado uma bailarina, amante sua, por causa de seu ciúme excessivo – trouxeram-lhe inspiração e serviram de referência para a narrativa *Carmen*, segundo Rodriguez (2012).

As expedições de Prosper Mérimée ao país das touradas contribuíram na construção de um romance no qual a linguagem é tão profundamente rica e descritiva que lugares, cores e detalhes minuciosos levam o leitor para cada canto daquele país. Assim como as experiências na Itália foram decisivas para a escrita cervantina, as viagens para o país espanhol deram grandes experiências e contribuições para Prosper Mérimée, principalmente para a autenticidade da sua obra.

Devido as suas habilidades de se relacionar com a nobreza da época, Mérimée volta à França com o cargo de chefe de Gabinete do Ministério da Marinha e passa a se dedicar mais à literatura. Entretanto, esse vínculo com a aristocracia causa seu afastamento de seus amigos escritores românticos e, talvez, seja um dos motivos de estranheza de seus contemporâneos, quanto à sua personalidade, que o viam, segundo Hirdt (1984), como contraditório e enigmático. Tendo retornado à Espanha e visitado a Turquia, entre 1835 e

1840, Mérimée publica vários ensaios sobre as belezas arqueológicas dos países por onde andou. Retorna à França e entra para a Academia Francesa, no ano de 1844. Um ano depois, publica as obras *Carmen* e *Viajes a Espanha*, passando a escrever traduções de textos em russo e aprofundar-se em seus estudos sobre arqueologia até vir a falecer, em 23 de setembro de 1871.

Embora tenha sido o criador da obra literária *Carmen*, o reconhecimento da sua narrativa somente se consolidará anos depois, após o sucesso da ópera *Carmen*, de seu conterrâneo Georges Bizet (1838-1875), que teve, assim, a missão de musicalizar e fazer uma releitura do romance publicado trinta anos antes. A estreia da ópera foi em 1875 e, hoje, é considerada uma das mais completas e perfeitas do teatro musical, além de seu imenso sucesso em outras mídias. Entretanto, na época de sua estreia, há quem a considerasse como um espetáculo obscuro, gerando várias polêmicas em torno do enredo e da música que, segundo alguns, seria música francesa se passando por espanhola. Como Gustav Kobbé e o Conde de Harewood (George Henry Hubert Lascelles) comentam, em *Kobbé: o livro completo da ópera* (1934), “Carmen foi um fracasso ao estrear no *Opéra-Comique*. Em vista do sucesso mundial que a obra alcançaria, é de se lamentar que Bizet tenha morrido apenas três meses depois de desgosto” (KOBBE; HAREWOOD, 1994, p.450). Em suma, Mérimée não viveu a tempo de ver a estreia da ópera, e Bizet não viveu a tempo de colher os louros do sucesso, vindo a falecer com apenas trinta e seis anos de idade (1875), após apenas três meses da sua tão contestada estreia.

Na versão musical da obra, houve algumas adequações, como a incorporação de outro personagem, a Micaela, que serve de representação antitética quanto à protagonista. Há também a troca de nome do personagem toureador Lucas, por Escamillo. A morte de Carmen ocorre durante uma corrida de touros e o personagem arqueólogo não existe. Sendo assim, destacaremos brevemente mais adiante a narrativa de Prosper Mérimée, também objeto desta discussão. A obra de Mérimée rendeu muito além de uma versão musical. Dela surgiram poesias, peças teatrais, coreografias flamencas e vários filmes, todos retratando a vida de uma cigana determinada (RODRIGUES, 2012).

O autor francês conseguiu imprimir, na sua narrativa um estereótipo da comunidade cigana e de suas figuras. Também a obra foi capaz de eternizar o mito³ “Carmen”, que foi

³ O mito “Carmen” origina-se com a personagem de Prosper Mérimée e consolida-se com a ópera de Bizet, que tornou Carmen uma *femme fatale*, ou seja, uma das representantes mais conhecida do arquétipo de

revistado em outras obras de várias literaturas. E, é através dessa mulher que o mundo pode conhecer um pouco mais de um povo tão marginalizado, perpassando do gênero documentário ao das ironias românticas e vindo a emergir não somente em uma personagem atípica, mas em um mito da literatura. Willi Hird ressalta que

junto a lo fantástico, se ha relacionado también con el Romanticismo ese elemento-constructivo de la manera de escribir de Mérimé – de la ironía, pensando sobre todo en la famosa “ironía romántica”, que con su empleo decidido de elementos formales anti-ilusionistas representa un rasgo específico del Romanticismo alemán (HIRDT, 1984, p.41).

A ironia romântica, citada por Hirdt, foi iniciada pelos escritores alemães no século XVIII e estendeu-se até o século XIX. A palavra ironia ganhou, com os literatos alemães, um novo sentido e recebeu continuidade dos românticos franceses. E foi com eles que se chegou a um verdadeiro manifesto, tendo Victor Hugo como um dos seus principais representantes. Em *Ironia, humor e fingimento literário* (1994), Lélia Parreira Duarte explica que

tradicionalmente define-se a ironia como figura de retórica em que se diz ao contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. E, embora varie conforme a época, a percepção do mundo no balanço entre verdade/falsidade, a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrases, principalmente se ampliado o conceito de “contrário” para “diferente” e se considerar que a ironia “expressa” muito mais do se diz (DUARTE, 1994, p. 55).

Vale ressaltar que, além de Prosper Mérimé, Miguel de Cervantes foi um precursor do uso de ironias em suas narrativas, e Machado de Assis foi o brasileiro que mais bem as utilizou. Sendo assim, por seu jeito peculiar de escrever, torna-se difícil classificar de qual corrente literária Mérimé era integrante, como enfatiza o crítico “con tanta esquivez como perseverancia se hurtó, y se hurta hoy todavía, a todos los intentos de una clasificación precisa” (HIRDT, 1984, p. 31).

O cenário exótico muito presente nas narrativas de Mérimé foi uma experiência literária que, culturalmente, estava imensamente distante dos franceses. Porém, não foi somente no ambiente que a tragédia inovou. Em *Carmen*, a composição das personagens, a linguagem, enfim, tudo nessa narrativa impressiona, pois, “queda suprimido

mulher fatal, uma versão feminina de Don Juan. Afinal, ela é uma mulher que atrai, conquista e depois se desfaz dos homens. Explicaremos melhor no capítulo 2.

implacablemente, en contra de todas las convenciones técnico-narrativas” (HIRDT, 1984, p.41). As técnicas utilizadas eram diferentes daquelas predominantes na ficção até aquele momento, incluindo trechos com a língua cigana e descrições minuciosas tanto das personagens quanto dos locais.

Marcado pelo historicismo e pela tragédia, o autor francês não se preocupou em como eliminar sua personagem principal. Dessa forma, alguns críticos julgaram seu tenso final pesado, considerando-o, como afirma Hirdt, “de hecho Mérimée es sin duda alguna antes un realista que um romântico” (HIRDT, 1984, p.48). Em sua dissertação intitulada *Dramaticidade e Tragicidade nas Adaptações Filmicas de Carmen de Mérimée* (2008), Shirley Mônica Silva Martins explica que “Mérimée combina um relato impessoal à descrição de situações violentas. Como resultado imediato desta fusão, as novelas do autor obtêm a amplificação da dramaticidade” (p. 44). Acrescenta-se que, por vezes, essa ampla verossimilhança em seu enredo o aproxima de características realistas. Não acreditando ser necessária tal classificação, porém, podemos ousadamente classificá-lo, sim, como um realista que investigou a fundo seu objeto, extremamente preciso na sua linguagem, trazendo riqueza de detalhes do ambiente, personagens e sua cultura, muitas vezes, chegando mesmo a utilizar o *Romani*⁴ como língua da personagem, Sua predileção por temas ainda não discutidos o distanciou de vários colegas da época, uma vez que ele quis se mostrar “capaz de hacer otras cosas” (HIRDT, 1984, p.48). Seria, portanto, este o motivo de sua obra ter ficado à margem?

Talvez não seguir os temas e preceitos da época fez com que Mérimée não alcançasse sucesso com suas obras, como outros escritores, pois, sua narrativa *Carmen*, embora à altura das grandes obras publicadas em sua época, deixou de ganhar leitores, e, por conseguinte críticos, e a merecida fama. Eventualmente, é a “frieza” antropológica de sua escrita, que parece ter sido sua filosofia, “que explica quizá la falta de interés espontáneo por Mérimée por parte de amplios círculos de lectores”(HIRDT, 1984,p. 49). Evidenciamos que, assim como Cervantes e Mérimée, também Machado de Assis inovou em seus escritos, libertando-se dos estilos literários vigentes e dando, à literatura brasileira, novos conceitos, aspectos que também aproximam esses escritores.

⁴ Língua do povo cigano. É uma língua do ramo indo-iraniano da grande família das línguas indo-europeias, muito próxima das línguas indo-europeias do norte da Índia e do Paquistão, como o hindustano, hindi e urdu.

Além de romancista, o mérito do autor francês em tantos outros campos pelos quais se enveredou merecem destaque, como reconhece Hirdt, ao afirmar: “El etnográfico epílogo de “Carmen” ofrece un compendio de magnificamente documentado de las costumbres y language de los gitanos” (HIRDT, 1984, p.50). Aqui, voltamos a ressaltar que, apesar de, para alguns, Mérimée ter se perdido⁵ em alguns pontos em sua narrativa, observamos um brilho muito maior que é a riqueza cultural que ele nos oferece. Sobretudo, em se tratando da representação da mulher em sua relação com a sociedade, aspecto que também encontraremos nas outras narrativas propostas para análise nesta pesquisa. É indiscutível o sucesso hoje da obra *Carmen* embora seu autor, infelizmente, não tenha recebido os louros do grande sucesso em que sua obra se transformou. O mérito, atualmente, encontra-se muito mais a cargo do também francês George Bizet, que transformou a narrativa em ópera, levando-a ao conhecimento do público.

Nosso último literato, José Maria Machado de Assis, nasceu no Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1839, em berço de família muito humilde, e veio a perder a mãe de tuberculose anos mais tarde. Desde a meninice, mostrava o dom para escrever e, aos vinte e poucos anos, começou a escrever para revistas e jornais, como a *Imprensa Nacional*, o *Correio Mercantil*, o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Diário Oficial* e o *Jornal das Famílias*, além de publicar textos, traduções e poemas. A originalidade de sua escrita é revelada desde então, como nota Lúcia Granja, em seu artigo “A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história” (1998), enfatizando que “o texto de Machado deixaria registrados os acontecimentos do período, narrados por uma voz que, já naquele momento, começava a se constituir de uma maneira especial” (GRANJA, 1998, p. 68).

Machado sempre pareceu bem influente e querido pelas pessoas do meio em que trabalhou, mas chegou um momento em que ele foi encurralado. As questões políticas do Segundo Império exigiam que ele se posicionasse, mas, Machado indicava suas tendências e pensamentos políticos apenas de forma muito sutil. Diante dessa perspectiva política na vida de Machado, alguns críticos afirmam que ele “sempre foi um temperamento avesso à política, um absenteísta”, como observa Raimundo Magalhães Júnior, em *Machado de Assis Desconhecido* (1957, p. 7), ou, como compara Raymundo Faoro, em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974): “Antes de tudo, Machado de Assis não é uma

⁵ Isto é, voltar-se mais para antropologia do que para o romance (ficção), parecia tornar Mérimée menos importante que alguns de seus contemporâneos.

natureza voltada para a política, como o era José de Alencar” (p. 127). Entretanto, como afirma Granja, “quase invariavelmente, o assunto preferido do cronista foi a política”, (GRANJA, 1998, p.69), considerando-se que a política rodeava a vida do autor e a própria discussão sobre a história do Brasil naquela época.

A questão política na vida de Machado ocorreu entre nuances de um mestiço que detinha, em sua pena, o poder de expressar seus traços de um liberalista e continuar a conviver bem com pessoas de alta importância da oposição. O Brasil Império era a representação de um mundo em decadência, onde as ideias e ideais precisavam se renovar, tanto no campo político, econômico e social. Todavia, as questões mais importantes eram encobertas, e poucas pessoas tinham a consciência do que estava se passando. Segundo Vianna Moog, em *Heróis da decadência* (1964), “apenas três movimentos lograram quebrar-lhe o marasmo: no campo social, a abolição; no político, a propaganda republicana; no literário, o indianismo” (p. 121). Muito se discute atualmente quanto ao posicionamento de Machado em relação à abolição da escravatura. O seu silêncio parece ser o que mais o incomodou, como revela Vianna Moog:

tudo aquilo haveria de soar, cruelmente, nos tímpanos daquele que sofria como ninguém, sua condição de mestiço. Éle próprio sentir-se-ia, no fundo, objeto daquela tumultuosa onda de piedade por uma raça cujo sangue que lhe corria nas veias. E no silêncio do seu orgulho machucado, êle terá vivido, por certo, as horas mais amargas de sua existência (MOOG, 1964, p. 122).

Sendo assim, o posicionamento de Machado foi menos institucionalizado politicamente e mais filosófico sobre as relações humanas e, ao contrário do que muitos julgam, esse tema foi, sim, algo recorrente em suas produções. Como exemplo, pode-se observar que *Esau e Jacó* (1904), obra da qual falaremos a seguir, traz os irmãos gêmeos de pensamentos políticos opostos, mas que, em relação à abolição, comungavam a favor da libertação dos escravos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957). Portanto, de toda forma, as questões políticas, assim como as sociais, surgem em suas narrativas.

Machado viveu em um período de transição tanto da literatura quanto da sociedade, mas não se filiou a nenhuma ideia filosófica ou ideológica da época – Determinismo, Evolucionismo e Naturalismo. Perspicaz observador e profundo conhecedor da natureza humana, Machado era objetivo, crítico e satírico. Detentor de uma literatura crítica no século XIX, tratava de temáticas de forma muito peculiar, como, por exemplo, com seu humor “inglesado”, sua crítica aguda e sua veia satírica, efeitos que aparecem em todas as

suas obras, mas, fundamentalmente, em *Dom Casmurro*, no qual seu personagem principal se utiliza todo tempo de ironias com muito humor. Machado, segundo Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (2000), “usava recursos arcaizantes para obter efeitos modernos. Por fim, a mistura dos registros clássicos e realistas, a que adiante se acrescentarão outras dicções, é parte do bazar estilístico criado no século XIX pelo Historicismo” (SCHWARZ, 2000, p. 28).

O autor brasileiro foi, diversas vezes, questionado quanto à brasilidade em suas obras, uma vez que, em comparação a ele, José de Alencar era o exemplo de nacionalista ufanista enquanto, nas obras de Machado, a falta de exaltação de sua terra e dos devidos destaques à beleza do nosso país, dentro outros, são marcantes. Todavia, a maioria dos críticos atuais discorda e diz que o autor de *Dom Casmurro* era “não apenas um nacionalista, mas um nativista, em letras” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 281). Machado enfatizava os temas de ordem universal, sendo, portanto, seus temas atemporais. Teria sido, portanto, Machado de Assis mal compreendido por alguns críticos?

Difícilmente poderíamos compreender as intenções de Machado em cada uma de suas obras literárias e nem é esse o propósito deste estudo, mas podemos afirmar que o nacionalismo sempre esteve presente, mesmo que não fosse como o esperado, ou nos moldes de Alencar. Roberto Schwarz, em seus ensaios *Que horas são?* (1987), observa que “a literatura de Machado de Assis seguramente apresenta um brasileirismo desta espécie, que até certo ponto dispensa a cor local. Ocorre que se trata de um atributo difícil de dispensar, e mais ainda de explicar” (p. 166). Segundo ele, Machado se situa entre nacionalista e universalista⁶, proporcionalmente, principalmente em um país que ainda buscava firmar-se como uma nação, com literatura própria, cultura e política com identidade firmada. O autor atuava em diversas áreas culturais, traduzia peças teatrais, fez parte do Conservatório Dramático, dentre outras atividades, e “participava em larguíssima escala na vida cultural nascente do Rio de Janeiro, num momento em que a criação ou existência de uma tal [*sic*] vida pareceria mais importante às pessoas do que a sua qualidade” (*Op. cit.*, p. 176).

Mesmo sem contar com as experiências de viagens que enriqueciam as obras de Cervantes e Mérimée, o brasileiro cresceu e amadureceu cada vez mais sua escrita com o

⁶ Ou seja, escrevia sobre seu país, mas também retratava assuntos que não se restringiam somente a uma realidade local.

passar dos anos. Ele se aperfeiçoou e passou por uma evolução em seu estilo literário se o compararmos com sua atuação em seus vinte e poucos anos. Machado tinha um jeito muito peculiar de escrever e utilizava-se de técnicas narrativas, como objetividade, ironia, humor sutil, metalinguagem e agudas críticas à sociedade e aos costumes, dentre outros, assim como o fez também Miguel de Cervantes e Mérimée, como veremos posteriormente. Tentar explicar esses efeitos no texto carece, portanto, de minuciosa atenção.

Ele foi um narrador criterioso, mas que, como nos afirma Raimundo Magalhães, “sabia que não era um autor popular, um escritor para o gosto fácil das multidões” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 288), até porque, assim como Cervantes, esperava por um leitor que lesse nas entrelinhas. Sobre o narrador machadiano, Lúcia Granja observa que “o leitor encontrará, das primeiras crônicas, aos últimos romances, o olhar agudo do narrador que o espreitava” (GRANJA, 1998, p.91). Sua forma e estilo de escrita sempre exigiu atenção e cuidado do leitor.

É sabido que Machado pouco se envolvia nas movimentações literárias e, dessa maneira, sofreu ferrenhas críticas. Entre seus mais famosos críticos, se não o mais feroz, destaca-se o sergipano Sílvio Romero, muitas vezes, incoerente e agressivo, segundo Antonio Candido (1970). Raimundo Magalhães Júnior afirma que das injustiças sofridas por Machado de Assis, “uma das maiores, por vir de um homem de inegável talento, foi o que cometeu Sílvio Romero, empenhado, em sua paixão para Tobias Barreto, na inglória tarefa de forçar entre os dois um paralelo em tudo inadmissível” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 288). Romero atacava não somente as obras de Machado de Assis, mas também a própria figura do autor, como se revela na citação de Maria Elizabeth Chaves de Mello, em “Sílvio Romero vs. Machado de Assis: crítica literária vs. literatura crítica” (2008): “ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada” (ROMERO, 1936, p.154 *apud* MELLO, p.182).

Não obstante as paixões, convicções e balanceios da forte personalidade de Sílvio Romero, ele era um competente estudioso da nossa literatura e, muitas vezes, chamou a atenção dos autores contemporâneos para “o histórico vício imitativo da cultura brasileira” (SCHWARZ, 1989, p. 41). Em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2013), Alfredo Bosi destaca que “é a partir de Sílvio que se deve datar a *paixão inteligente* pelo homem brasileiro, pedra de toque de uma linhagem de pesquisadores e críticos que se estenderia até os nossos dias” (p.267). O que se nota é que o crítico esperava textos condizentes com

a realidade brasileira e, conseqüentemente, sempre muita originalidade dos escritores seus contemporâneos. Apesar da irreverência das críticas de Romero, Machado, segundo Viana Moog (1964), nunca respondeu a essas discussões que, muitas vezes, extrapolavam a análise de uma obra e voltavam-se para constranger o autor. Voltando para as questões literárias na vida de Machado, não poderíamos deixar de falar de sua efetiva participação na criação da Academia Brasileira de Letras. Juntamente com os intelectuais da época, tornou-se membro efetivo no ano 1896 e, lá, como presidente, dedicou-se intensamente a ela, até o ano de sua morte, em 1908.

Vale ressaltar que, pela forma peculiar de Machado escrever, o narrador, em suas três obras aqui abordadas, levanta ideias, questionamentos e hipóteses das quais algumas delas obtemos respostas e outras não. No caso de “*A Cartomante*”, o personagem Camilo vê-se induzido pelo “destino” a buscar por suas respostas, trazendo as dúvidas, as crenças religiosas e a ignorância. Como nota Alcides Villaça, em “Machado de Assis, tradutor de si mesmo” (1998), “um pouquinho mais abaixo do caso de adultério que transpira e é vingado situa-se o plano das superstições, dos vaticínios e do destino caprichoso” (p. 04). O conto aborda, de forma humorada e irônica, o adultério, situação recorrente às relações humanas. Sendo assim, Machado nos impacta com a realidade psicológica do ser humano em geral, e a falta do final feliz consome o leitor, que espera por uma solução do drama, como em *Dom Casmurro*, no qual o leitor fica com a eterna dúvida se Capitu teria ou não traído Bentinho e se Ezequiel era mesmo seu filho.

Em “O esquema de Machado de Assis” (1970), Antonio Candido observa que Machado, assim como Voltaire, gostava de deixar as partes das narrativas no ar, criando em seus contos hesitações e deixando para o leitor questões não resolvidas. Como exemplo, no conto acima mencionado, Camilo não sabe quem lhe manda as cartas anônimas ou quais mistérios guardam a personagem Cartomante. Sobre essa característica machadiana, Villaça assegura que “o recurso é novelesco” (VILLAÇA, 1998, p.06). Machado, de modo análogo a Cervantes, utilizou recursos como ironias, eufônias, humor e, principalmente, provocações ao leitor, para, assim, formar seu estilo, como podemos observar neste trecho de “*A Cartomante*”: “a verdade é que gostava de passar horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita”(ASSIS, s/d, p. 134), no qual o autor utiliza a ironia, ao dizer que Rita era uma “enfermeira moral”, a fim de satirizar como começou o relacionamento dela com Camilo,

como se o mesmo tivesse se iniciado de forma despreziosa. Com essas estratégias, o autor brasileiro instiga o leitor a uma maior reflexão a cada palavra por ele escrita.

Outro ponto interessante a ser analisado é a intertextualidade presente tanto no conto “A Cartomante” como em *Dom Casmurro*. Este se volta, principalmente, para o romance trágico de *Otelo* de William Shakespeare, e aquele, inicia-se com uma citação de *Hamlet*, também de Shakespeare, e que, por si, já é uma tragédia anunciada. Segundo Roberto Schwarz, no caso de *Dom Casmurro*, “punha a descoberto o artifício construtivo da obra, a ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona” (SCHWARZ, 1991, p.86), afinal, Bentinho utiliza a credibilidade da história de Shakespeare para justificar a sua. Frente a esse pressuposto, se Desdêmona havia praticado o adultério, Capitu também o teria feito. Machado de Assis estimava utilizar a intertextualidade numa tentativa, bem sucedida, de comparar e metaforizar complexidades humanas a fim de contextualizá-las a seu tempo. Como revela Alcides Villaça, “é como se os componentes clássicos do trágico, do heroico do sublime estivessem agora à disposição num eclético bazar da época” (VILLAÇA, 1998, p. 08). Ainda que nunca tenha saído do Brasil, sendo Machado um leitor de tantas literaturas, não lhe faltaram boas referências para construir os diálogos com outras obras.

A *Cartomante* e *Capitu* estão muito ligadas à representação das ciganas e seus costumes, traços que, nos capítulos que se seguem, aprofundaremos e que também nos remeterão às características muito similares de *Carmen*, de Prosper Mérimée – sedutoras e dissimuladas. No romance *Esau e Jacó*, deparamo-nos com uma leitura muito interessante que, a cada ato de diversos personagens, pode significar variadas possibilidades, e é por essas e outras questões que voltamos a pensar em um leitor extremamente atento aos mínimos detalhes do romance, como enfatiza John Gledson, em *Machado de Assis- Ficção e História* (2004): “às vezes, um romance muito difícil, com trechos e capítulos que parecem calculados para confundir o leitor mais determinado” (p. 164). A análise de Gledson é pertinente, pois, em *Esau e Jacó*, onde o narrador parece, diversas vezes, estar conversando pessoalmente com seu leitor, a dificuldade é perceptível, como podemos ver no trecho:

Eis aqui entra uma reflexão da leitora: “Mas se duas velhas gravuras os levam a murro e sangue, contentar-se-ão eles com a sua esposa? Não quererão a mesma e única mulher?” O que a senhora deseja, amiga

minha, é chegar já ao capítulo de amor ou dos amores, que é seu interesse particular nos livros (ASSIS, 2001, p. 62).

Esse artifício de diálogo com o leitor traz uma aproximação e atenção maior ao texto que, apesar de retratar o amor e os desentendimentos, realça aspectos ainda não levantados por outros autores, como a figura dos irmãos gêmeos e, também, do nosso objeto de estudo, que é a relevância do papel da personagem cabocla Bárbara.

Bárbara é considerada, nesta pesquisa, não apenas como mais um personagem feminino retratado, mas alguém cuja simbologia traz uma carga de cultura, de costumes e de religião, vivências que se transformavam naquela sociedade. O enredo, segundo Gledson, “atípico”, pois, “enquanto todos os outros romances dependem, em grande proporção, da intriga amorosa, frequentemente com insinuações, ou mais que simples insinuações, de adultério e traição, o enredo central de *Esau e Jacó* parece calculado para desapontar” (GLEDSON, 2004, p. 161), afinal, por exemplo, Flora morre sem escolher um dos gêmeos.

Apresentadas algumas curiosidades sobre os autores Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis, sobretudo alguns apontamentos sobre as obras estudadas, analisaremos o quadro histórico e cultural em que estavam inseridos os escritores, além dos enredos que nos trazem as personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara.

1.2. Enredos e contextos histórico-culturais

O período histórico em que uma obra literária é escrita se torna muito importante para o estudo das representações. Portanto, tudo que é vivenciado historicamente, culturalmente e, principalmente, politicamente, em certos períodos, certamente terá seu reflexo nas artes, especialmente, na literatura. Assim, para começar nossa análise neste capítulo, primeiro, vamos compreender em quais contextos históricos e literários estavam inseridos Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis, e que foram determinantes para a concepção das personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara.

A escrita de Miguel de Cervantes está registrada entre os séculos XVI e XVII, abrangendo do Renascimento ao Barroco, um período denominado *Siglo de Oro*, nome

dados pelo grande poeta Lope de Vega. Esse século movimentou a Espanha, histórica e culturalmente, pois o país explorava seus imensos domínios, do oriente às novas terras conquistadas na América espanhola. O país espanhol fez parte das grandes navegações, colonizando terras, recolhendo matérias-primas, dominando civilizações, como a dos astecas, maias e incas, e explorando a mão de obra dos povos colonizados. Todo esse acréscimo contribuiu, fortemente, para erguer uma nação extremamente rica e poderosa.

Uma sociedade subdividida entre alto clero, nobres e plebe, na qual a Igreja Católica e os cristãos dominavam enquanto as progênes dos muçulmanos e judeus tornaram-se excluídas da sociedade e obrigadas a se converterem à fé católica que predominava. Aqueles que se recusaram a se converterem foram expulsos, e apesar de alguns terem se convertido, estes recém-conversos ainda assim não eram bem vistos pela sociedade tradicional. O próprio autor de *La Gitanilla*, segundo Jean Canavaggio (2005), foi um converso que se viu obrigado a ocultar suas origens, o que o levou a adotar estratégias de críticas veladas em sua literatura, como veremos em *La Gitanilla*. Ainda assim, futuramente, seria elevado ao grande símbolo de personalidade daquela nação.

A perseguição aos recém-conversos no reinado de Felipe II se fortaleceu, em 1547, e se complicou no ano de 1566, quando os mouros que residiam em Granada foram “convidados a abandonar sua língua, a renunciar a seus costumes e a renegar seus ritos e práticas” (CANAVAGGIO, 2005, p.52). Enfim, toda essa pressão causou mais resistência e, no ano de 1567, os mouros tentaram, em vão, tomar Granada, e a Espanha se viu obrigada a reforçar a guarda em todo o território para impedir uma reconquista árabe.

Tendo em conta todo o conflito político e social, no plano cultural, houve o apogeu tanto na literatura como na arquitetura, no teatro, na música e nas artes plásticas, nas quais sobressaíram nomes muitos importantes. Dos escritores e poetas relevantes desse período, podemos citar Calderón de La Barca, Garcilaso de La Vega, Luís de Góngora, Francisco Quevedo e Lope de Vega e Cervantes, nomes que se destacaram e inovaram, contribuindo significativamente para a literatura espanhola e mundial. Algumas cidades espanholas também ganharam importância, como Madri, Sevilha, Toledo e Valência, as universidades do país ganharam prestígio e a economia espanhola prosperou.

Esse período abarcou os reinados de Fernando, o Católico, Carlo I, Filipe II, Filipe III, Felipe IV e Carlo II, os quais tornaram a Espanha uma potência mundial. “Nos governos de Carlos V e Felipe II, apelidados de ‘os 80 anos gloriosos’, os espanhóis

viveram o seu idolatrado século de ouro, em que ‘o sol nunca se põe’”, reconhece Alessandro de Almeida, em “La mano de Lepanto y de Isabela: representações do século de ouro no reino da Espanha” (2008, p. 11). Esse período foi, certamente, o momento mais produtivo em termos artísticos e econômicos na Espanha.

Porém, seu declínio também foi irremediável. A Inglaterra, de Elizabeth Tudor (1585-1604), vence a Armada Espanhola que disputava a hegemonia marítima, terras e domínios na América e também travava um conflito entre católicos e anglicanos, na Guerra Anglo-Espanhola. Enquanto a política e economia desandavam, a total decadência do país Espanhol deu forças para Cervantes vencer sua batalha pessoal, pois foi o período em que o autor escreveu as *Novelas Ejemplares* e se estabeleceu, desse período em diante, como escritor.

Quanto ao período literário, como já mencionamos, abrange o Renascimento e o Barroco. A Renascença começou no século XV e terminou no XVI, período em que a literatura se aproximou do povo, com a criação da imprensa, e, também, em que o teatro teve sua melhor fase na Espanha. As obras literárias fizeram uma retomada das obras gregas e italianas, e, de todos os gêneros, os que mais ganharam destaque foram as novelas, sendo estas a amorosa, a idealista e a realista. Na lírica amorosa, podemos destacar Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León e San Juan de la Cruz; a idealista, que fugia da realidade, buscando sempre uma idealização de algo, e se subdivide em *cabalarias*, *pastoril*, *bizantina* e *morisca*; e, por último, a realista, que trouxe a figura do pícaro⁷, e cujo destaque é a obra anônima *Lazarillo de Tormes*. Fundamentalmente no século XVII, o período Barroco foi uma época de crises sociais e econômicas. Cada vez mais as classes sociais se distanciavam, e os gastos da corte, as guerras e a perda territorial somavam mais problemas para a Espanha.

Em contrapartida, a classe artística se destacou e soube responder à decadência social, política e econômica e todo sentimento pessimista que contagiava a todos. Das escolas literárias, duas se fizeram importante nesse período, o Culteranismo e o Conceptismo. A primeira teve por representante máximo Luis de Góngora e primava por uma linguagem culta, metafórica e complicada. Já a segunda teve Quevedo como representante e exaltava a linguagem concisa e sem prejuízo de sentidos, a lógica e o jogo de palavras.

⁷ Depois do personagem Quijote de Cervantes, o personagem pícaro é o mais conhecido do Século de Ouro espanhol.

Retornando a Miguel de Cervantes, sabemos que o autor de *La Gitanilla* não seguiu expressamente nenhuma corrente literária da época, mas, foi discípulo de Juan López de Oyos, um grande apreciador das tendências erasmistas. Estudos apontam as influências de Erasmo de Roterdam⁸ na escrita cervantina, numa determinada tradição expressa pelo pensamento humanista e por uma corrente significativa do pensamento renascentista, ligada aos nomes de Erasmo de Roterdam e Michel de Montaigne, assegura Eunice Piazza Gai, em *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis* (1997). Além disso, sabemos que Cervantes, principalmente em sua estadia na Itália, obteve contato com inúmeras obras e que seus textos refletem todo o conhecimento adquirido ali. Podemos dizer que ele representou parte do que leu, aprendeu e viveu em suas criações, como atesta Jean Canavaggio, afirmando que “poderíamos talvez ampliar essa lista com a simples relação das alusões literárias e filosóficas que se entremostam nos textos cervantinos” (CANAVAGGIO, 2005, p.85). Com o tempo, o autor soube apropriar seus conhecimentos e, através deles, promover o deleite da leitura para a sociedade espanhola.

A história de *La Gitanilla*, nosso objeto de análise, é ambientada na cidade de Madri e narra a história da ciganinha Preciosa, sequestrada, em sua infância, por uma velha cigana, que passa a criá-la como sua neta, conforme relata o narrador: “Una, pues, desta nación, gitanavieja, que podía ser jubilada em La ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecocos y trazas de hurtar” (CERVANTES, 1938, p.19). A menina cresce e, com apenas quinze anos, torna-se a mais bela de todas as mulheres madrilenas, além de esperta, educada e encantadora. O nome recebido, Preciosa, representa bem as qualidades da personagem.

Como toda cigana, a moça vive como andarilha, lendo mãos, cantando poemas e dançando, causando encanto e temor na população. Em uma de suas andanças, Preciosa conhece Juan de Cárcamo, um jovem cavaleiro, filho único, que se declara apaixonado e disposto a abandonar toda sua nobreza para viver junto à sua amada, na nômade vida cigana, pois a moça impõe condições a Juan para se casar com ele, sendo a principal delas que se torne cigano. Apaixonado, ele aceita a proposta de Preciosa e passa a ser chamado de Andrés Caballero. Assim, é realizada a cerimônia por um velho cigano que lhe explica

⁸ Erasmo de Roterdam (1469-1536) foi um filósofo holandês que fazia oposição ao domínio que a Igreja exercia sobre a educação, cultura e ciências da época. Foi um humanista nato, cujo livro mais célebre é intitulado *Elogio da Loucura*.

as leis de seu povo e as funções de um homem cigano, bem como o papel da mulher para com o esposo. Preciosa ouve, atenciosamente, o seu “enlace” com Andrés e, ainda assim, impõe-lhe suas condições, provando ser uma mulher além de seu tempo, dizendo:

Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero ni mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. [...] Dos años te doy de tiempo para que tantees y ponderes lo que será bien que escojas o será justo que deseches: que la prenda que una vez comprada nadie se puede deshacer della sino con la muerte (CERVANTES, 1938, pp. 55-56).

O valor que a cigana atribui à sua liberdade de escolha é a prioridade em sua vida, muito mais que o casamento, acontecimento de desejo da maioria das mulheres do contexto do século XVII. Mulheres estas que, como citaremos no capítulo seguinte, mantinham-se em casa, absortas aos afazeres domésticos, a leituras religiosas e costumes extremamente regrados, sem acesso ao espaço público e a informações que não fossem permitidas pelo pai ou pelo marido.

Com o tempo, Andrés comprova que realmente ama Preciosa, e, esta, certifica-se de que o ama também, no momento em que vai até o casal de corregedores, Guiomar de Menezes e Fernando de Azevedo, para pedir pela liberdade de seu amado que é acusado, injustamente, de roubo. Assegura Preciosa: “Señora mía, si sabéis qué es amor y algún tiempo le tuvistes, y ahora le tenéis a vuestro esposo, doléos de mí, que amo tierna y honestamente al mío” (CERVANTES, 1938, p.78). Vendo a emocionante cena, a avó da cigainha faz uma surpreendente revelação. A verdade é que Preciosa, de real nome Constanza de Azevedo y de Menezes, foi sequestrada pela falsa avó, ainda bebê. O casal, comovido, perdoa a sequestradora e ainda intercede por Andrés, retirando-o da prisão e, posteriormente, realizando então um casamento legítimo entre Preciosa e Andrés.

Nesse final dado à narrativa, é interessante ressaltar que, como fator de crítica e de ironia àquela situação do povo cigano e da mulher, somente depois de revelado que Preciosa não era cigana é que se dá seu final feliz. Ou seja, ela se realiza no sonho de mulher, no amor e no casamento somente depois que descobre não ser de fato cigana. Implicitamente está o fato de que ser cigana diminuía a sua condição de poder realizar seus desejos mais tradicionais, sobretudo em se tratando do pertencimento a uma classe privilegiada.

Talvez *La Gitanilla* seja a mais doce das *Novelas Ejemplares*. Obviamente, por ser pastoril, falando de amores idealizados, honestos, puros e, essencialmente, virtuosos, já pressupõe muita sensibilidade a seus leitores. Descrever a narrativa é descrever sua personagem principal – Preciosa, que, de imediato, a muitos causa estranheza, por ser uma cigana. Há tempos que esse povo sofre grande rejeição da população, e, por conseguinte, Miguel de Cervantes nos coloca defronte a essa cultura e a personagens ciganos a fim de refletirmos sobre esses habitantes da nação espanhola.

Segundo Colin Thompson, em *Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa*: reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes (2001), vários autores destacam a predileção de Cervantes pelos ciganos, algo totalmente excêntrico, principalmente pela falta de prestígio do povo cigano. Entretanto, o autor espanhol nos revela uma versão do cigano completamente diferente do que se tinha conhecimento, como critica Thompson: “Nada más lejos de la verdad; en su apologia de la inocencia y pureza de la vida gitana” (THOMPSON, 2001, p. 88). Cervantes retratou, no centro de suas narrativas, personagens marginalizados pela sociedade da época, enfatiza Luiza López Grigera, em *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica* (1994): “los protagonistas viven en grupos sociales marginados, según la mentalidad del lector español del siglo XVII: gitanos y moros” (p. 160). Seu intuito, nos parece, foi provocar uma reflexão profunda sobre os preconceitos que pairavam sobre esses povos nos seus leitores, eles próprios o escol da sociedade e um grupo bem restrito, já que eram poucos os que tinham acesso à leitura.

Sendo assim, analisamos agora a questão da moralidade das narrativas, aspecto tanto criticado e que causa certa contradição na opinião dos críticos atuais, sobre *La Gitanilla*. Como podemos notar nas opiniões de Walter Pabst, em *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (1972), “ni *La Gitanilla*, ni *El amante liberal*, ni *Rinconete y Cortadillo* contienen elementos morales y ejemplares” (p.217). O crítico ainda acrescenta que a narrativa afigura-se como um conto rústico, não que isso tirasse o mérito de Cervantes, mas que a estas novelas, especificamente, não cabiam tanto o prestígio de moralizar alguém. Prontamente, Luisa López Grigera alega “no un ejemplo moral, sino un *ejemplo* retórico: un caso concreto en que se ejemplifica una sentencia o afirmación de índole general: casi un alegato en defensa de los gitanos” (GRIGERA, 1994, p. 163). A autora nos propõe destacar a presteza de Cervantes em realçar, na narrativa, um discurso de defesa, muito mais significativo do que um exemplo a ser dado. Todavia, podemos nos

propor a pensar de forma contraditória. Seria defesa ou crítica? Procuraremos responder ou, pelo menos, questionar nos capítulos que seguem.

Vale ressaltar que, colocando em questão a escrita, Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis demonstram imensa habilidade em envolver os leitores, utilizando para isso estratégias diversas que levam o leitor a interpretar o texto em vários planos, aspecto que também nos motiva a estabelecer uma relação entre suas obras. Ao pensarmos no contexto em que Prosper Mérimée escreveu *Carmen*, devemos nos lembrar que a Europa e, principalmente a França, serviu como berço de influências políticas, econômicas, sociais e culturais para o mundo ocidental e, sobretudo, para o Brasil. Assim, como nos assegura Maria Celeste de Moura Andrade, em *O século XIX: O mundo burguês/ O casamento / A nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O primo Basílio e Dom Casmurro* (2013): “Tudo girava em torno da Europa: as condições sócio-econômicas e políticas, o gosto, a moda, as artes, e também a literatura” (p. 63). Entretanto, o século XIX, na França, significou, também, grande instabilidade e transformações tanto políticas quando sociais e os franceses precisavam se estabelecer para que pudessem se expandir para outros mercados. As movimentações políticas se expressaram numa relação de trocas passando de Luís XVIII para Carlos X, substituído por Luís Felipe de Órleans e, por sua abdicação do trono na famosa “primavera dos povos”⁹ (1848), a eleição de Luís Napoleão.

Com as grandes revoluções, Francesa e Industrial, foi despertada uma nova era no final do século XIX. O declínio das três dinastias francesas (Bourbon, Bonaparte e Órleans) contribuiu para o fim do absolutismo. Maurice Agulhon salienta, em *O aprendizado da República* (1991), que a “análise política mostrava, assim, que a República – pelo fato de ter adeptos e pelo enfraquecimento de seus rivais – constituía uma solução” (p.15). A literatura e as artes, em geral, no século XIX, época do Romantismo e do Realismo, não ficaram inativas, pois, períodos conturbados politicamente coincidem com grande efervescência artística, como nota André Luís Reis da Silva, em “A nova ordem européia no século XIX: os efeitos da dupla revolução na história contemporânea”(2010), que “a cultura não ficaria inerte” (p.22). Diante das grandes transformações na forma de produzir, pensar e interagir, escritores, músicos e pintores tentaram decifrar a nova

⁹ Revolução popular que trazia principalmente ideais liberais.

sociedade que surgia diante de si, valorizando-se mais as artes, e grandes nomes aparecem, como é o caso do romancista estudado Prosper Mérimée.

O Romantismo, na literatura francesa, inicia-se no século XIX, mas sua forma de pré-romantismo havia começado cinquenta anos antes da Bastilha e tem aspectos, em sua primeira fase, na busca de autenticidade nas aspirações e ilusões, no subjetivo, no individualismo, no sentimentalismo, no sobrenatural, na melancolia e na autoexpressão contra o racionalismo. Como observa Domínio Proença Filho, em *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)* (1981), o homem romântico buscava sua verdade pelos sentimentos, imaginação, paixão, recordações e sonhos, deixando o raciocínio silogístico ou a lógica para trás.

Segundo Adalberto D. Rodriguez (2012), a França era o único país que vivia um movimento romântico, após 1815. E, é de lá que virão vários autores e obras da terceira fase romântica, na qual o romantismo liberal e revolucionário ganha força para que seus autores falem das revoluções que emergiam na Europa. Podemos citar nomes como Stendhal, Victor Hugo e Alexandre Dumas. E, é interessante analisarmos que a narrativa *Carmen*, de Prosper Mérimée, apesar ter sido publicada ainda no período romântico, antecipa, em seu enredo, fortes traços do novo período literário que estava por vir, o Realismo.

O Realismo tem início na segunda metade do século XIX. Nessa época, entrecruzam-se várias tendências e ideologias. Para interpretar a realidade, é necessário muito conhecimento científico, muita análise e uma preocupação com o exame das evidências além do verossímil, como nota Proença Filho, ao afirmar que “para comprovar e explicar a realidade o homem só pode valer-se do conhecimento científico, através de fatos” (PROENÇA FILHO, 1981, p.199). Nesse contexto é que se insere *Carmen*, cuja narrativa tenderia mais para o Realismo que para uma narrativa romântica, constituindo-se numa literatura mais exótica e diferente que se voltou para a cultura de outro país com o “objetivo muito mais fácil de ser alcançado ao se apresentar um retrato de um povo que não era o seu, cuja ilustração servia perfeitamente para os propósitos de retratar e dar voz aos destituídos” (RODRIGUEZ, 2012, p. 429). E, por seu lado, Prosper Mérimée em suas viagens à Espanha, como conhecedor da cultura, da história e, sobretudo, da literatura de Miguel de Cervantes traçou, em seu escrito, elementos peculiares encontrados na prosa cervantina. Posteriormente, supõe-se que os dois, Cervantes e Mérimée, tenham

influenciado a narrativa de Machado de Assis, uma vez que as obras dos dois autores, inclusive as *Novelas Ejemplares* e *Carmen*, fazem parte do acervo literário do escritor brasileiro, segundo investigação de Jean- Michel Massa (2001).

Quanto à história de *Carmen*, estase inicia com o narrador na Espanha, na região da Andaluzia, no ano de 1830, em uma excursão arqueológica, cujo primeiro contato é com o famoso bandido e ex-soldado Don José e, em seguida, com a bela cigana Carmen. Desde o início do livro, podemos observar que a beleza de Carmen era inebriante, impactante, extremamente sensual e selvagem, elementos que iremos destacar ao estudar a relação cigana nas personagens das demais obras em questão. O arqueólogo conhece o casal Carmen e Don José e percebe neles uma estranha relação. Tempos mais tarde, o destino proporciona outro encontro entre o bandido e o arqueólogo.

Don José encontra-se na prisão, em função de roubos e vários homicídios, quando começa a contar sua história de vida. Dessa forma, a narrativa ganha outra voz, a do próprio Don José Lizarrabengoa, que narra ser um homem de origem basca, que seguiu carreira militar e que tinha promessas de tornar-se sargento. Sua vida estava em perfeita calma e alinhamento até o dia em que foi designado a ficar de guarda na porta da Fábrica de Tabacos de Sevilha, onde trabalhavam umas quatrocentas ou quinhentas mulheres, na função de cigarreiras. O fato de haver tantas operárias mulheres atraía muitos homens na porta da fábrica para vê-las entrarem no trabalho. Numa sexta-feira, Carmen, a cigana cigarreira mais bonita e desejada de Sevilha, colocou seu olhar sobre Don José que, sobre esse encontro, diz:

En Sevilla, todos le gritaban piropos atrevidos alabando su garbo; ella contestaba a cada uno mirándole con el rabillo del ojo, los brazos en jarras, desvergonzada como gitana auténtica y genuina. A primera vista no me gustó, y proseguí mi labor; pero ella, como los gatos que no vienen cuando uno los llama y si no se los llama acuden, se plantó delante de mí (MÈRIMÈE, 2005, p. 73).

Podemos notar quão diferenciada é essa personagem, cujo perfil muito se assemelha ao masculino, desconstruindo totalmente o estereótipo de mocinha romântica. Dali em diante, esses dois personagens viveriam um romance trágico. Don José abandona a carreira militar, passando a viver com o grupo dos ciganos, assim como o faz Juan de Cárcamo em *La Gitanilla*. Recebe missões, cumpre com seus compromissos, mas nunca deixa de lado seu devoto amor por Carmen, que já, entretanto, era casada, mas, mesmo

assim, ele consegue torná-la sua *romí*¹⁰. Dessa forma, segue a narrativa, exaltando os dons da cigana para enganar os homens, conquistando-os, divertindo-os e, sempre, ao final, roubando-os.

A cigana começa, então, a dar indícios de que não estava satisfeita com a vida que levava, dizendo “desde que eres mi rom¹¹ formalmente te quiero menos que cuando eras mi minchorró¹² [...] No quiero que me den ordenes, y menos me obliguen. Quiero ser libre y hacer lo que se me antoje” (MÈRIMÈE, 2005, p.140). Os anseios de Carmen são os mesmos de Preciosa, que também almeja ser livre, pretensão esta, entretanto, geralmente frustrada para uma mulher naquele contexto. O fato de ser cigana, porém, poderia pelo olhar tradicional endossar esse comportamento da mulher uma vez que essa classe já era considerada marginal. Pelo modo possessivo e controlador de Don José, Carmen acaba por se aproximar e se apaixonar por Lucas, um famoso toureiro de Granada, que ganhava muito dinheiro nas corridas.

Sentindo-se ameaçado, Don José exige que sua *romí* se afaste do toureiro. Contudo, Carmen, como nos descreveu Georges Bizet, em sua versão da obra em formato de ópera: “*L’amour est un oiseau rebelle, que nul ne peut apprivoiser*”¹³ e, quando Don José descobre que não pode mais impedi-la de se encontrar com Lucas, o ex-militar pede, suplica, implora para que Carmen continue lhe amando: “Por la última vez -grité- ¿quieres venir conmigo?” (MÈRIMÈE, 2005, p. 156) e Carmen, enfática, diz que não. Doente de amor, o cigano prefere matá-la a vê-la com outro e assim o faz. Desfere golpes de navalha na cigana que cai morta no solo. Don José sepulta o corpo de Carmen em um bosque e se entrega ao primeiro grupo de guardas que encontra em Córdoba. Assim, termina a trágica história da cigana Carmen que também veio a inspirar Machado de Assis em suas representações.

Sabemos que a cultura sempre esteve ligada à identidade de um povo, uma forma importante para seu desenvolvimento social, artístico e linguístico, revelando-se em todas as manifestações artísticas, como na música, na pintura, na literatura e na dança, entre outras. Como o país espanhol no século de ouro e a França no século XIX, o Brasil também passava por mudanças sociais, políticas e culturais na época da escrita de

¹⁰ *Romí* significa esposa, na língua cigana, chamada de *Remaní / Romaní*.

¹¹ *Rom* significa esposo, cônjuge, na língua cigana.

¹² Meu amante.

¹³ “O amor é um pássaro rebelde que ninguém pode aprisionar”. Tradução de Dimas Augusto Ferreira Franco.

Machado de Assis. O autor viveu a transição da monarquia para a república. No decorrer da segunda metade do século XIX, houve mudanças fundamentais, como a libertação dos escravos, a criação da Constituição, o café tornou-se o principal produto brasileiro para exportação e criou-se um espaço para os imigrantes e a consolidação do regime democrático, como explica Francisco Iglesias, em *História Geral e do Brasil* (1989): “o café será a grande base ao longo de todo o período, em produções crescentes. A cultura apresenta volume extraordinário, de modo a constituir uma das maiores empresas conhecidas, fazendo do país fornecedor absoluto do mercado internacional” (p. 164).

Retomando a fase imperialista, esse período se caracteriza pela disputa entre conservadores e liberais, assim como o autor deixa entrevisto no romance *Esau e Jacó*. O partido conservador foi criado em 1840 e buscava por um sistema político em que as autoridades agissem de forma imparcial a fim de garantir liberdade para todos os brasileiros e a centralização do governo. O partido liberal foi criado por volta de 1837, tendo Joaquim Nabuco como um dos mais fortes representantes, e, por sua vez, pleiteava a liberação das províncias e dos escravos, um governo parlamentar mais aperfeiçoado e, dentre outras ânsias, a eleição bienal dos deputados. Sabemos que Machado de Assis¹⁴ se manteve imparcial, ao menos declaradamente, sobre qual partido mantinha mais afeição, uma vez que o autor transitava entre os âmbitos partidários.

Quanto à sua escrita já mencionamos que ele se destacou por criar sua própria forma de escrita e que duas escolas literárias abarcam seu período de atividade: o Romantismo e o Realismo. O Romantismo tem início na segunda metade do século XVIII, e a situação histórica foi uma das principais contribuições para esse estilo literário. As revoluções, principalmente a francesa, fizeram com que a luta pela liberdade fosse uma das principais metas. Lígia Cademartori nos explica que “o Romantismo desempenha um papel importante na história da arte. A sensibilidade, a audácia, a anarquia e a sutileza da arte de hoje procedem da rebeldia romântica” (CADEMARTORI, 1987, p.39), legando à contemporaneidade grandes autores, considerados referência por suas atuações artísticas.

O outro movimento do plano literário, o Realismo, predominou na segunda metade do século XIX. Os escritores desse período tinham por características a objetividade e a preocupação social, como nota Cademartori, afirmando que “a descrição minuciosa que o

¹⁴ Apesar de não se declarar a nenhum partido, Machado de Assis, em suas obras e escritos, assim como pela sua forte amizade com Joaquim Nabuco, faz-nos observar, mesmo que nas entrelinhas, sua aproximação às ideias liberais.

escritor realista busca fazer da realidade é atravessada pela preocupação moral de detectar os vícios da sociedade” (CADEMARTORI, 1987, p.45). Os autores dessa corrente literária que se destacaram no Brasil foram Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Raul Pompéia e Adolfo Caminha, dentre outros.

Outro ponto que também não podemos deixar de falar é sobre os jornais, como o *Correio Braziliense*, a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Diário de Notícias*, que foram de grande importância para as manifestações da época uma vez que, segundo Iglesias (1989), com a imprensa, através de jornais e de revistas, passou-se a ter mais familiaridade com os livros. Portanto, a sociedade também se transformava e se desenvolvia, política e intelectualmente, juntamente com as transformações culturais.

Um importante elemento para a sociedade e motivo desta pesquisa são as mulheres que, envolvidas nesse processo de transformação cultural, foram transportadas para a ficção por homens que as leram de acordo com as suas vinculações sociais e culturais. A seguir, trataremos de compreender melhor a origem das ciganas, cartomantes e sibilas, assim como de onde surge esse imaginário cigano que se inicia, na literatura, com Miguel de Cervantes e reflete nas personagens de Prosper Mérimé e de Machado de Assis.

Das produções Machadianas objeto desta pesquisa, faz parte o conto “A Cartomante”, publicado, inicialmente, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 1884. O conto narra a trama de um triângulo amoroso formado por Vilela, o marido traído, Camilo, seu amigo e amante de Rita, a encantadora. Os dois amigos de infância se deixaram cair nas graças e nos enlacs de Rita que “era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis” (ASSIS, s/d, p. 133). Rita se casou com o advogado Vilela, mas se aproximou e se apaixonou pelo funcionário público Camilo, com quem mantinha um caso amoroso e que, certo dia, recebe umas cartas anônimas, dizendo saber de tudo que o infiel fazia. Este, por seu lado, assustado, começa a diminuir as visitas à casa do casal, para o desespero de Rita que, então, decide consultar uma cartomante a fim de descobrir o porquê do sumiço do amante. A cartomante acalma a moça dizendo que Camilo a amava, o que foi o suficiente para fazê-la se sentir tranquila. Todavia, mais cartas passaram a chegar para Camilo enquanto o marido de Rita começa a “mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado” (ASSIS, s/d, p. 135).

O casal infiel vê-se obrigado a separar-se por um tempo na expectativa que tudo voltasse ao normal, contudo, Camilo recebe um recado de Vilela: “Vem já, já à nossa casa;

preciso falar-te sem demora” (ASSIS, s/d, p. 135). Extremamente preocupado com o bilhete, decide seguir para o temeroso encontro, mas quis o destino que antes parasse na porta da casa da Cartomante. Depois de muito relutar consigo mesmo, decidiu entrar na casa da Cartomante, onde mesma o recebeu, jogou-lhe as cartas e o acalmou: “-Vá, disse ela; vá *ragazzo innamorato...*” (ASSIS, s/d, p.138). Camilo assim o fez e seguiu para a casa de Vilela, que o recebeu transtornado. Este já havia assassinado Rita e sem mais dizer “pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão” (ASSIS, s/d, p. 139). Acaba-se, assim, o conto, de forma trágica, assim como a obra *Carmen*, e, também, tratando da infidelidade, mas nos traz a curiosa figura da Cartomante.

Machado de Assis parece ter achado na fórmula do ciúme e da infidelidade o tempero que faltava para as obras literárias brasileiras. Sendo assim, em *Dom Casmurro*, criou uma das maiores, se não a maior, das dúvidas já deixadas para o leitor na nossa literatura. Afinal, teria Capitu traído ou não Bentinho? O livro começa com o já velho Bento de Albuquerque Santiago, agora chamado de Dom Casmurro, narrando suas memórias, principalmente sua infância e adolescência, de quando vivia na Rua Mata-cavalos, em Engenho Novo, um subúrbio do Rio de Janeiro. Ele tornou-se um homem amargurado e solitário e é, por meio dessas memórias, que vamos compreendendo mais a trama.

Já quase um adolescente, Bentinho fica sabendo que logo entrará para o seminário em respeito a uma promessa feita há muitos anos por sua mãe, D. Glória. Entretanto, Bentinho nutria sentimentos, e já até mesmo levava um namorico, pela sua vizinha, Capitolina Pádua, a famosa Capitu, a moça de olhar de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2006, p.43) que sabia como controlar e seduzi-lo. Os dois até tentam impedir que Bento siga para o seminário, mas não conseguem. Então, fazem uma promessa mútua de se casarem quando ele sair do seminário. E, é no seminário que Bentinho conhece seu amigo e confidente, Ezequiel de Souza Escobar, que, como ele, também não tinha a menor vontade, ou vocação, de ser padre.

Aos dezessete anos, Bentinho consegue se desvencilhar da promessa de sua mãe e sai do seminário para cursar Direito, em São Paulo, enquanto Capitu conquista o coração de D. Glória e fica, ainda, mais próxima da família. Escobar, tendo se tornado um rico comerciante, “casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela” (ASSIS, 2006, p.137), e juntos têm uma filha, também chamada Capitolina em homenagem à

amiga. Também Capitu e Bentinho se casam, tempos depois: “Foi em 1856, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegamos ao alto da Tijuca, onde era nosso ninho de noivo, o céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas” (ASSIS, 2006, p. 140). A vida de casado, além de fazer Bentinho perceber o quanto Capitu havia mudado, traz, também, várias vezes, uma monotonia que o incomoda e, com ela, a vontade de ter um filho também, que vem anos mais tarde, “um rapagão bonito, com os seus olhos claros, já inquietos” (ASSIS, 2006, p.149), chamado de Ezequiel, em homenagem ao amigo Escobar. A amizade se estreita quando o casal amigo se muda para o Flamengo, próximo a Capitu e Bentinho.

Algum tempo depois, Escobar morre afogado, e, durante seu enterro, Bentinho dá voz a seus devaneios, passando a desconfiar da fidelidade de Capitu, da qual ele já havia se questionado algumas vezes, pois, enquanto consolava a viúva Sancha, “Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas” (ASSIS, 2006, p. 165). Sancha vai para o Paraná ficar com alguns familiares. Com o passar de tempo, Bentinho começa a observar a semelhança entre seu filho e o falecido, e, com suas desconfianças, sua relação com Capitu se deteriora, chegando ao ponto dele pensar em suicídio: “A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café” (ASSIS, 2006, p.177).

Porém, Bentinho é interrompido pela chegada de Ezequiel e desiste do suicídio, decidindo-se a contar a seu filho que não é seu verdadeiro pai. Capitu ouve a acusação, e a briga termina com a decisão da separação. Capitu segue para a Europa com Ezequiel e não volta a se encontrar com Bentinho. Ele, por sua vez, volta para Engenho Novo e, anos depois, recebe Ezequiel, agora de luto pela morte de Capitu. Ezequiel “era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai” (ASSIS, 2006, p. 186). Ezequiel fica, alguns dias, no Rio de Janeiro e, depois, em função da sua paixão pela arqueologia, parte para o Oriente Médio, onde morre, pouco tempo depois, de tifo.

A terceira obra de Machado de Assis com a qual trabalharemos é *Esau e Jacó*. Publicado em 1904, é um romance histórico com o objetivo de narrar a passagem de eventos do Império à República no Brasil. Todavia, outras temáticas que rodeiam a prosa se fazem tão importantes quanto à historicidade presente na obra, que narra a história dos gêmeos Pedro e Paulo. Este gostava de debater, era advogado e republicano, aquele era

mascarado, médico e monarquista. Os dois não se combinavam em nada além do grande amor que tinham pela mãe, Natividade.

Mãe esta que perdia o sono desde a gestação dos gêmeos e, quando sua aflição já lhe dominava, decidiu buscar pela cabocla Bárbara, que fazia previsões e era muito conhecida no Rio de Janeiro. Sobre esta última, daremos maior ênfase no transcorrer desta pesquisa. A previsão que Bárbara fez foi bem subjetiva: “– Coisas futuras! – murmurou finalmente a cabocla. – Mas, coisas feias? – Oh! não! não! Coisas bonitas, coisas futuras!” (ASSIS, 2001, p.19). Natividade sentiu-se mais tranquila com esse suposto vaticínio, de forma análoga a Camilo, no conto machadiano acima descrito, após sua consulta à cartomante no caminho do seu fatal encontro. Como passar do tempo, os bebês nasceram e, entre diversas brigas e reconciliações, cresceram.

Eles discordavam em tudo e sempre estavam em lados opostos, chegando até a disputar o amor da mesma pessoa, Flora, uma moça de boa família e cheia de dotes, avessa a reuniões políticas e, obviamente, indecisa sobre seu amor, pois, “Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos” (ASSIS, 2001, p.118). A indecisão de Flora acentuava a discórdia entre os irmãos, o que gerava ainda mais preocupações em Natividade, que, porém, buscava se amparar nas previsões de Bárbara de que seus filhos seriam grandes pessoas na vida.

Um importante personagem, presente em toda trama, chama-se Conselheiro Aires, um sábio diplomata, que sabia observar as sutilezas humanas, sempre refletindo as atitudes dos personagens.¹⁵ Juntamente com Natividade, o Conselheiro intermediava pela paz entre os irmãos e buscava auxiliar a indecisa Flora, a quem foram dados três meses para decidir com qual irmão iria se casar, sob a condição de que o não escolhido aceitasse a seleção. Todavia, “descobriu que Flora padecia de vertigens e esquecimentos” (ASSIS, 2001, p.177), e, vindo a adoecer, gradativamente, talvez pela pressão amorosa e política¹⁶ na qual se encontrava, a moça acaba por não fazer escolha alguma, pois vem a falecer brevemente.

A morte de Flora veio como uma espécie de consolação, afinal, a não predileção por um dos gêmeos ocasionou uma breve trégua no ambiente familiar. Trégua esta,

¹⁵O Conselheiro Aires, inclusive, mereceu ter um livro sobre suas memórias, em 1908, o último livro de Machado.

¹⁶ A personagem Flora via-se obrigada a escolher não somente um dos irmãos, como também, um lado partidário, republicano ou monarquista.

entretanto, que logo acaba, pois, ao se passar um mês da morte da moça, a antiga desarmonia entre os irmãos retorna. Os dois são eleitos deputados para a alegria de Natividade, que, entretanto, também morre pouco tempo depois da posse dos gêmeos. Antes, porém, em seu leito de morte, faz com que jurem tornarem-se amigos. A amizade e o respeito duram por um tempo insignificante, logo voltando à inimizade de sempre: “Eles eram os mesmos, desde o útero” (ASSIS, 2001, p.208), pois já nasceram em discórdia e desafeto. Os gêmeos, como havia previsto a cabocla Bárbara, tornam-se homens de grande importância política, entretanto, sempre seguindo em lados opostos porquanto carregam pela vida sua antiga desavença e mútuo ressentimento.

1.3. A continuidade do imaginário cigano

Tanto no plano literário quanto no plano histórico, os ciganos estão rodeados de muitos mistérios e, principalmente, muitas lendas. Acusados de charlatanismo, livres em suas vidas nômades, sem profissão e sem propriedades, mas rodeados de muita música, dança, cor e festividade, eles compõem uma comunidade muito temida, embora também sedutora. Uma vez que se descobriu que estes eram mais do que ladrões, muitos livros foram publicados sobre a vivacidade desse povo e de seu idioma, sendo, em meados do século XV, que se começou um maior estudo sobre o povo cigano, quando lhes foi dada mais ênfase tanto na literatura como em estudos linguísticos, afirma Jean Paul Clébert, em *Los Gitanos* (1965).

Ainda em seu livro Clébert (1965) nos afirma que é de conhecimento dos ¹⁷*gitanologos* três principais grupos que reclamam o sangue cigano, que seriam os: *Cígaros Kalderas*, *Gitanos* e *Manuches*, cada grupo deste possui leis, costumes e dialetos distintos. Os ciganos estão envolvidos em muitos questionamentos desde a sua origem, à suas leis e seu caráter. Sobre a lei cigana Juan de Dios Ramírez Heredia, em *Nosotros, los gitanos* (1971) faz o seguinte comentário: “El gitano cree que ofende a Dios cuando deja de cumplir alguna de sus leyes fundamentales” (HEREDIA, 1971, p.79). Está frase comprova quão instigante este povo é, apesar de que hoje muitos já perderam seus costumes, como o

¹⁷ Estudiosos da cultura cigana.

da fraternidade, o casamento e a vestimenta. A explicação dada por muitos ciganos é a que, a interação com outras culturas é que vem trazendo o desaparecimento da deles.

Em meados do século XVIII, porém, o berço desses nômades ainda trazia muitas dúvidas, pois a falta de registros históricos e a inconstância desse povo não nos possibilitavam afirmar com certeza de onde eles surgiram. Entretanto, segundo modernos estudos linguísticos e genéticos, os ciganos teriam se originado no Noroeste da Índia (regiões do Punjabi e Rajastão) e vivido no Oriente até o século XV. Como revela Florência Ferrari, a bibliografia especializada sustenta que

estes grupos, originalmente vindos da Índia, teriam permanecido nos domínios bizantinos do século X ao XV. A partir de então, teriam iniciado uma imigração em larga escala rumo ao oeste, prolongada até o XIX, sendo esta considerada a primeira das três ondas migratórias empreendidas pelos ciganos nos últimos quinhentos anos (FERRARI, 2002, p. 19).

E, em “Ciganos Nacionais” (2006), ela revela que é principalmente na Espanha, onde se estabeleceram em várias cidades em Andaluzia, como Sevilha, Granada e Cádiz, que se mantiveram alojados os costumes e a dança cigana, quase criando e representando uma identidade nacional

tanto aos olhos dos espanhóis que se valeram deles para afirmar uma identidade própria, como aos olhos do restante do mundo, que identificou na Andaluzia um foco de ciganidade específico, ligado à música e à dança. A partir de representações literárias, pode-se efetivamente aferir uma continuidade identitária entre ciganos e Espanha (FERRARI, *op. cit.*, p. 2).

Assim, ao longo dos anos os grupos ciganos foram se distribuindo por todo o mundo, principalmente em direção ao Ocidente, construindo-se, em torno deles, concepções e falácias, muitas delas associando a figura do cigano a ladrões e enganadores, por isso, muitas vezes, também na literatura esse mito se repetirá. Como sabemos, toda a aura mítica em torno desse grupo contribuiu para que os ciganos fossem, e ainda sejam, cada vez mais estereotipados. Portanto, todas as nomenclaturas que usamos neste estudo, quer seja cigana, cartomante, sacerdotisa, sibila, profetisa, pitonisa ou bruxa, todas elas sem exceção mantêm uma relação com a adivinhação, a sedução, o ocultismo e o temor atribuídos à figura feminina. É interessante observarmos que, na literatura, as figuras que foram mais emblemáticas no que se refere à “demonização” das mulheres foram as bruxas e as ciganas, as quais sempre sofreram dessa conotação.

Não nos esquecendo de que os homens também foram adivinhadores, bruxos e magos, dentre outros, como são citados, por exemplo, na Bíblia, os magos do Oriente, astrólogos que seguiram a estrela até Belém, e os adivinhos que invocavam espíritos. Na literatura, temos como exemplo clássico o autor Giovanni Boccaccio, o qual foi inspiração para Miguel de Cervantes, como já falamos no início do capítulo, e que já retratava homens adivinhos. Na *novela quinta* da décima jornada em *Decameron*, um homem rico chamado Ansaldo Gradense se apaixona por Dianora, que, por sua vez, é esposa de Gilberto. Desejando-a, Ansaldo começa a enviar-lhe presentes, que são sempre recusados. Porém um dia, procurando uma saída da insistência de Ansaldo, Dianora decide lhe pedir o que julgava ser impossível: “quiero, en el próximo mês de enero, cerca de esta ciudad, un jardín lleno de verdes hierbas, de flores y de frondosos árboles” (BOCCACCIO, 2004, p.570). A fim de obter um jardim florido em pleno inverno –o mimo exigido por ela para se entregar a ele – o apaixonado procura por um *nigromante*, uma espécie de adivinhador ou bruxo, para realizar o pedido da mulher a custo de muito dinheiro, afinal, o jardim seria mágico. Realizado o pedido de Dianora, ela se vê obrigada contar a seu marido que havia feito essa promessa. Gilberto como bom marido, concede a esposa. Todavia, comovido pela situação, Ansaldo libera a mulher de sua obrigação, e, por conseguinte, o *nigromante* também o libera do pagamento.

Como demonstra essa narrativa de Boccaccio, já no século XIV, há representação da figura de bruxos e adivinhos na sociedade, fazendo seus feitos a custo de grandes recompensas. Tais figuras masculinas continuaram a ser representadas, como podemos nos lembrar dos escravos feiticeiros, da literatura brasileira e da portuguesa, respectivamente, em *As Vitimas-Algozes* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo, e em *A carne* (1888), de Julio Ribeiro, tal como ocorre com as personagens femininas em *La Gitanilla*, *Carmen*, “A Cartomante” e *Esaú e Jacó*.

Segundo o historiador Jean Paul Clébert (1965), a astrologia e a quiromancia¹⁸ fizeram muito sucesso com os reis da Idade Média. A quiromancia, “conhecida como *buenadicha* ou *buenaventura*”, segundo Frans Moonen, em *Anticiganismo e políticas ciganas, na Europa e no Brasil* (2012, p. 115), é a técnica de fazer adivinhações do passado ou do futuro lendo as linhas da mão, observando seu

¹⁸ Assim como a cartomancia, a astrologia por muitos é concebida como uma ciência. Esta se volta para a leitura dos astros celestes enquanto aquela se apoia na leitura das cartas. A quiromancia é especialmente associada aos ciganos e se refere à leitura das linhas da palma da mão.

tamanho e textura. Esse método é uma prática milenar muito usual na Índia antiga, portanto, familiar aos ciganos, cuja origem é indiana, que se apropriaram não somente dessa técnica como da astrologia e da cartomancia, utilizando-as como mecanismos de sobrevivência. A prática da cartomancia é evidente no conto “A Cartomante” e em *Carmen*, obras em que o baralho aparece como forma de previsão do futuro. A maioria desses reis medievais mandava buscar os ciganos a fim de que usassem sua aptidão para fazerem previsões. No entanto, alguns desses nômades abusaram desse desejo, e foi, então, no século XV, que a quiromancia passou a ser considerada como charlatanismo. Clébert (*op. cit.*) acrescenta ainda que muitos dos povos conhecidos como “cales”¹⁹ foram tachados de praticarem bruxaria por sempre estarem em contato com a natureza, de conhecerem ervas, folhas, e seus poderes com drogas e elixir, que lhes davam reputação de curandeiros e, principalmente, de hereges.

De acordo com os estudiosos do povo cigano, na metade do século XV, já se encontravam ciganos na Espanha, cujo idioma era um dialeto *romaní*. Esses “que vivem principalmente em Portugal e na Espanha, onde são mais conhecidos como *Gitanos*, mas que no decorrer dos tempos, espalharam-se também por outros países da Europa” (MOONEN, 2012, p.12), portanto, ciganos ibéricos, denominados como povo “calón” ou “kalé”. No decurso do reinado de Felipe II, os ciganos foram obrigados a se instalarem em bairros mais reservados do país. Entretanto, o povo nômade se multiplicou de forma muito rápida, e, devido às inúmeras queixas da população contra eles, é criada uma lei, no ano de 1633, já então no reinado de Felipe IV. Essa lei exigia que cumprissem certas regras, como “que se los saque de sus barrios, separados los unos de los otros, con prohibición expresa de reunirse ni públicamente ni en privado; que no recuerden ni sus nombres ni sus vestimentas, ni sus costumbres sobre las danzas y otras, bajo pena de tres años de destierro” (CLÉBERT, 1965, p.89). E também nos faz lembrar o final do século XV, quando os espanhóis expulsaram os mouros da Península Ibérica, na chamada Reconquista.

No Brasil, no século XIX, passou-se a falar muito do povo cigano, cujo modo de vida era, no mínimo, curioso para aquela sociedade tradicional. Essa presença ubíqua instigou a escrita sobre eles, nas mais diversas manifestações. Os jornais brasileiros do século XIX, sobre os ciganos e seus costumes, citam “a existência de vários feiticeiros, chegando a descrever com detalhes alguns cultos, e de um número surpreendente de

¹⁹ Ciganos ibéricos.

sacerdotisas que leem a sorte futura” (IMBROISI, 2012, p.4). Essa prática é adotada na ficção do mesmo século, percebida nas personagens machadianas Cartomante e Bárbara e, sutilmente, em certos traços de *Capitu*, assim como no século XVII, na Espanha, na personagem cervantina Preciosa.

O que queremos compreender neste momento é o porquê de se criar este imaginário em torno da mulher cigana, em especial as que estudamos, e porque ele se mantém até os dias atuais. Sem dúvida, sobre a figura do cigano fica difícil se dissociar do ladrão de crianças, do trapaceador, dos exóticos animais, do baralho, da viola e das roupas vistosas, representados tanto na literatura da Europa quanto na brasileira. Pensar na questão do cigano é muito mais do que tentar compreender suas origens, mas, refletir como eles nos são apresentados, o que eles representam para o Ocidente e o quanto essa dessemelhança é importante.

O cigano nos é apresentado como um povo sobrecarregado do mal uma vez que, por anos, algumas representações, sensações e memórias se alicerçaram no inconsciente de todos. Dessa forma, as identificações do homem e da mulher sedutores, dissimulados, trapaceiros e, por vezes, imorais cresceram ao ponto de serem tomadas como verdades praticamente indiscutíveis. Obviamente, essa representação segue repercutindo com esse olhar que muito tem a ver com a forma pela qual o Ocidente colaborou para que fossem vistos com tal depreciação. Segundo Dimitri Fazito, “a imagem do “cigano” é o espelho em negativo da sociedade ocidental, sedentária e moderna” (FAZITO, 2006, p.2). A imagem deles trouxe, em verdade, o medo do desconhecido, da liberdade que pulsava neste povo, principalmente pela falta de controle que os ciganos demonstravam com seu nomadismo e, particularmente, com a religião.

Podemos apontar que foi a partir da literatura que se revelaram as diversas faces do povo cigano. Se no século XV os tínhamos como símbolo do mal, no século XIX, sua imagem se revestiu de uma nova roupagem, dessa vez, como uma figura boêmia e romântica. Sabemos que para a literatura fomentar essa nova visão sobre os ciganos seriam necessários certos dados, fornecidos através de relatos, dos diários de viagem e da própria historiografia. Sobre a veracidade, “as fontes comportam em distintos graus de fidedignidade, mas tal fato não interferirá no cerne da discussão, pois mesmo os textos mais inventivos (como os de folcloristas) ajudam a formar e a compreender o imaginário sobre os ciganos” (FERRARI, 2002, p. 35). Entendemos que as percepções dos ocidentais

sobre os ciganos se formam a partir de um conjunto de concepções que contribuem para a fomentação desse imaginário cigano.

A forte imagem do cigano aparece em diversas literaturas, e, como já mencionamos, na brasileira não é diferente. Apesar de, muitas vezes, a passagem desses personagens serem rápidas, em sua maioria, são significativas como, por exemplo, em *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida. A personagem chamada Cigana é a segunda companheira de Leonardo Pataca. Logo no início do livro, o narrador nos exemplifica muito bem a imagem que os ciganos possuíam no início do século XIX:

Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui a reputação bem merecida dos mais refinados velhacos: ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se falam, deixaram-na da outra banda do oceano; para cá só trouxeram os maus hábitos, esperteza e velhacarias [...] Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares, e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam muito de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não tinham outra distinção mais do que alguns traços fisionômicos particulares que os faziam conhecidos (*Op. cit.*, 25 ed., 1996, p. 14).

O olhar do narrador explicita o repúdio e o preconceito existentes contra os ciganos e seus hábitos. Lembremos também da personagem Rita Baiana, de *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que também possui esse perfil cigano. A icônica mulata “enfeitiçava” a todos no cortiço com sua comida, seus gestos, seu canto, sua dança, seu cheiro; tudo na personagem envolvia a todos que estivessem ao seu lado. Destacamos aqui uma descrição do fascínio de Rita Baiana que

fora trocar o vestido por uma saia, surgir [*sic*] de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se neste momento, envolvendo-a na sua coma de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher (*Op. cit.*, 8 ed., 2012, p.77).

Ressaltamos que as personagens ciganas Preciosa e Carmen, bem como as outras personagens machadianas que trazem traços ciganos são constantemente associadas à sensualidade, ao pecado e à demonização, assim como Rita o é em *O Cortiço*. Para

terminarmos de constatar que Rita se assemelha ao perfil cigano lembremos de um momento da narrativa. Em uma discussão entre Rita e a portuguesa Piedade, temos a seguinte acusação “– Com a minha vida é que te meteste tu, cigana! – exclamou a portuguesa sem se conter e avançando para a porta com ímpeto” (AZEVEDO, 2012, p.175). Obviamente por toda conotação que os ciganos sempre tiveram, a personagem sente-se extremamente ofendida, apesar de deveras sua figura estar, em muitos momentos, associada à de uma cigana.

Outras personagens que devemos nos recordar é de Ana Dazuzza e Nhorinhá, em *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Esse autor mineiro sempre teve certo fascínio pelos ciganos, de modo que, em algumas de suas obras, ele os representou em alguns personagens, por exemplo, “uma velha arregalada, por nome de Ana Dazuzza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude” (*Op. cit.*, ed.1, 2006, p.33). Ana Dazuzza é a mãe de Nhorinhá, uma jovem muito bonita por quem o personagem principal, Riobaldo Tatarana, apaixona-se, no início do livro. Seguindo o perfil cigano de que tanto falamos, a previsão do futuro é um dos principais e também característico das personagens machadianas aqui estudadas, aparecendo novamente nesta passagem de *Grande Sertão*: “Ele não indagou donde eu tinha estado, e eu menti que só tinha entrado lá por causa da velha Ana Dazuzza, a fim de requerer o significado do meu futuro” (*id.*, p.36).

Dessa maneira, certificamo-nos de que a literatura serviu para retratar, com ou sem fidelidade, a postura e imagem do que o povo cigano representou para a sociedade, principalmente a ocidental, ocasionando “a condenação moral dos ciganos como indivíduos perversos, hereges e selvagens e, conseqüentemente, a suposição de banditismo, violência e vagabundagem” (FAZITO, 2006, p. 7). Aqui, ressaltamos a recorrência da representação, principalmente da mulher cigana, que servia de modelo para um discurso libertário e libertino, uma temática que será discutida no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

AS NUANCES DE UMA MULHER CIGANA

Uma questão muito importante a ser abordada neste capítulo é o percurso que a figura da mulher seguiu ao longo dos anos, o que revisaremos, de forma breve, a fim de apreender qual a importância da figura feminina e, principalmente, qual a sua representação ao longo dos anos uma vez sabido que, por muitos anos, a mulher foi submetida à depreciação e ao julgamento do homem. Dessa forma, tornar-se-á possível compreender o perfil da mulher cigana, cartomante ou sacerdotisa, ou seja, a mulher que se envolve, ou é envolta, com quaisquer práticas místicas, como a cartomancia ou a quiromancia, seja ela demonizada ou santificada.

Na segunda parte deste capítulo, vamos traçar os perfis de Preciosa e Bárbara, analisando o que as duas têm em comum e o que as distingue para, enfim, entender como Miguel de Cervantes e Machado de Assis traçaram esse perfil de mulher cigana para representar essas mulheres. Destacaremos, também, a importância de Machado de Assis ter sido leitor de Cervantes para criar sua personagem Bárbara, tão sutilmente assemelhada a Preciosa.

A última parte será dedicada a examinar as personagens Carmen, Cartomante e Capitu, que, a nosso ver, projetam contornos muito parecidos com mulheres ciganas ou encarnam elementos considerados ciganos, como, por exemplo, misticismo, encantamento e esperteza, assim como de que maneira cada uma utiliza suas capacidades e como são retratadas em suas respectivas narrativas.

2.1. Uma breve trajetória da mulher

Antes de voltarmos a atenção para as personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara, devemos ressaltar que, por muito tempo, o corpo feminino era desconhecido e, por isso, a atuação e o corpo da mulher eram interpretados com intensa inferioridade em relação ao homem. Chegou a ser considerado como impuro, imperfeito, e algumas de suas funções biológicas como abomináveis. Em “A mulher é o monstro: do mito Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Puglia” (2002), Júnia Barreto relata que “a identificação do feminino associado ao demoníaco remonta ao período sumério, por volta do IV milênio a. C., na região da Mesopotâmia” (p. 220), ou seja, desde os primórdios da civilização, o ser feminino era submetido ao julgamento do homem, atraindo um estereótipo portador do mal, o que levou à sua submissão.

Trazendo em si esse estigma de inferioridade, na Idade Média, muitas mulheres foram queimadas vivas pela inquisição, por causa da libido feminina, uma vez que essas filhas de Eva ainda representavam o pecado. Como nos assegura Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida, em *Por trás do véu e da espada: o “disfarce” subjacente à representação das personagens cervantinas* (2013), tal inferioridade feminina se assentava no discurso da superioridade do homem, já que “a ideologia político-religiosa da Idade Média, bem como para a subestimação do corpo feminino, entendia-o como impuro e deformado diante da perfeição do corpo e da intelectualidade masculina” (p. 30). Essa ideia da mulher como ser perigoso se fortalece, principalmente, pelo arquétipo de Eva, “símbolo de transgressão” (*ibid.*), pelo pecado original, o que fez com que o discurso masculino se sobressaísse e, conseqüentemente, dominasse as práticas e as ideias femininas.

Ainda na Idade Média, a sociabilidade de homens e de mulheres era muito diferente. Enquanto os rapazes frequentavam colégios e faculdades, muitas jovens mantinham-se abúlicas, absortas nos afazeres de casa, enquanto as poucas que sabiam ler somente temas religiosos lhe eram permitidos. Como observa Jean Delumeau, em *A civilização do Renascimento* (1984), essa diferença vivida pelos dois sexos provava-nos a desigualdade entre mulheres e homens.

Diante desse percurso feminino, estudar o gênero nos leva a vários questionamentos sobre toda a representação envolvendo as mulheres na literatura, tendo sido, por muito tempo, colocadas em segundo plano e, muitas vezes, depreciadas por vários escritores. Contudo, a abstenção e inércia feminina foram flexibilizadas no decorrer dos séculos,

especialmente, no século XVI, durante o Renascimento, como revela Delumeau: “É indubitável que, na época em que a Europa se transformava profundamente, as mulheres desempenhavam na sociedade, e até na condução dos acontecimentos, um papel mais importante que durante a Idade Média clássica” (DELUMEAU, 1983, p.89). A pequena parcela que tinha acesso às informações, pouco a pouco, provavam que poderiam ser instruídas ao modo dos homens, o que permitia a elas certa importância nas cortes, participar de conversas e até mesmo gozar um pouco mais de liberdade.

No caso do Brasil, a partir do século XIX, surge o modelo da mulher “ideal”, como ressalta Luzia Margareth Rago, em *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930* (1997):

Frágil e soberana, abnegada e vigilante, um novo modelo normativo de mulher, elaborado desde meados do século XIX, prega novas formas de comportamento e de etiqueta, inicialmente às moças das famílias mais abastadas e paulatinamente às das classes trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas da laboriosidade, da castidade e do esforço individual. Por caminhos sofisticados e sinuosos se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa (p.62).

Portanto, a mulher brasileira, seja ela burguesa, operária ou serviçal, foi compelida a se submeter a esse modelo de esposa-mãe-dona-de-casa, atenta à sua família, filhos e ao seu cotidiano privado do lar, e devendo, impreterivelmente, manter-se dentro dos altos padrões de moralidade da época.

Entretanto, com todas as transformações econômicas, políticas e, principalmente, sociais, as mulheres, apesar de ainda em número menor, passaram a frequentar escolas, embora coagidas a desempenhar o papel que lhes era reservado, como enfatiza Constância Lima Duarte, em “Apontamentos para uma história de educação feminina no Brasil – século XIX” (2002):

Nos internatos, as meninas aprendiam a delicada arte de ser mulher: um pouco de música, de dança, bordados, orações, francês... Aprendia a ser tímida, ou a mostrar-se tímida diante dos estranhos. O estereótipo feminino impunha um rígido padrão de comportamento e apresentação que era preciso observar (p. 275).

Sendo assim, aos poucos, começou-se a criar uma consciência da importância da mulher e da necessidade de que ela também fosse instruída. Um maior número de colégios para moças surgiram, criando-se mais oportunidades de outros conhecimentos para as jovens, ainda que, em sua grande maioria, as preparasse para exercer seu “único” papel, o doméstico.

Vale ressaltar que as condições femininas destoavam quanto à classe social à qual pertenciam, pois mulheres de classes menos privilegiadas tinham uma criação diferente e gozavam de mais liberdade, podendo se expressar e andar livremente e, principalmente, relacionarem-se com quem lhes conviesse uma vez que o matrimônio destas não dependia de interesses políticos nem econômicos.

Com o passar dos anos, a figura feminina foi ganhando mais destaque e houve maior preocupação com o seu papel e a sua inserção na sociedade. Porém, com o ganho de uma maior participação no espaço urbano, industrial e comercial “todo um discurso moralista e filantrópico acena para ela, de vários pontos do social, com o perigo da prostituição e da perdição diante do menor deslize” (RAGO, 1997, p.63). Ainda que alcançasse alguma atuação no espaço público, a mulher mantém sobre si, nessas suas investidas, o olhar limitador da sociedade, que, ao longo da história, exigiu lhe uma posição de mulher casta, temente a Deus e fiel ao seu marido.

As personagens com as quais trabalharemos a seguir não fogem a essas regras predominantes na tradição que estereotipou as mulheres ao longo da história. Seja Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu ou Bárbara, a imposição e o preconceito da sociedade as marginalizavam por suas atitudes ou classe social, mas, especialmente, por serem mulheres. Vamos nos concentrar nas diferenças entre as personagens, assim como nas diferenças entre as mulheres ciganas e as demais mulheres, buscando entender como elas se diferem entre si e como em seus discursos se diferem das mulheres cristãs, projetadas para o silenciamento.

2.2. A ciganinha Preciosa e a sacerdotisa Bárbara

No que tange falar da mulher cigana, sabemos que, além do rótulo de ladra, sobretudo de crianças, como representa Cervantes, em *La Gitanilla*, as ciganas foram associadas às bruxas uma vez que tanto sua cultura quanto seu idioma eram desconhecidos pela sociedade. Algumas delas liam o destino nas mãos das pessoas, davam conselhos e possuíam exóticos animais domésticos, assim como as sacerdotisas. A figura da bruxa é antiga e muito temida, tida, geralmente, como possuidora de poderes sobrenaturais e praticante de vários rituais sinistros. Sobre a etimologia da palavra bruxa, Eva Lara Alberola explica, em *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* (2010), que

el término bruja como tal aparece en tres romances hispánicos a finales del siglo XIII: <<bruja>> , con el significado de súcubo o demonio femenino. Pertenece al campo semántico de hechiceras, envenenadoras, sortilegios y adivinos. Se relaciona rápidamente con los crímenes y maleficios (p.18).

Pelo exposto nessa citação, devemos ressaltar, novamente, o quanto intensa era a forma de subjugação da mulher, principalmente na Idade Média, e nos séculos seguintes, que herdaram tal pensamento acerca da mulher, pois, o pretexto de que essas mulheres utilizavam ervas e possuíam conhecimentos esotéricos serviu para lançar “a equação *mulher-bruxaria-sexo* resultando em heresia e, assim, condenando a mulher à marginalização e à morte” (BARRETO, 2002, p. 222. Grifos do autor). Por conseguinte, as mulheres que deram continuidade a certas práticas que envolviam o ocultismo, como as ciganas, ficaram à margem da sociedade, subjugadas por suas crenças e costumes.

Outro tema extremamente discutido e especulado sobre o povo cigano está em torno das lendas de roubo de crianças, que se perpetuam até hoje, ganhando lugar, por exemplo, na narrativa cervantina *La Gitanilla*. Sobre a temática, Clébert nos afirma que:

En el siglo XIX, era frecuente acusar a los gitanos de robar niños, y para muchos, los gitanos eran los cocos con los que se amenazaba a los niños. En todo tiempo, las poblaciones sospechosas de brujerías fueron convictos de robar niños para ofrecerlos en holocausto cuando hacían sacrificios humanos, o, más prosaicamente, para educarlos en el arte de mendigar, o para transfórmalos en acróbatas, descoyuntándoles los miembros (CLÉBERT, 1965, p.92).

De fato, esse mito refletia uma prática, por vezes, comum, pois, como já citamos, muitos ciganos roubavam ou “adotavam” crianças, como acontece em *La Gitanilla*, com a cigana velha roubando Constanza (Preciosa) de sua mãe. É somente no desfecho da narrativa que a cigana revela para a sofrida mãe seu ato: “que yo la hurté en Madrid de vuestra casa el día y hora que ese papel dice” (CERVANTES, 1938, p. 79). Nota-se que é a própria cigana que admite a sua ação de roubar, inferindo a este ato como a um fato comum. Luciano Marsiglia em seu texto “A saga cigana” (2008), apresenta uma explicação para essa crença que “pode ter vindo do hábito dos ciganos de circo de incorporar à trupe crianças órfãs ou abandonadas que se encantavam pelo seu estilo de vida” (MARSIGLIA, 2008, p.84). O que se sabe é que essa crença de que os ciganos roubam crianças ainda os estigmatiza nos dias atuais e que, com o passar do tempo, as especulações que envolvem o povo cigano aumentaram.

Sua reputação nefasta na Espanha acompanha sua migração, e o próprio Cervantes, ainda no século XVII, nos fala, no início de sua narrativa curta, que os ciganos parecem que só nasceram para roubar. Observemos:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nascen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte (CERVANTES, 1938, p.19).

Já em meados do século XIX, com o surgimento do período literário romântico, como constata Clebert (1965), acontece na Espanha a moda do cigano feliz, que passa a ser o centro das atenções. No centro do seu fechado universo, os escritores se referiam às nostalgias que a presença destes nômades despertava. Temas tais como o amor à liberdade, a reação contra a rotina e a monotonia, o prazer da novidade, do imprevisto e do risco atraíam os intelectuais. Em efeito, o *gitanismo* floresce até 1830, em Andaluzía, região das touradas, das comidas típicas e das danças flamencas. Isso pode ter influenciado Mérimée, que estudou a cultura espanhola, e contribuiu para a criação de *Carmen*.

O próprio Machado de Assis faz referências em suas obras ao país espanhol, mencionando-o diretamente, através de alusões a autores ou por personagens de nacionalidade espanhola, como, por exemplo, Marcela, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e no trecho de *Esau e Jacó* em que Santos, o pai dos gêmeos, chega contente depois de ir a uma missa “– Mas que é isso? Você tirou sorte grande de Espanha?” (ASSIS, 2001, p. 29). Embora o autor não tenha retratado personagens ciganas, especificamente, ele alude ao povo cigano ao descrever o olhar de Capitu ou ao atribuir práticas adotadas por ciganos à sua personagem Cartomante. Outra característica machadiana é a menção de religiões muito propagadas no século XIX, como as africanas e, principalmente, o espiritismo, pois, no Romantismo, houve essa necessidade de se voltar para o espiritualismo e tentar compreender mais o sobrenatural. Vale ressaltar que o espiritismo é muito recorrente em *Esau e Jacó*, como se pode observar no trecho em que Natividade confronta Santos, seu marido, para saber se as previsões da cabocla estariam coerentes com as de um médium espírita:

– Mas você é espírita – ponderou a mulher
– Perdão, não confundamos – replicou ele com gravidade.
Sim, podia consentir uma consulta espírita; já pensara nela.
Algum espírito podia dizer-lhe a verdade em vez de uma advinha de farsa... Natividade defendeu a cabocla (ASSIS, 2001, p.33).

Chama a atenção, nessa citação, a falta de credibilidade nos dons proféticos de Bárbara, em paralelo ao espiritismo. A cabocla era marginalizada por suas práticas, antagonistas à doutrina espírita que, nessa época, representava um ideal civilizado. Afinal, o espiritismo veio da Europa, o que contribuiu para que se desse maior valorização e credibilidade a essa doutrina em detrimento das práticas consideradas ciganas. Inclusive, é possível notar, na citação e ao longo da leitura do romance, certo embate entre essas crenças, que começavam a se intensificar no século XIX. Como revela Waldyr Imbroisi, em “Entre a cabocla e o espírita: O *phármakon* da vidência em *Esau e Jacó*” (2012), “o fato é que esse século viu o nascimento de diversas novas seitas, não apenas relacionadas à existência do espírito, como as nascidas em solo europeu” (p. 6), fazendo com que o leitor dessa obra passe a refletir mais a respeito de cada uma delas.

Quanto à figura da sacerdotisa que é milenar, ao longo dos anos, foi ganhando forma em sua função – que foi de tocadora de instrumentos durante os rituais, a concubina, a responsável pelos rituais, até chegar à forma de autoridade religiosa. Especificamente no Brasil, a representação da figura da feiticeira/sacerdotisa se dá principalmente no período colonial, em que a pluralidade religiosa começava a se manifestar. Imbroisi salienta que “tais rituais e predições eram realizados por negros, índios e raras vezes por brancos, sua grande maioria composta de mulheres” (IMBROISI, 2012b, p. 5), sendo, portanto, essas novas práticas religiosas uma mistura das tradições africanas, europeias e indígenas, que são representadas não somente nas obras literárias de Machado de Assis, como nas de outros autores contemporâneos dele, como, por exemplo, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852)²⁰, de Manoel Antonio de Almeida.

Miguel de Cervantes, em suas narrativas, contemplava, com detalhes e muita ironia, seu país e a sociedade na qual ele vivia, tendo a figura da mulher como elemento central, com a intenção de “provocar reflexões acerca da paradigmática condição hierárquica social a que estiveram submetidos tanto mulheres quanto homens de seu entorno” (ALMEIDA, 2013, p.48), para, assim, transpor ao papel as relações e os costumes do Século de Ouro, da mesma forma que as personagens machadianas, que integram uma vasta representação de mulheres. Parte dessa classe é, sem dúvida, duplamente marginalizada, por serem mulheres e por serem adivinhas, que viviam às margens da sociedade.

²⁰ No romance, há também a figura da cigana, que se envolve com Leonardo Pataca e é vista com certo menosprezo, pela sua condição de mulher e pelas suas práticas de rituais ciganos.

Atendo-nos, neste momento, à nossa análise, podemos observar quão próximos Cervantes e Machado trilharam seus caminhos uma vez que o primeiro era recém-converso, tendo que se adaptar ao catolicismo, e o segundo era um mestiço, vivendo em uma sociedade escravocrata. Além disso, ambos tentaram escrever teatro, porém, vieram a se destacar na narrativa, escreveram sobre mulheres, utilizaram quase os mesmos recursos em suas escritas, ambas consideradas inovadoras, tiveram rivais /críticos ferrenhos²¹, e, por fim, tornaram-se expoentes de literaturas universais.

É importante tentarmos compreender, inicialmente, a relevância que as personagens Preciosa, em *La Gitanilla*, e Bárbara, em *Esau e Jacó*, têm para podermos enfim traçar os perfis que cada uma apresenta. *La Gitanilla* é uma *novela corta*, completamente voltada para sua personagem principal, Preciosa. Segundo Katerina Vaiopoulos, em *De la novela a la comedia: las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro* (2010), Preciosa “conquista la ciudad con sus innumerables virtudes” (p. 119) e, é através de todos seus dons – cantando, dançando, lendo mão e narrando sua vida cigana – que se agrega a outros personagens, que se entrelaçam na sua história com algum propósito. No exemplo disso, temos Don Juan que, apaixonado, rende-se à vida cigana por ela, argumentando que “pues es tu gusto que el mío al tuyo se ajuste y acomode, cuéntame por gitano desde luego” (CERVANTES, 1938, p.40). Logo, sendo ela o eixo central da narrativa, tudo que move seu discurso tem grande importância.

O argumento mais relevante no discurso de Preciosa é quanto a sua liberdade. Sabemos que “os ciganos prezam, acima de tudo, a liberdade” (MARSIGLIA, 2008, p.60), sendo esta a base de uma vida cigana e nômade. Na narrativa cervantina, podemos perceber que algumas falas da personagem reiteram essa necessidade, tal como “estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere” (CERVANTES, 1938, p. 55), ou “[...] sepa que conmigo há de nadar siempre la libertad desenfadada” (CERVANTES, 1938, p.40). As falas buscam, sobretudo, salientar não somente a liberdade cigana como a autonomia feminina. Como assegura Colin Thompson, “no es difícil llegar a la conclusión de que Cervantes está condenando una sociedad masculina que se dedica con una ferocidad bestial a la opresión de las mujeres” (THOMPSON, 2001, p.89). Sob essa perspectiva,

²¹ Miguel de Cervantes teve Lope de Vega, e Machado de Assis teve Sílvio Romero.

Cervantes não revela apenas o que é visto, o que está em conformidade com o que foi posto naquela sociedade; ele consegue ir além, desvendar caminhos tortuosos e desconhecidos das intencionalidades humanas, mormente no tocante à condição social da mulher e do homem nas relações sociais e de gênero (ALMEIDA, 2013, p. 20).

Tudo o que é posto nos dizeres de Preciosa ganha destaque quando abordamos a força da argumentação de Bárbara, que ressalta a sua participação, ainda que em sua breve passagem, no romance *Esau e Jacó*. O discurso desta, quando faz sua revelação, ecoa até o final da narrativa.

E não foi sem grande espanto que lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.
– Brigado?
– Brigado, sim, senhora.
– Antes de nascer?
– Sim, senhora, pergunto se não tinham brigado no ventre de mãe; não se lembra?
Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias... (ASSIS, 2001, p.18).

A cabocla entende que houve uma briga intrauterina, mas desconversa e, em seguida, faz uma previsão para Natividade sobre seus filhos gêmeos “– Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir...” (ASSIS, 2001, p.19). Apesar de não muito esclarecedora essa leitura do futuro, já serve para aquietar a mãe, que se lembrará, várias vezes, das tais “coisas futuras” e, principalmente, da cabocla. Sendo assim, em vários momentos da narração, Bárbara é lembrada. Notemos: “Pessoas de fora e da família conversavam da cabocla do Castelo” (ASSIS, 2001, p. 39), ou quando Natividade reflete sobre a condição de seus filhos: “Talvez a carreira científica lhes desse a grandeza anunciada pela cabocla do Castelo” (ASSIS, 2001, p. 168), ou, nos últimos momentos da narrativa, quando, muitos anos depois, Natividade depara-se próxima do Morro do Castelo: “Não esquecera a figurinha da cabocla”(ASSIS, 2001, p. 204). Em vista disso, podemos entender a importância atribuída à personagem de forma que, pelos discursos e práticas ao longo do desenvolvimento da trama, todas as ações e momentos dos gêmeos Pedro e Paulo, retomarão a lembrança de sua enunciativa de origem, Bárbara. Também aqui vale lembrar o respeito dado aos discursos tanto de Preciosa quanto de Bárbara, ao longo das narrativas. Se Preciosa, com seu discurso, era capaz de convencer,

tanto seu pretendente quanto em seus discursos sociais, Bárbara também é capaz de tranquilizar a mãe quando profere seu discurso²² sobre o futuro dos gêmeos.

No que tange ao aspecto das personagens estudadas de *La Gitanilla e Esaú e Jacó*, observamos, inicialmente, a importância dada à beleza e, principalmente, aos modos da cigainha, pois o narrador nos apresenta Preciosa como sendo “la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama” (CERVANTES, 1938, p.19). O narrador segue criando e descrevendo virtudes da personagem, que tinha apenas quinze anos de idade. Segundo María Stoopan Galán, em “La voz del narrador, la mirada de los pobladores de la Corte y el cuerpo de Preciosa” (2013), o narrador “dotado de una condición extraordinaria, estrategia a partir de cual va sembrando claves que explicarán su verdadera identidad” (p. 66). Essa identidade –que, em realidade, era a de ser uma nobre e não uma cigana – é o que impedia a personagem Preciosa, implicitamente, de agir como as ciganas de seu grupo, pois a *ejemplaridad* deveria ser mantida “por circunstancias prescritas pela retórica renascentista e por certa conformação aos tratados morais” (ALMEIDA, 2013, p.18). Ainda pode-se inferir que o texto propõe “estabelecer una base adecuada para que a literatura imaginativa cumpla con su función de <<enseñar deleitando>>, o viceversa” (THOMPSON, 2001, p. 86. Grifo do autor).

Já o narrador de Bárbara a descreve como “uma criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé. Não se lhe podia negar um corpo airoso” (ASSIS, 2001, p. 17). Como explica Eunice Piazza Gai, “de modo geral, as mulheres dos textos machadianos se definem pela ilogicidade, mistério, graça, beleza, puerilidade” (GAI, 1997, p. 171), portanto, é interessante notar que, embora morasse no Morro do Castelo, Bárbara tinha um jeito gracioso, o que, sem dúvida, a ajudava no ar de pitonisa²³ que ela detinha.

Pensando sobre o meio social em que as duas personagens viviam, podemos notar que elas tinham destaque e certa elegância em meio a um ambiente de malandragens e jeitinhos. Sobre a mulher espanhola do século de ouro, Marcelin Defourneaux, em *A vida quotidiana em Espanha no século de ouro* (1991), esclarece que tinha um comportamento audacioso e que os viajantes estrangeiros testemunharam mulheres completamente diferentes do que se era esperado.

²² Sobre o poder do discurso de Preciosa, Bárbara e também das outras personagens, exemplificaremos no terceiro capítulo para demonstrar que elas usavam de suas argumentações para garantir seus interesses.

²³ A pitonisa significa a serpente feminina e na antiguidade servia com profetisa.

Em *La Gitanilla*, percebemos que a descrição de Preciosa não condiz com os hábitos predominantes ciganos, sobretudo, os hábitos das mulheres populares da Espanha, “porque era en extremo cortés y bien razonada (...) era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas” (CERVANTES, 1938, p.19). Voltamos a ressaltar que Preciosa era de origem nobre e, talvez por isso, na visão do narrador, a nobreza do sangue não a deixava ser levada pelos costumes do meio em que vivia. Tais costumes seriam os “tipicamente” ciganos, como enganar, roubar, iludir e trapacear, entre outros.

Quanto à mulher brasileira, sobretudo as das classes populares, não possuíam informações e não tinham acesso ao conhecimento, desde o processo de colonização do país até o século XIX, quando a condição social da mulher “vai se destacar dos anteriores principalmente pelas significativas transformações de ordem política, social e econômica vivenciadas” (DUARTE, 2002, p. 275). Sendo assim, a mulher, que sempre fora classificada como inferior e submissa, ganha, principalmente nos textos que examinamos, uma nova leitura.

Enquanto Preciosa nos dava indícios de nobreza em seu sangue, acerca da personagem Bárbara, não podemos afirmar ao certo sobre sua verdadeira origem, mas podemos supor, a partir das seguintes falas do narrador: “o pai roçava os dedos na viola, murmurando uma cantiga do sertão do Norte” (ASSIS, 2001, p.18) e “a voz do caboclo velho ainda uma vez continuava a cantiga do sertão” (ASSIS, 2001, p. 19). Podemos, portanto, deduzir que Bárbara tinha suas raízes no sertão, uma origem humilde se comparada à da cigantina cervantina. O contexto social em que Bárbara estava inserida era o que hoje chamamos de favela e que o narrador nos descreve durante a subida de Natividade e sua irmã Perpétua ao morro: “o íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificava os pés das duas pobres donas. Não obstante, continuava a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo” (ASSIS, 2001, p. 15). Mostrando a personagem num local de marginalidade, o narrador descreve uma realidade que a sociedade burguesa não conhecia ou, ao menos, dizia não conhecer. Como explica Granja, “na ficção, vimos como o narrador machadiano dispõe dos fatos de que se compõe a nossa história cultural” (GRANJA, 1998, p. 90). Portanto, o narrador apresentava a seus leitores lugares, culturas e pessoas as quais muitos não conheciam e sobre os quais ele mesmo justifica: “Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira” (ASSIS, 2001, p.15).

É interessante, portanto, observar a simplicidade e graciosidade com que Bárbara é descrita apesar de viver na favela que, nessa época, conseqüentemente, leva-nos a pensar em balbúrdia, promiscuidade e vagabundagem, perceptível na expressão do narrador, que acrescenta: “uma crioula perguntou a um sargento: “Você quer ver que elas vão à cabocla?” E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia” (ASSIS, 2001,p.15). Esse é um típico retrato dos costumes e do cotidiano, não somente do Rio de Janeiro, mas comum nas regiões suburbanas. Sobre esse contexto do cotidiano presente na ficção, Antonio Candido afirma que “o romance do tipo realista, arcaico ou moderno comunica sempre uma certa [*sic*] visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte” (CANDIDO, 1998, p. 74). Sendo assim, a personagem descrita como “criaturinha leve”, parece justamente se esconder nesse meio humilde, assim como faz Cervantes com a nobreza de Preciosa, inserida nos costumes ciganos.

Podemos destacar também a relevância que essas duas personagens representavam para a sociedade ficcional em que estavam inseridas. Preciosa era a mais famosa de Madri, enquanto Bárbara reinava no morro do Castelo. Todos se reuniam para ver a ciganhinha cantar, declamar poemas e dançar “-¡Torna a cantar, Preciosica, que no faltarán cuartos como tierra!” (CERVANTES, 1938, p. 26) ou “- Ésta debe de ser sin duda, la gitanilla hermosa que dicen que anda por Madrid” (CERVANTES, 1938, p. 45). Não faltavam, assim, elogios para a moça, e todos queriam ouvir a “boa ventura” e “saber da sorte”.

Essa fama de adivinhar o futuro também possuía Bárbara. Diz o narrador: “sabendo daquelas ânsias e conversas, perguntou a Natividade por que é que não ia consultar a cabocla do Castelo. Afirmou que ela adivinhava tudo, o que era e que viria a ser... Parece que era mandada de Deus” (ASSIS, 2001, p.32). Diferentemente do estereótipo demoníaco da bruxa, aqui, Bárbara é assemelhada a um enviado divino, aspecto que reitera essa sua relevância dentro da narrativa. E servia, ainda, de auxiliadora para todo tipo de caso. “A polícia mesma, quando não acabava de apanhar um criminoso, ia ao Castelo falar à cabocla e descia sabendo; por isso é que não a botava para fora, como os invejosos andavam a pedir” (ASSIS, 2001,p.32). Vê-se que a mulher adquire importância singular naquele contexto, mesmo que depreciada, e, às vezes, pelas suas ações, tem o mérito de auxiliar o homem, aspecto que a distingue em relação à restrita atuação feminina naquele contexto. Bárbara se popularizava nesse tipo de encantamento que é próprio das personagens machadianas, como observa Gai, “na maioria dos casos, as figuras femininas de Machado

possuem uma capacidade inata de seduzir” (GAI, 1997, p. 173), além de toda mística que envolve a personagem.

Um ponto interessante em comparação à narrativa curta e o romance é quanto às pessoas que acompanhavam essas ciganas/profetisas. Preciosa tinha sua “avó”, que a “crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecó y trazas de hurtar” (CERVANTES, 1938, p. 19). A velha cigana sempre acompanhava, de perto, os passos de Preciosa e sempre a queria controlar: “– Nieta, acaba, que es tarde y hay mucho que hacer y más que decir” (CERVANTES, 1938, p. 47). A *gitana vieja* sabia que ganhava muito com a ciganinha, mas também, sentia amor verdadeiro por esta.

A caboclinha tinha seu pai “velho caboclo”, que recebia e conduzia os clientes. Também ele tocava, em sua viola, odes a sua terra: “Menina da saia branca, saltadeira de riacho...” (ASSIS, 2001, p.18). Este ajudava a deixar o ambiente mais envolvente e enigmático, “e a filha (...) dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro” (ASSIS, 2001, p.19). Sua música e sua dança eram parte do ritual que a moça seguia para então fazer as previsões. É interessante notar aqui a semelhança na canção cantada pelo velho caboclo²⁴ com o canto de subida das entidades nos terreiros. Dessa forma, Bárbara, “filha mestiça, entre índios e brancos, traz consigo ao Rio um ritual da sua terra natal, onde tais práticas permanecem mais vivas dentre os de crença semelhante” (IMBROISE, 2012b, p.5), havendo, portanto, também na passagem, o nítido sincretismo, a nova realidade religiosa no Brasil, da qual Machado escrevia.

Preciosa também cantava, arrebatando muitas pessoas para vê-la: “después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas²⁵, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance” (CERVANTES, 1938, p.20) e , assim, encantava também com sua leveza e envolvimento, pois, o “cantar de Preciosa fue para admirar a cuantos la escuchaban. Unos decían: << !Dios te bendiga, la muchacha!>>” (CERVANTES,1938,p. 22).

Existe, entretanto, uma diferença entre as práticas de adivinhação de Preciosa e Bárbara. Todavia, ambas as práticas envolvem o desconhecido, o místico e o sobrenatural. Frans Moonen, em seu estudo detalhado sobre os ciganos, esclarece, sobre a prática da adivinhação, que já ocorria em Constantinopla em 1050, que a mesma “se refere a

²⁴ Na própria nomenclatura “cabocla” e “velho caboclo”, existe uma sugestão de outra prática religiosa, a Umbandista.

²⁵ Pandeirinhos.

domadores de animais, em especial de ursos e cobras, e a indivíduos lendo a sorte e prevendo o futuro, que eram chamados *Athinganoi*”²⁶ (MOONEN, 2012, p.09). A personagem Preciosa, como mencionado anteriormente, utilizava várias artimanhas para sobreviver, como cantar, dançar e ler mãos ou “*buenaventura*”, feitos tipicamente ciganos, como se observa no trecho em que Preciosa é convidada a se apresentar e ler a sorte da esposa de um tenente:

- ¿Sabes decir la buenaventura, niña?
- De tres o cuatro maneras – respondió Preciosa
- Denle, denle la palma de la mano a la niña y con qué haga la cruz – dijo la vieja –, y verán qué de cosas les dicen: que sabe más que un doctor de melencina.
- Echó mano a la faldriquera la señora tenienta, y halló que no tenía blanca [...]
- Todas las cruces, en cuanto cruces, son buenas; pero las de plata o de oro son mejores (...) que soy como los sacristanes, que cuando hay buena ofrenda se regocijan (CERVANTES, 1938, p. 32).

Vê-se, nesse trecho, que Preciosa, antes de dizer sua previsão, adiantava o pagamento pelas suas adivinhações. Essa prática de ler a sorte era muito comum e atraía muito público às ciganas que, muitas vezes, aproveitavam-se para realizar pequenos furtos, pois “as ciganas não costumavam mendigar pura e simplesmente, como os outros mendigos. Aproximavam-se das pessoas prometendo ler a mão e ver o futuro (quiromancia), exorcizar maus espíritos, ou então vendiam remédios para os mais diversos males” (MOONEN, 2012, p.28). A quiromancia é muito discutida, interpretada, por muitos, como ciência e, pela maioria, como arte de enganar, e é a prática de adivinhação mais comumente associada aos ciganos.

Já a personagem Bárbara é apresentada numa perspectiva das diferentes representações religiosas que proliferavam no período em que Machado de Assis escreveu, cuja prática envolvia a faculdade da visão sobrenatural de cenas futuras ou distantes, pois, “o vidente caracteriza-se pela recepção passiva das mensagens dos espíritos e deuses, confiado, no seu papel de intermediário, em captar intuitivamente as maquinações do reino invisível” (FAORO, 1974, p. 469). A “cabocla” Bárbara atendia em sua casa, e de sua aparência já emanava o misticismo, pois, “os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço de fita enxovalhada, faziam-lhe um solidéu natural, cuja borla era suprida por um

²⁶ Do grego bizantino, o grego antigo tardio do Oriente, *athígganos*, “intocável”, em sentido pejorativo, como pária.

raminho de arruda. Já vai nisso um pouco de sacerdotisa” (ASSIS, 2001, p.17). Toda a sua aura é também envolta numa atmosfera mística, pois

o mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento (ASSIS, 2001, p.17).

Vale lembrar que os olhos²⁷ são o traço mais marcante da aparência da personagem Capitu e a referência quando Machado põe em evidência seu caráter cigano. Obviamente, o ambiente deveria passar esse clima para envolver seus clientes, mas, nesse romance, especificamente, existe uma intenção, podemos dizer, quase uma necessidade, dessa abordagem do tema, afim de que se expresse certa seriedade na narrativa de tais práticas, portanto, em diversas vezes, não sabemos se a fala e a percepção é a do narrador, do personagem ou autor. Eunice Piazza Gai (1997) alerta que o romance nos proporciona o exercício da arte de viver assim como a de duvidar, ficando, portanto, entre o ficcional e o não ficcional.

Tinha, portanto, Bárbara uma missão de intérprete do sobrenatural nos desígnios futuros. As ações que se seguiram envolviam e impressionavam Natividade e sua irmã.

A cabocla foi sentar-se à mesa redonda que estava no centro da sala, virada para as duas. Pôs os cabelos e os retratos defronte de si. Olhou alternadamente para eles e para a mãe, fez algumas perguntas a esta, e ficou a mirar os retratos e os cabelos, boca aberta, sobrancelhas cerradas. Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, porque é verdade, e o fumo concorda com o ofício (ASSIS, 2001, p.17).

Nota-se certo preconceito velado do narrador ao falar desse hábito feminino, do fumo, discrepante naquele contexto em que as mulheres deveriam ser mais recatadas, dependentes do homem e, sobretudo, mais castas e pudicas em suas atitudes, predicativos que não se aplicavam à personagem em questão. Assim, o trecho supracitado revela outras formas de agir, antes e no decurso da adivinhação, distintas da atitude e prática de Preciosa. Com isso, voltamos a ressaltar que as práticas de Bárbara são condizentes com as crenças religiosas, que desde aquela época, representam um misto de manifestações que “particulariza-se no uso de meios e procedimentos para interpretar a vontade dos deuses ou dos demônios” (FAORO, 1974, p. 469).

²⁷ Sobre o olhar das personagens, abordaremos no terceiro capítulo, no qual discutimos a configuração do “olhar cigano”.

Embora ambas tenham atitudes e práticas opostas, também na obra machadiana, a personagem, assim como a cigana Preciosa, é vista com admiração, pois “toda a gente falava então da cabocla do Castelo, era o assunto da cidade; atribuíam-lhe um poder infinito, uma série de milagres, sortes, achados, casamentos” (ASSIS, 2001, p.21). Frans Moonen explica que a força de tais “poderes” vinha da necessidade, pois “encontrando donas de casa com problemas domésticos, amorosos ou de outra natureza, as ciganas ofereciam quase sempre sua “ajuda”” (MOONEN, 2012, p. 25. Grifo do autor), por um preço, claro, fosse ele pago ou roubado.

Pensados os traços que, em sua maioria, aproximam e tornam parecidas essas personagens, é compreensível esse diálogo uma vez que Machado de Assis, como leitor de Miguel de Cervantes, tenha se inspirado em suas personagens para, enfim, moldá-las à realidade e cultura brasileira do século XIX. É importante destacar que a biblioteca de Machado de Assis era muito vasta e, segundo Jean-Michel Massa, em “A biblioteca de Machado de Assis” (2001), o autor era aberto “às literaturas estrangeiras, não apenas em tradução, mas também em suas línguas de origem” (p.26), e, como já mencionado, entre os vários livros do acervo de Machado, constam a coleção das *Novelas Ejemplares* e *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Essa revisitação ao escritor espanhol torna-se ainda mais legítima quando o escritor brasileiro cita o próprio autor espanhol em uma ação do personagem Aires, em *Esau e Jacó*: “Nem por isso dormiu. Tentou então uma página do seu Cervantes, outra do seu Erasmo, fechou novamente os olhos, até que dormiu” (ASSIS, 2001, p. 118). Notoriamente, as escritas de Cervantes e de Machado, ambas revisitam uma estratégia própria de Erasmo de Roterdam, ou seja, o olhar irônico, configurando-se como uma crítica velada à estrutura social e de gênero de seus tempos. É perceptível, enfim, que a própria escrita machadiana se assemelha à cervantina em inúmeros aspectos, como enfatiza Gai:

Constatamos em *Esau e Jacó* a existência de um processo metaficcional complexo, em que o que é real, o autor empírico, torna-se ficção, e o que é criação ficcional assume um estatuto de realidade. Com esse procedimento, Machado de Assis se aproxima de Cervantes e, tal como acontece em *Dom Quixote*, elimina as linhas divisórias nítidas entre o real e o ficcional (GAI, 1997, p. 188).

Observados tais fatos, podemos notar que em várias características de Bárbara, há um pouco de Preciosa e que, em diversas vezes, seus perfis se aproximam como mulheres jovens, delicadas, que impressionavam as pessoas, atraíam o público, tinham fama,

praticavam as artes da predição do futuro, eram sábias e misteriosas, ainda que marginalizadas e vivendo em meio aos segregados.

Todavia, notamos também as diferentes influências que cada uma possui, de acordo com o período histórico e cultural em que foram concebidas. Preciosa era uma cigana que fugia dos estereótipos, pois deveria dar o exemplo visto que a novela curta deveria ser como a de uma “cinderela castelhana” (CANAVAGGIO, 2005, p. 287). Assim, as “verdadeiras” artimanhas ciganas deveriam ficar com a sua avó, integrante legítima dos ciganos. Bárbara também era portadora de predicativos para ser exaltada. A menina que reinava no Morro do Castelo, “a paródia da voz do Deus bíblico” (GAI, 1997, p.190), que adivinhou que os filhos de Natividade seriam grandiosos, mantinha algumas ações aparentemente estranhas, que tinham que concordar com seu ofício.

O ofício de Bárbara, o de prever o futuro, realizava-se de maneira diferente das ações de Preciosa, que eram “tipicamente” ciganas. E, salientamos novamente, que esta simbolizava outro tipo de povo, outra cultura e outros costumes enquanto aquela se resumia em todo o sincretismo, a miscigenação e a formação de uma sacerdotisa com traços brasileiros. Sendo assim, podemos agora pensar nas três outras personagens que mais ainda se aproximam, nas práticas ou características ciganas, e dialogam com a personagem cervantina Preciosa. Carmen, de Mérimée, Cartomante e Capitu, de Machado, também se entrelaçam para enfim se divergirem.

2.3. Carmen, Cartomante e Capitu

Os ciganos possuem traços inconfundíveis tanto no modo de se vestir, como no de se comportar e, principalmente, de viver, e foram esses modos que serviram de inspiração para a literatura, pintura, dança e cinema. Como discutimos acima, algumas personagens foram essenciais para que o estereótipo cigano seguisse influenciando outros autores. As ciganas arquetípicas, como as chamamos, são Preciosa e Carmen. Aquela, podemos considerar como a primeira cigana, com características desse povo, mas com diferenciais ainda não apresentados na literatura, pois, Preciosa era honesta, sábia e justa, o estereótipo da mulher ideal, não cigana, é claro. Já Prosper Mérimée constrói, em sua Carmen, o espanholismo que faltava para as ciganas, folclorizando a mulher cigana/espanhola,

entrelaçando duas nações, duas línguas e dois costumes, fazendo de Carmen um mito, que, sem dúvida, Georges Bizet ajudou a aperfeiçoar. Dessa forma, Miguel de Cervantes e Prosper Mérimée contribuíram para a fomentação do imaginário cigano que, certamente, influenciou diretamente Machado de Assis. Quando nos lembramos das línguas de origem dos autores Cervantes, Mérimée e Machado, deparamo-nos, novamente, com uma de suas maiores similitudes, ou seja, línguas de procedência do latim e que se configuram, todas as três, por uma cadência sensual, que nos remete ao ritmo e à sensualidade do povo cigano.

Mas o que devemos nos ater neste momento é em algumas características das personagens Carmen, Cartomante e Capitu. A primeira e a última são personagens femininas muito conhecidas da literatura e têm muito em comum. Vejamos um pouco dessas três personagens. A personagem de Mérimée é uma verdadeira cigana, o que já é deixado claro logo no início do livro, em um diálogo entre Carmen e o arqueólogo, que narra sua história:

- Creo que es usted de la tierra de María Santísima, a dos pasos del paraíso.
- ¡Bah! El paraíso... La gente de por acá dice que no se ha hecho para nosotros.
- Entonces debe usted de ser mora, o... (y aquí me detuve, no atreviéndome a decir: judía).
- ¡Vaya! ¡Vaya! ¿No ve usted que soy gitana? ¿Quiere que le diga la *baji* (buenaventura)? Habrá usted oído hablar de la Carmencita... Pues yo soy. (MÉRIMÉE, 2005, p.53).

Carmen era uma cigana atrevida que envolvia a todos com seu jeito e estimava sua fama. Ela fazia questão de responder a cada olhar atrevido e carregado de galanteios, convivia com muitos homens do seu bando, enganava a qualquer um, além de usar roupas sinuosas, como podemos observar no trecho: “Llevaba una falda roja, bastante corta (...). Iba acomodándose la mantilla para que no se le viera la garganta y un ramo de acacia que le salía del pecho” (MÉRIMÉE, 2005, p.73). Diante disso, podemos dizer que a cigana era uma mulher que exalava sensualidade e mistério e não tinha nada de pudores; talvez por isso atraísse tantos homens. Para essa personagem, a conquista era o melhor da relação, e quando o conquistado já não lhe bastava, ela o descartava facilmente. Sobre o comportamento da cigana, Buades nos fala: “Aproveita seus encantos para atraí-los, conquistá-los, despojá-los de sua dignidade e depois jogá-los fora como se fossem objetos fúteis” (BUADES, 2006, p.229).

A personagem Cartomante não é apresentada, claramente, como uma cigana, mas suas práticas muito têm a ver com esse povo. Por toda a mistificação que a rodeava, ela, mesmo sem conhecer Camilo, consegue mexer com tudo que ele acreditava, como vemos no trecho: “Camilo, reclinou-se no tálburi para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas” (ASSIS, s/d, p.136). O personagem, como todo homem que nem sempre volta seu pensamento para a razão, é “supersticioso por necessidade” (VILLAÇA, 1998, p.7), e fica confuso e balançado pela figura da Cartomante.

A personagem nos é descrita da seguinte maneira “Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena, magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, s/d, p. 137). Aprofundaremos no próximo capítulo sobre a importância do olhar não somente da Cartomante, como o de Carmen e, principalmente, o de Capitu, interpretados como “olhares ciganos”. Mas, o que destacamos nessa citação é a nacionalidade da Cartomante, principalmente se pensarmos na seguinte citação de Rodrigo Corrêa Teixeira, em *História dos ciganos no Brasil* (2008): “a partir da segunda metade do Século XIX os Rom²⁸ vieram em número significativo para o Brasil, provenientes da Itália, da Alemanha, dos Balcãs e da Europa Central” (p.29). Sendo assim, entendemos que a Cartomante de Machado de Assis, possivelmente seria sim uma cigana, posto que “a entrada dos Rom no Brasil se deu totalmente na clandestinidade. A princípio, com esses ciganos apresentando-se como sendo de nacionalidade do país de onde vinham, o que não era completamente falso, mas que eram identidades secundárias para os ciganos” (*ibid.*).

Rememoremos também que, logo no início do conto machadiano, já nos é citada a credibilidade da Cartomante, pela personagem Rita, que diz: “Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era” (ASSIS, s/d, p.132). Dessa forma, observamos que a Cartomante, assim como Preciosa, Carmen e Bárbara, possuía também a fama que corria em suas cidades, além de realizar as mesmas práticas de quiromancia ou cartomancia.

Diferentemente de Cartomante, Capitolina, certamente uma mestiça, é uma personagem tão complexa quanto Carmen. Segundo John Gledson, “Capitu é a ambiguidade em pessoa, e já vimos a que ponto o retrato que Bento faz dela está

²⁸ Cigano, na sua própria língua, o romani.

contaminado de metáforas” (GLEDSON, 1991, p. 67). A personagem, ainda na adolescência, lança sobre Bentinho todo seu encanto, como se vê em trechos como este: “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor – outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos” (ASSIS, 2006,p.26). Capitu também lançava mão de outras ardilezas, chegando ao ponto de tornar-se essencial para sua família:

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifesta por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura (ASSIS, 2006, p.117).

Nota-se que Capitu possuía inúmeros recursos e artifícios para fascinar as pessoas, e sobre alguns deles falaremos no próximo capítulo, mas já devemos salientar que, assim como Preciosa, Carmen, Bárbara e Cartomante, todas elas possuíam o poder de seus discursos. Com isso, Capitu conseguia manipular e conduzir Bentinho como lhe aprouvesse, como vemos nas seguintes citações: “– Não, Bentinho, deixemos o Imperador sossegado, replicou; fiquemos por ora com a promessa de José Dias. Quando é que disse que falaria com sua mãe?” (ASSIS, 2006, p.52); ou

– Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado (ASSIS, 2006, p.37).

As sutis influências de Capitu sobre Bento, logo no início do livro, já demonstram um pouco da personalidade da personagem, embora ainda muito jovem. “A fim de se casar com Bento, Capitu precisa manipulá-lo e dominá-lo” (GLEDSON, 1991, p. 12), e ela sabia muito bem como conseguir o que queria, igualmente à maneira utilizada por Carmen com Don José²⁹.

Quanto ao aspecto físico de Capitu, Machado nos revela que “os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e queixo largo” (ASSIS, 2006, p.28). Agora vejamos a descrição de Carmen: “sus lábios, un

²⁹ No próximo capítulo, abordamos as relações de Preciosa, Carmen e Capitu com seus respectivos consortes, Don Juan, Don José e Bento de Albuquerque.

poco gruesos, pero bien dibujados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras mondadas. Su cabello, acaso un poco recio, era negro, con reflejos azules como el ala de un cuervo, largo y lustrosos” (MÉRIMÉE, 2005, p.55). Comparados certos traços de ambas, podemos dizer que Capitu possui traços de *ciganismo*, igualmente sedutora, manipuladora, convincente, bonita e misteriosa, o que faz de Capitu a personagem machadiana que mais se aproxima do perfil da mulher cigana, como podemos observar nas seguintes citações:

A mulher expressa ambiguidade por meio da sedução. No Ocidente, não se pouparam esforços para construir a imagem da cigana; uma série de detalhes se repete nesses poucos exemplos, como a procedência remota (Grécia, Egito), da boa aventura, o tambor basco, as castanholas, o ouro, *os cabelos longos, o olhar*, a cruz na palma da mão, a idéia da boa ventura como um saber superior (FERRARI, 2002, p. 71. Grifo nosso).

No Brasil XIX, a descrição da aparência física dos ciganos repetiu-se continuamente em estereótipos que remetiam a alguns traços do ideal grego de beleza. Em geral, a aparência física dos ciganos foi admirada e até exaltada. Os cabelos seriam pretos e brilhantes, a pele morena ou cor de cobre, olhos “vivos” e corpos esbeltos e ágeis (TEIXEIRA, 2008, p.65. Grifo do autor).

Logo, pelos perfis dos ciganos traçados nessas citações, Capitu, sem dúvida, assemelha-se muito a esse povo nômade. A Cartomante, também, por sua prática e pelas características já citadas, possui as particularidades de uma cigana.

Sabemos que a cigana tem em sua constituição a reputação de uma beleza e sensualidade inigualáveis, e, assim como em Cervantes, é exaltada a beleza de Preciosa, em Mérimée, o leitor também se curva à arrebatadora Carmen. Destaquemos também a perspicácia das personagens de Mérimée e Machado. Carmen usava todos os artifícios da persuasão, como podemos comprovar: “Carmen ha embaucado tan bien al cirujano del penal, que há conseguido la libertad de su rom. ¡Ah! Esa chiquilla vale lo que pesa” (MÉRIMÉE, 2005, p. 115). Ou seja, podemos dizer que na personalidade de Carmen havia certo desvio de caráter, todavia nem mesmo suas peripécias e artimanhas conseguem apagar o brilho e carisma da personagem. “Mérimée, engendrando la primera Carmen de una inagotable casta de falsas gitanas, se esforzaba sinceramente en devolver un poco de esplendor a la raza maldita” (CLÉBERT, 1965, p.93), isto é, a representação da personagem trouxe brilho e, até mesmo, idealização à figura da cigana.

Já a Cartomante passa a segurança que Camilo precisava para enfrentar Vilela: “Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo” (ASSIS, s/d, p.138). A Cartomante cumpre seu “papel”, tanto que convence ao mais cético, do poder de suas cartas: “– A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante. Esta levantou-se [*sic*], rindo” (ASSIS, s/d, p.138). Sabemos que a personagem nada mais fez que embromar, pois, pelo desfecho trágico do romance, tais previsões estavam evidentemente incorretas, mas, como nos esclarece Marsiglia (2008), as *gitanas* usufruem dos anseios dos indivíduos que querem saber mais sobre o que esperar de suas próprias vidas. De uma visão mais radical e menos mística, Frans Moonen nos assevera:

Quanto aos supostos ‘trambiques’ praticados pelas mulheres ciganas, o problema (ou a sorte) delas é que a terra é habitada por uma incrível legião de pessoas com problema mental, físico, amoroso ou financeiro, e por causa disto acreditam em horóscopos, astrologia, quiromancia, cartomancia (...) e tantas outras esquisitices mais, a maioria das quais, por sinal, absolutamente nada tem haver com as tradições ciganas (MOONEN, 2012, p. 106).

O que sabemos é que o discurso e a postura da Cartomante –utilizando-se ou não de artimanhas – foram decisivos para o final do conto machadiano, seja pela força da locução da personagem, ou pela extraordinária necessidade do ser humano, nos momentos de angústia, de acreditar, até mesmo no improvável.

O maior desejo de Capitu era subir na escala social, algo que ela ansiava e, ainda na adolescência, já norteava Bentinho indicando tudo que ele deveria falar e como agir. Ela ludibriava também seu pai: “Capitu riscava sobre o riscado, para apagar bem o escrito. Pádua saiu ao quintal, a ver o que era, mas já a filha tinha começado outra coisa, um perfil, que disse ser o retrato dele, e tanto podia ser dele como da mãe – fê-lo rir, era o essencial. De resto, ele chegou sem cólera, todo meigo” (ASSIS, 2006,p.30). Atentamos que Pádua, o pai de Capitu, por vezes fazia-se desentendido quanto à relação de sua filha com o vizinho, e, como nota Gledson, “é justo concluir que, bem como no caso de seu pai, não é possível distinguir entre ambição e inocência. Afinal não existe lei contra estar apaixonado e, ao mesmo tempo, desejar subir na vida” (GLEDSON, 1991, p. 67). Afinal, Capitu desejava mudar sua vida e ela possuía beleza, sagacidade e persuasão para conquistar o que queria.

Outro ponto que destacamos está representado no seguinte trecho de *Carmen*: “en Sevilla, todos le gritaban piropos atrevidos alabando su garbo; ella contestaba a cada uno con el rabillo del ojo, los brazos en jarras, desvergonzada como gitana auténtica y genuina” (MÈRIMÈE, 2005, p. 73). Carmen caminhava atiçando olhares e chamando a atenção de todos, gostando de cada mirada que conseguia, como uma verdadeira cigana. Não muito diferente de Carmen, Capitu, depois de casada, queria finalmente se mostrar:

não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas arvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma coisa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça curiosos, outros paravam, alguns perguntavam: “Quem são?” e um sabido explicava : “Este é o Doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Mata-cavalos”. E ambos os dois [*sic*]: “*A uma mocetona!*” (ASSIS, 2006, p.142. Grifos nossos).

Os grifos nesse trecho enfatizam que, apesar da intenção de Carmen ser diferente da de Capitu, o que há em comum entre as duas é a necessidade de serem reconhecidas, ou por sua beleza ou por seu *status* social. Assim como o fato de chamar a atenção por suas roupas, Carmen apreciava os adornos “¡A la gitanilla! Iba adornada esta vez como una imagen, acicalada, emperejilada, cubierta de oro y cintas. Un vestido de lentejuelas, unos zapatos azules también con lentejuelas, flores y rendas por todas partes” (MÈRIMÈE, 2005, p. 90), já Capitu, mostrava seus braços que, quase como uma parte extremamente erótica, “eram belos, e na primeira noite os levou nus a um baile, não creio que houvessem iguais na cidade, nem os seus leitores, que eram então de menina (...) eram os mais belos da noite, a ponto que me encheram de desvane acontecimento ”(ASSIS, 2006, p.144).

O fato de gostarem de dançar aproxima também as duas personagens. Carmen, como uma típica cigana, dançava com suas castanholas e “el pandero, las risas y los bravos (...) daba saltos agitando la pandereta” (MÈRIMÈE, 2005, p.91). Capitolina não cantava muito bem, mas “de dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile” (ASSIS, 2006, p. 144). Essa é uma característica tipicamente cigana, e “espetáculos de música e dança, negócios escusos, uso de ouro, todos estes elementos associados ao cigano encontram-se tanto em obras literárias européias como brasileiras” (FERRARI, 2002, p. 22), e evidenciam o aspecto cigano das personagens.

Em verdade, como já falamos no início do capítulo, a mulher, independentemente de ser cigana ou não, por muito tempo representou o temível, o diabólico, o fraco, o indomável e “as denominações e as qualidades associadas aos demônios” (BARRETO, 2002, p.220). Pierre Brunel argumenta que “no século XIX, a imagem da mulher meio anjo e meio demônio multiplica-se: ela é ora “Mãe terrível”, feiticeira ou megera, ora filha do diabo sob aspectos charmosos. A proibição sexual e misoginia da época contribuem para a popularidade da mulher terrível e sedutora” (BRUNEL, 2005, p. 146), perfil este que já conhecemos bem na literatura. Segundo Mônica da Silva Gomes, em “O arquétipo da mulher fatal espanhola: ecos na literatura brasileira” (2010), foi exatamente o período Romântico europeu “que povoou o imaginário literário brasileiro no século XIX” (p.1), e a mulher fatal mais representativa da literatura espanhola do período é, sem dúvida, Carmen, de Prosper Mérimée.

Essa personagem se destaca de suas demais contemporâneas sob diversos ângulos, pois ela é “o protótipo da mistura de raças: a sensualidade cigana e o mistério árabe, tão em voga em uma Europa do século XIX ansiosa pelas novidades estéticas que trouxessem toques de exotismo” (BUADES, 2008, p. 229) e, também, segundo observa Thierry Ozwald, em “Femme” (1983), “Carmen est à la fois le porte parole d’un certain féminisme avant la lettre et le prototype de la femme vénale – ce qui la rend si incompréhensible et contradictoire”³⁰ (p.181). *Carmen*, de Mérimée, tornou-se um mito literário, que “guarda mais relação com a idéia da *femme fatale*, tão cultivada pela literatura francesa do século XIX” (BUADES, 2008, p.232. Grifo do autor.), e revelando-se o arquétipo desse gênero. Tentemos compreender um pouco o significado de um arquétipo – na análise do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, o precursor do estudo desse tema – para uma melhor percepção do perfil psicológico da personagem sob uma perspectiva cultural. Assim, os arquétipos

seriam as representações de traços comuns aos seres humanos. São conflitos, atitudes e estado de espírito que permeiam a singularidade de cada indivíduo. No âmbito psicanalítico, entender os arquétipos é o reencontro com as raízes profundas da psiquê humana. Na literatura, identificá-los é a possibilidade de discutir a condição humana, permitindo reconhecer os traços subsistentes através dos tempos, assim como as relações distintas que cada cultura estabelece (*apud* GOMES, 2010, p. 2).

³⁰ Carmen é tanto a porta-voz de um tipo de feminismo avançado para seu tempo quanto o protótipo da mulher venal [vendida], o que a torna tão incompreensível e contraditória. Tradução de Dimas Augusto Ferreira Franco.

Ao longo dos séculos, na história e na literatura, sempre houve mulheres configuradas como fatais³¹, sejam esposas infiéis, bruxas, ciganas ou cortesãs, que simbolizaram o desejo e a paixão dos homens, ou a desgraça deles. Destacamos que “por meio de uma interessante combinação, a figura da andaluza avassaladora, principalmente a cigana, tão condensada na literatura medieval e barroca, é revestida por uma sensualidade, fatalidade e exotismo que o romantismo confere ao sul da Europa” (GOMES, 2010, p.4), sendo, desse modo, a figura da cigana ligada à alegoria perpetuada de mulheres fatais e sedutoras na literatura.

Logo, essa mulher espanhola/cigana tornou-se um dos símbolos mais reconhecidos da literatura, principalmente em função da obra de Prosper Mérimée, cuja personagem é sensual, transgressora, apaixonante e avassaladora; uma mulher que desconcerta os homens, pois “llevaba outra flor de acácia en la comisura de los labios, y se adelantaba contoneándose sobre las caderas como una yegua joven del potrero de Córdoba” (MÉRIMÉE, 2005, p. 73), trazendo desespero e fatalidade por sua postura desenfreada: “no quiero que me den ordenes, y menos que me obliguen. Quiero ser libre y hacer lo que se me antoje” (*Op. cit.*, p.140). Além disso,

tudo parece oprimir Carmen: falta de pureza, desonestidade. A atmosfera noturna presta-se ao proibido. É durante a noite que Carmen passa à ação: ela vive de práticas ilícitas, contrabandos, roubos, e faz uso de seus encantos, de magia, bruxaria. Põe em perigo o homem no sentido de que é dona de seu destino, sem que possa dominar a situação (BRUNEL, 2005, p.147).

Interpretamos que, da mesma forma, a personagem de Machado de Assis – Capitu, pode ser interpretada como uma mulher fatal, por sua beleza, sensualidade e dissimulação, simbolizando a figura feminina que atrai e trai, especialmente Bentinho, cuja decepção se revela nesta transtornada reflexão: “é suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me” (ASSIS, 2006, p. 189).

O próprio narrador-personagem revela que, em relação a Capitu, até mesmo seus pensamentos lhe trazem inquietação:

venho explicar-te que tive tais ciúme pelo que podia estar na cabeça de minha mulher, não fora ou acima dela. É sabido que as distrações de uma

³¹ Mulheres como Lilith, Helena, Salomé, Cleópatra, Dalila etc.

pessoa podem ser culpadas, metade culpadas, um terço, um quinto, um décimo de culpadas, pois que em matéria de culpa a graduação é infinita (ASSIS, 2006, 146).

Essa passagem mostra que, com o tempo, o, até então, ingênuo Bentinho passa a enxergar a verdadeira Capitu, uma mulher perigosa, como José Dias, há tempos, a enxergara, uma mulher cujos olhos “são assim de *cigana oblíqua e dissimulada*” (ASSIS, 2006, p.43. Grifos nossos).

Podemos assegurar, mais uma vez, que Machado de Assis se inspirou em outras obras, principalmente na personagem cigana de Mérimée, para dar vida a sua Capitu e à Cartomante, pois, como afirma Gilberto Pinheiro Passos, em seu livro *Capitu e a Mulher fatal* (2003), “Machado, sempre cômico da necessidade de problematizar – via apropriação – a tradição literária, busca trazer para a obra elementos franceses, que configuram o impasse proposto pela convivência com o feminino inquietante” (p. 15).

Também nos chamam a atenção as formas de distração que Capitu sugere para Bentinho: “ela propôs-me jogar *cartas* ou damas, um passeio a pé, uma visita a Mata-cavalos; e como eu não aceitasse nada, foi para a sala, abriu o piano, e começou a tocar” (ASSIS, 2006, p.171. Grifo nosso). Vemos, nesse trecho, uma alusão a uma das características ciganas mais representativas – o baralho, companheiro fiel das ciganas arquetípicas. Destaquemos, ainda, mais um trecho de *Dom Casmurro* – quando Bentinho diz: “Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um *pássaro que saísse da gaiola*” (ASSIS, 2006, p.143. Grifos nossos) – que, certamente, também faz alusão a Carmen, desta vez, porém, à personagem da ópera de Georges Bizet, quando, no ato I, a mesma diz: “l'amour est un oiseau rebelle, que nul ne peut apprivoiser”. Observamos, assim, mais um fator de aproximação na representação das personagens e mais uma vez recorremos a Passos para ratificar nosso posicionamento, haja vista que esse autor argumenta que

ligando-se a seus antecessores, Shakespeare, Prévost e Mérimée, Machado se situava em seu momento e trilhava o caminho da interrogação relativa à adaptação de um tema tão caro aos olhos finisseculares europeus e, ao mesmo tempo, tão propício também à revelação do desencontro de classes sociais brasileira. Mais uma vez, em sua pena, universalismo e localismo se fundem tensa e proficilmente (PASSOS, 2003, p.29).

Portanto, com características algumas vezes iguais e outras dessemelhantes, as personagens machadianas se aproximam tanto do perfil cigano quanto do da genuína cigana Carmen, não nos deixando dúvidas de que Cartomante e Capitu possuem traços ciganos. A seguir, analisamos como as personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara seduzem, arrebatam, convencem e se “ciganeiam”.

CAPÍTULO III

DO FATAL OLHAR À CONQUISTA DO HOMEM

Neste último capítulo, analisamos, inicialmente, o tão falado olhar das personagens estudadas, tentando entender como os mesmos se configuram em diabólicos, enfeitados, sedutores e dissimulados, além de reconhecer que esse olhar se caracteriza como um traço cigano. Em seguida, buscamos identificar quais as formas de sedução usadas pelas personagens Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara, e analisar como essas personagens se utilizam de seus corpos para fascinar, subornar e perverter, principalmente os homens. Já destacamos que importantes elementos dessa sedução são as mãos, roupas e, principalmente, as técnicas utilizadas em seus discursos, as quais, além representarem o diferencial da mulher cigana, são fundamentais para a persuasão.

Por último, averiguamos que, em conexão aos elementos da mulher cigana que seduz, as personagens estudadas são ligadas a características diabólicas e à figura da bruxa. Ao mesmo tempo, examinamos como as personagens, especialmente Preciosa, Carmen e Capitu, invertem seus papéis com os personagens masculinos, Don Juan, Don José e Bento, deixando-os frágeis e facilmente manipulados por elas, e fazendo com que, em atitudes servis, submetam-se a elas e ao amor que lhes devotam .

3. 1. O fatal olhar

Uma vez que já apresentamos Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara em seus enredos e contextos históricos, passaremos a salientar as características que essas personagens possuem juntas, sendo seus nomes o ponto de partida de nossa análise, considerando-se que o nome de um personagem, na maioria das vezes, tem muito a dizer sobre ele, pois o nome contribui na configuração de uma imagem do personagem para o leitor.

Segundo Regina Obata, em *O Livro dos nomes* (2002), “o nome é um rótulo de identificação social e uma marca de individualidade que, de alguma forma, transmite um adjetivo abstrato a seu portador” (p.5). Assim, entendemos que as personagens que aqui estudamos possuem nomes fortes e extremamente representativos. A primeira delas é Preciosa, de Miguel de Cervantes. Ela é, enquanto cigana, a preciosidade de seu grupo, sendo valiosa para a sua avó e para seu bando. Quando esta se descobre nobre, torna-se Constanza, nome cristão, adquirido em seu batismo católico e que se equivale a Constância em português, significando, segundo Obata, “Consolação do latim *consolatio*. É uma invocação a Nossa Senhora, “consoladora dos aflitos” (*Op. cit.*, p. 57). Portanto, Preciosa se torna a consolação para seus pais aflitos, cuja filha, até então, estava desaparecida.

Carmen, de Prosper Mérimée, certamente contribuiu muito para a consolidação desse nome que se atrela ao mito da cigana fictícia. O nome é “variante de *Carmelo*. Existente outras interpretações que ligam a origem deste nome ao latim Carmen, “canto, poema” (OBATA, 2002, p.50). Se interpretarmos que Carmen vem, de fato, do latim *carmen,-minis*, pelo significado do seu nome, ela representaria o canto do tão marginalizado povo cigano. Já o nome da personagem machadiana Capitu, que, na realidade se chamava Capitolina, tem diversas interpretações, dentre as quais encontramos “provavelmente do tupi Caapitu, nome de uma planta da flora brasileira” (OBATA, 2002, p. 48). Dessa forma, entendemos que seu apelido representaria a beleza brasileira com toda sua diversidade, afinal – Capitolina e Capitu – “os dois nomes tendem a persistir em sua complementaridade ambígua” (PASSOS, 2003, p.45). Bárbara, embora originalmente signifique estrangeira, sugere a mestiçagem tão presente no Brasil, pois, ela era uma cabocla e, como tal, agregava a mistura de índios e brancos.

Deixamos para falar da Cartomante por último, porque esta é a única personagem que não possui nome, e sua forma de identificação se dá através de seu ofício. Do contexto histórico em que se encontrava a Cartomante – “a sociedade oitocentista ainda produzia a ideologia do patriarcalismo, em grande medida essas mulheres tiveram suas vozes silenciadas pela ação e pelo discurso masculino” (ALMEIDA, 2008, p.111). Todavia, através da escrita moderna de Machado de Assis, ao omitir o nome da personagem Cartomante, também nos demonstra que ela era uma mulher diferente das do seu contexto histórico, mas talvez igual a qualquer outra que fosse interprete da cartomancia, afinal, a Cartomante possui traços considerados ciganos. E talvez por isto o autor dê a ela a oportunidade de falar, já que o marginal não tinha prestígio para ser ouvido. Ao mesmo

passo, alguns anos mais tarde, Machado de Assis nos apresenta outra personagem adivinha, Bárbara, a quem o autor nomeia, talvez, com a intenção de dar significado a sua personagem não somente por suas atitudes ciganas, como também por seu nome – afinal, Bárbara vem do grego e significa estrangeira ou forasteira – representando os próprios ciganos, forasteiros andarilhos.

Sabemos que o narrador possui o poder de caracterizar os personagens, atribuir a elas qualidades ou defeitos, e expressar outras opiniões na voz de outros personagens. Sendo assim, observamos que o olhar das personagens que estudamos é caracterizado de maneira muito peculiar. Como vimos no segundo capítulo, Preciosa era uma cigana um tanto atípica, afinal ela não era cigana genuína, mas a sua vivência a tornou uma representante daquele grupo. Podemos notar, em nossa leitura, que, na maioria das vezes, o olhar presente na narrativa não é o de Preciosa para com outros personagens, mas, o de outros personagens para com ela. Atentemos para as seguintes citações: “el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. [...] corrían los muchachos a verla y los hombre a mirarla” (CERVANTES, 1938, p. 20); ou: “tomó las sonajas Preciosa, y dieron sus vueltas, hicieron y deshicieron todos sus lazos con tanto donaire y desenvoltura, que tras los pies se llevaron los ojos de cuantos las miraban, especialmente los de Andrés” (*Op. cit.*, p. 48). Tudo isso se dá em função de seus atrativos físicos e dotes artísticos, pois, “el cuerpo de Preciosa y la manera como emplear sus encantos cuando habla, canta y baila, se convierten en espectáculo, centro de atracción para los habitantes de la villa, de modo que por medio de la mirada y el dinero la sociedad urbana se apropria de la gitanilla” (GALÁN, 2013, p.70). De fato, Preciosa não era cigana, por isso, não se caracteriza por emitir olhares sobre os outros, mas por atraí-los para si. Logo, o olhar atizador não parte de Preciosa, mas, sim, da sociedade, que consome o talento, a sedução e encantos da ciganinha.

Ao contrário de Preciosa, Carmen, ao longo da narrativa, demonstra vários olhares, como no momento de uma briga sua com Don José, logo no início da narrativa: “mientras tanto la gitana seguía hablándole en su lengua y se animaba por momentos. Sus ojos se inyectaban en sangre y daban miedo; sus facciones se contraían, hería el suelo con el pie” (MÉRIMÉE, 2005, p. 60). Quando vê Don José na porta da fábrica de cigarros “me lanzó una ojeada como si me reconeceira” (*Op. cit.*, p. 78). Também quando reencontra Don José em uma festa “ella pasó, me miró una vez más con aquellos ojos que usted conoce” (*Op. cit.*, p. 92).

Observamos que o olhar de Carmen expressa traços de sua personalidade e, geralmente, seus sentimentos, sejam de raiva, de sedução, de acolhimento ou até mesmo de vergonha, como no trecho em que ela vai presa pelo incidente na fábrica de cigarros: “se la echó por la cabeza en forma que no dejaba ver más que uno de sus grandes ojos, y siguió a mis dos hombres mansa como una oveja” (MÉRIMÉE, 2005, p.78). As repetidas vezes em que esse olhar é referido, salientam sua importância: “le moif de l’oie, assez étrangement, revient avec insistance. Il ne s’agit pás là du regard, de jeux [*sic*, pour les yeux] spéculaires ou de points de vue sucessifs, mais bien de l’organe oculaire designe et décrit pous lui-même à plusieurs reprises³²” (OZWALD,1983, p. 184). Portanto, entendemos que o olhar de Carmen é singular em sua maior complexidade, afinal seus olhos eram “oblicuos y admirablemente rasgados” (MÉRIMÉE, 2005, p. 55). Com os olhos oblíquos e sinuosos que arrebatavam outros olhos, ela é “também uma personagem que deixa em suspenso a certeza de sua natureza humana. Seu olhar não é propriamente humano, é oblíquo” (FERRARI, 2002, p. 155).

E quando falamos em “olhar oblíquo”, certamente nos lembramos de Capitu, cuja maior característica era esse olhar, sobre o qual José Dias alerta Bentinho, ainda na adolescência: “você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2006, p. 43). Mais uma vez, trazemos, um elemento que nos rege na comparação entre Carmen e Capitu, afinal, esta também detinha um enfeitante olhar, como nos narra Betinho: “tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me” (ASSIS, 2006, p. 55). Sabemos que as ciganas são detentoras de olhares assim, penetrantes, desconcertantes e profundos, “o significante “oblíquo” guarda um sentido menos geométrico: não se refere apenas ao caráter angular, indireto, não do olhar, mas da cigana mesmo” (FERRARI, 2002, p. 220).

Também observamos semelhança na descrição dos olhos das personagens de Mérimée e de Machado. Segundo o narrador de Carmen, ela era “bien formada y con unos ojos enormes” (MÉRIMÉE, 2005, p.50). Os de Capitu, vistos por Bentinho, eram “olhos claros e grandes” (ASSIS, 2006, p. 50) e, também os da Cartomante³³ assim os são, “com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, s/d, p.137). Vê-se que a descrição do olhar está presente em todas essas narrações. O olhar é parte dos atributos ciganos, “outros elementos

³² O padrão do olho, bastante estranhamente, retorna com insistência. Não se trata do olhar, de olhos especulares ou pontos de vistas sucessivos, mas do próprio olho, designado e descrito por ele mesmo diversas vezes. Tradução de Dimas Augusto Ferreira Franco.

³³ Trataremos melhor do olhar da Cartomante mais a frente.

intervém para compor a “ciganidade”, como o ouro, o instrumento musical, a dança, o *olhar*, que refinam a descrição” (FERRARI, 2002, p.60. Grifo nosso). O olhar é, portanto, referência primordial na constituição de um cigano, além da música e da dança, dentre outros elementos.

Devemos ressaltar, antes de tudo, que os textos de Miguel de Cervantes e Prosper Mérimée são para Machado de Assis formas de referências e de mosaicos, os quais ele adapta, em sua literatura, mediante sua realidade no Brasil, como observa Passos:

A referência a textos estrangeiros não se constitui algo fortuito, até mesmo porque é vezo do narrador machadiano a busca constante de grandes momentos da literatura ocidental, no intento de conferir maior amplitude a conflitos de proporções reduzidas e pessoais. Ele descortina a nossos olhos um diálogo, que possibilita o reconhecimento de cenas, pares e frases a operar sentidos sempre fortes e cujo estudo permite compreender melhor o trabalho executado por nosso autor, criando a partir do Brasil, mas não se limitando a ele (PASSOS, 2003, p. 19).

Logo, as ciganas arquetípicas Preciosa e Carmen e toda a latinidade delas servem para constituição da Cartomante, Capitu e Bárbara. Mas, voltando ao olhar, destaquemos outro trecho em que Bentinho narra a intensidade dos olhos de Capitu:

Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira, eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minha conhecidas. A demora da contemplação que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (ASSIS, 2006, p. 55).

Observa-se, nesse intenso trecho, a dificuldade de Bentinho em interpretar o olhar de Capitu. Muitas vezes, ele, o olhar, a conectará com o diabólico³⁴ e perigoso, afinal, “assim é que a singela sequência de frases de Machado de Assis sobre o olhar de Capitu concentra um enorme imaginário de bruxas e diabos, que reverbera em outras representações de formas mais descritivas e complexas ou igualmente sorrateiras” (FERRARI, 2002, p. 194). Enfim, em se tratando do impressionante olhar de Capitu, não

³⁴ Falaremos mais, a seguir, sobre a forma como as personagens são colocadas como diabólicas.

poderíamos deixar de enfatizar que por causa dele o sentimento dela por Escobar é revelado. Ou seja, ironicamente, Capitu é traída pelo seu olhar, que dá a Bentinho a certeza de que fora traído, como vemos no trecho que narra o velório de Escobar:

A confusão era geral. No meio dela Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... (...) Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou as carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2006, p. 165).

As desconfianças de Bentinho, como já dissemos, instalam-se através do olhar de Capitu para o cadáver de Escobar, porque para Bentinho, esses olhares “são tradutores, mas também traidores” (FERRARI, 2002, p.220). Em suma, a tessitura machadiana é de uma ironia mordaz, fazendo do olhar equívoco da narrativa inteira, o olhar revelador da verdade.

Quanto ao olhar cigano engendrado na literatura, parece-nos mais um construto engenhoso e falaz sobre uma etnia misteriosa e exótica, pois a “mentira, fingitura [*sic*], engano, disfarce, ambigüidade, sedução, dissimulação, obliquidade são variações convergentes de uma percepção ocidental com os ciganos” (FERRARI, 2002, p. 220). Na verdade, o olhar cigano

era tido mais do que um elemento de sua aparência física; era como tendo uma dimensão transcendental. Numa sociedade que transmitia seus saberes, tradicionalmente, por forma oral, o olhar é o ponto de partida para compreensão das pessoas. Além disso, era através dele que se confirmava um compromisso (negócios ou casamentos, por ex.), depois da palavra dada, olhando-se nos olhos do cliente ou do outro cigano (TEIXEIRA, 2008, p. 66).

Portanto, como revela essa citação, o olhar cigano se caracteriza por transmitir as noções culturais do grupo e os entendimentos e alianças realizados por eles, não como embuste ou chicana como se popularizou na literatura, talvez pelo fato de numa relação entre ciganos “o encontro e a revelação do outro se inicia com o olhar. A presença do olhar cigano instaura uma crise na identidade do não-cigano, acompanhada de perplexidade e medo (TEIXEIRA, 2008, p. 67).

Retornando às personagens machadianas, entendemos porque é tão forte o olhar de Capitu para Bentinho, afinal esse olhar representava uma das formas de expressão de Capitu, seja para conquistar, seduzir ou odiar. Ao final da narrativa e, também, da relação entre os dois, quando não mais se falavam, era, novamente, o olhar o mensageiro do não dito: “já entre nós só faltava dizer a última palavra; nós a líamos, porém, nos olhos um do outro, vibrante e decisiva” (ASSIS, 2006, p.173). Alfredo Bosi, em *Machado de Assis o enigma do olhar* (2007) comenta que “enquanto José Dias só vê sonsice, e prima Justina só vê sofreguidão, atributos de gente marginal e cúpida, cigana, Bentinho fita nos mesmos olhos o movimento irresistível da Natureza, o mar com suas vagas que vêm e vão (BOSI, 2007, p.34. Grifo do autor).

Visando a esses olhares que hipnotizam e seduzem, lembremo-nos, também, os da Cartomante e os de Bárbara. Como citamos anteriormente, os olhos da Cartomante são “grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, s/d, p.137). O narrador os configura assim pelo fato de serem sonsos do tipo de olhar ardiloso, que busca disfarçadamente por algo ou alguém, e agudos pela força de sua penetração e intensidade, ou, talvez, por estar se referindo, veladamente, ao erro da previsão. Em outros momentos, notamos exemplos desse olhar sorrateiro da Cartomante para Camilo, ao misturar suas cartas: “enquanto as embaralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos” (ASSIS, s/d, p.137); ou, ao receber um pagamento além do esperado “os olhos da cartomante fuzilaram” (ASSIS, s/d, p.138). A força desse olhar cigano penetra até o mais cético dos homens, pois, “ao ser olhado pelo cigano, o indivíduo sentia-se “coisificado”” (TEIXEIRA, 2008, p.67). Esse poder penetrante possui também Bárbara, como no momento em que Natividade a observa:

O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos: tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento. Não te minto dizendo que as duas sentiram tal qual fascinação (ASSIS, 2001, p. 17).

Notamos, novamente, os olhos agudos, mas, desta vez, os de Bárbara, cuja agudeza difere dos da Cartomante, pois, os da cabocla são olhos que consomem e que invadem, algo muito parecidos aos de Capitu, que tragam os outros que os olham. Os olhos de Bárbara expressam também o que via sua previsão, pois “se ergueu de salto e foi ter com

as duas, tão radiante, os olhos tão vivos e cálidos” (ASSIS, 2001, p.18) e “andou à volta da mesa, lenta como sonâmbula os olhos abertos e fixos” (*ibid.*).

Sendo assim, entendemos que esses olhares – de sedução, dissimulação, curiosidade, raiva e, principalmente, ambiguidade das personagens – configuram-se como o olhar tipicamente cigano, e “é por meio do olhar que se imagina inferir o “outro lado”, como uma porta ao oculto. Por isso ele é diabólico, maldoso, desconfiado, dissimulado, enfim, revelador da índole do sujeito que o porta” (FERRARI, 2002, p. 155), ou seja, o misterioso olhar cigano da literatura.

3.2. O corpo como lugar de sedução

Como é sabido, por muito tempo, o corpo feminino era tabu, chegando a ser considerado impuro, imperfeito e imoral, tendo, inclusive, algumas de suas funções biológicas vistas como abomináveis. Na Idade Média, muitas mulheres, inclusive ciganas, foram queimadas vivas pela inquisição, por causa da libido feminina. Em seu estudo “Das origens da sexualidade feminina ao feminino nas origens da psicosexualidade humana” (2010), a psicóloga Maria das Mercês Maia Muribeca afirma que “ligada à natureza, à carne, ao sexo e ao prazer, ela foi responsabilizada por induzir o homem à traição e ao pecado” (p.101), ou seja, ao longo dos séculos, as mulheres foram consideradas inferiores por causa de seu sexo.

Aqui, entretanto, devemos nos ater à sexualidade das personagens estudadas, embora analisemos, antes, os costumes ciganos sobre a temática. Segundo Clébert (1965), o povo *gitano* é abertamente contra a homossexualidade e a uma vida extraconjugal. Caso venha a ocorrer o adultério, as punições são diferentes para ambos os sexos. Caso o homem exponha sua esposa a vexames e constrangimentos, seu casamento é anulado imediatamente enquanto ele corre o risco de ser excluído do grupo. No caso da mulher adúltera, ela terá seus cabelos raspados, como sinal de sua infidelidade, além de sofrer violências físicas, como mutilações. Clébert afirma que “los etnólogos han recogido casos preciosos, tales como un ojo arrancado, dientes rotos, orejas arrancadas” (CLÉBERT, 1965, p. 158). Podemos perceber que, assim como na cultura ocidental, há desigualdade até mesmo nos castigos incutidos para cada gênero, no caso de traição.

Embora a literatura construa personagens ciganas promíscuas, como podemos comprovar pelos estudos etnológicos, como demonstrado na citação acima, tais atos são severamente coibidos, com rigorosas punições para os que se atrevem a infringir as normas. Inclusive, segundo Clébert (1965), na realidade, não existe prostituição cigana, apesar do que se acredita. Todavia, os pudores dessa casta de mulheres não correspondem aos nossos costumes ocidentais, pois, para elas, os seios não são considerados partes sensuais e sexuais, portanto, sua exposição não causa nenhum constrangimento. Por outro lado, partes como músculos, pernas e ventre devem ficar cobertas, adequadamente, e raramente são expostas em danças típicas ciganas. “Evidentemente, las danzas de las gitanas revelan una gran parte de sus piernas y muslos, pero, cosa notable solos los gitanos ven en ellas un espectáculo erótico”, revela Clébert (1965, p.158).

Enfatizamos que as mulheres ciganas são essencialmente ligadas à música e à dança e que, de toda forma, a cigana é sensual e sedutora, mesmo que não seja intencional, pois, “de um lado a sedução, explicitamente aquela em que se encanta, mas não se entrega, também próxima à representação da prostituta; e de outro lado, a “malandragem” no negócio” (FERRARI, 2002, p. 85). Dessa forma, com alusão ao espetáculo que é a musicalidade e dança para as ciganas, que as personagens, especialmente Preciosa e Carmen, seduzem as pessoas.

Vejamos agora como as personagens estudadas, principalmente Preciosa, Carmen e Capitu, utilizam seus corpos e encantos para seduzir. Como observamos quando analisamos *La Gitanilla*, tanto homens como mulheres tinham gosto em ver Preciosa dançar:

De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla” (CERVANTES, 1938, p.20).

Tanto por sua beleza como pela fama de sua dança, cada vez mais, as pessoas se encantavam por ela, pois “tan celebrada de hermosa, de aguda y de discreta y de bailadora, que a corrillos se hablada della en toda la corte” (CERVANTES, 1938, p. 22). Sendo assim, entendemos que a forma de Preciosa conquistar a atenção das pessoas se dava, principalmente, pela dança e por sua beleza, que foram os modos utilizados por ela para a conquista de Don Juan/Andrés.

Carmen, como era atrevida e extremante sedutora, gostava de elogios e, principalmente, da conquista. Ela conseguia sempre o que queria pelos métodos de sedução, utilizando seu belo porte e seu meneio sensual para provocar:

– Ahí va la gitanilla.

Levanté la vista y la vi. Era viernes, jamás lo olvidaré. Vi a esa Carmen, que usted ya conoce porque estuve en su casa hace unos meses.

Llevaba una falda roja, bastante corta, que dejaba ver unas medias de seda blancas, con más de un agujero y unos lindísimos zapatitos de tafilete rojo atados con cintas de color fuego. Iba acomodándose la mantilla para que no se le viera la garganta y un ramo de acacia en la comisura de los labios, y se adelantaba contoneándose sobre las caderas como una yegua joven del potrero de Córdoba (MÉRIMÉE, 2005, p. 73).

Dessa maneira, exalando sensualidade em seu balanço atrevido é que Carmen saía, correspondendo aos olhares irreverentes dos homens e tentando chamar, ainda mais, a atenção de quem não a olhasse, pois “ella, como los gatos que no vienen cuando uno los llama y si no se los llama acuden, se plantó delante de mí” (*ibid.*); ou, sedutoramente desafiando Don José, quando “quitándose de la boca la flor de acacia que mordisqueaba, me la tiró, con un impulso del pulgar, de lleno entre los dos ojos” (*ibid.*).

Sabemos que as ciganas gostam de gesticular e possuem um jeito peculiar. Essas características também contribuíram para a formação de um estereótipo cigano, pois “a representação da cigana-bruxa reúne a representação da cigana que lê a sorte à da cigana do espetáculo, que dança no meio da roda de homens, seduzindo-os, sob um código sobrenatural” (FERRARI, 2002, p. 148), características estas, constantemente, afirmadas em Carmen:

Carmen, acurrucada cerca de mí, repiqueteaba de vez en cuando sus castañuelas y canturreaba a ratos. En un momento se acercó como para decirme algo al oído, y casi a pesar mío me besó dos o tres veces.

– Eres el diablo – le dije.

– Sí – me contestó ella (MÉRIMÉE, 2005, p. 119).

Carmen, como uma cigana genuína, sabia como conquistar e iludir, principalmente Don José, seja por seu corpo, por seu olhar, por sua dança ou, principalmente, por seu discurso, como veremos mais adiante.

Quanto à Cartomante, entendemos que o local em que ela atende já induz certo encantamento, como revela o narrador, no momento em que Camilo chega à casa dela:

dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumiada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio (ASSIS, s/d, p. 137).

O ar sombrio contribui para um clima ideal quando nos referimos ao que é oculto, e a Cartomante sabia muito bem como envolver Camilo, pois “fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo” (ASSIS, s/d, p.137). O sempre presente oculto é o que, muitas vezes, abre espaço na literatura para classificar as ciganas como bruxas³⁵. “O oculto por excelência, na cosmologia ocidental, é o além, isto é, o reino da morte; os ciganos o conhecem e estabelecem com ele e com os seres que povoam relações freqüentes, ao menos isto é o que as representações literárias ocidentais insistem em dizer” (FERRARI, 2002, p. 165). Nessa perspectiva, criou-se uma grande mística em torno dos ciganos, e, em “A Cartomante”, o oculto presente também seduz.

Já em *Dom Casmurro*, notamos que a forma com que Capitu manipulava e encantava Bentinho se dá principalmente pelo contato físico. Ressaltamos que, principalmente pelo uso das mãos, ela conduz, seduz e encanta o rapaz. Especialmente nos encontros a sós, ela sempre dava um jeito de tocar em suas mãos para envolvê-lo, como mostram estas passagens: “falava baixinho; pegou-me na mão, e pôs o dedo na mão” (ASSIS, 2006, p. 66); ou: “Capitu fitou-me uns olhos tão ternos, a posição os fazia tão súplices, que me deixei ficar, passei-lhe o braço pela cintura, ela pegou-me na ponta dos dedos” (ASSIS, 2006, p.75). As mãos serviam também de conexão entre os dois: “em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se entenderam pouco a pouco, todas as quatro, pegando-se, fundindo-se. Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado” (ASSIS, 2006, p. 29). Devemos destacar que típicas ciganas, também, utilizam quase sempre, se não essencialmente, as mãos para encantar, e principalmente para trabalhar. Afinal, é através das mãos que se lê uma *buena dicha*, conhecida como quiromancia, prática que “para as ciganas, era uma atividade lúdica e sua principal e mais rendosa atividade” (TEIXEIRA, 2008, p.55).

Capitu, entretanto, além de se aproximar de Bentinho buscando suas mãos, também o envolvia com situações que ela criava, como na passagem do primeiro beijo:

³⁵ Falaremos mais adiante dessa relação das ciganas com as bruxas.

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela rosto a rosto, mas trocados, os olhos de uma linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

– Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e... Grande foi a sensação do beijo (ASSIS, 2006, p. 56).

Em outro momento em que Bentinho tentava ganhar mais um beijo, Capitu mantém o clima de encantamento, deixando-o impaciente até quando:

ouvimos o ferrolho da porta que dava para o corredor interno; era a mãe que abria. Eu, uma vez que confesso tudo, digo aqui que não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a tentá-lo, mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (ASSIS, 2006, p. 63).

Assim, percebemos que Capitu, embora ainda uma menina mais que uma mulher, já revelava sua maestria em maquinações e artifícios, surpreendendo Bentinho, em vários momentos, com suas ações ousadas e inesperadas.

Da mesma forma, Bárbara envolve as pessoas com suas ações, porém, seus gestos teatrais e expressões faciais estudadas nada mais são que acessórios complementares à sua *performance* e seu lacônico discurso, como se nota nesta passagem:

Enquanto o fumo do cigarro ia subindo, a cara da adivinha mudava de expressão, radiante ou sombria, ora interrogativa, ora explicativa. Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as sem afetação porventura aches nesta linha. [...] Natividade não tirava os olhos dela como se quisesse lê-la por dentro (ASSIS, 2001, p. 18).

Também se nota que a Bárbara, ainda que muito jovem, é permissível certa liberdade de conduta, como o uso do cigarro, talvez por ela pertencer a uma classe social mais baixa, ou mesmo em razão de seu ofício, pois, além de contribuir para a teatralidade do ritual da adivinha – que, no entanto, parecia “mais vidente que adivinha” (FAORO, 1974, p. 473) – o fumo entra como um condutor de conexão com o sobrenatural, o oculto e

o espiritual. A cabocla é bastante sucinta nas palavras, mas transcende em seu rito, resultando na profecia vaga, embora suficiente para abrandar as dúvidas de Natividade.

Destaquemos agora o privilégio que as personagens ciganas possuem em poder falar livremente nas narrativas a que pertencem, e como o discurso delas é utilizado como um recurso feminino para convencer. Entendemos que a mulher cigana ganha voz e vez nas narrativas pelo fato de ter um tipo diferente do perfil tradicional da mulher. Afinal, como personagens marginalizadas, as ciganas fogem dos tratados, principalmente os morais, e podem ser livres para falar, sendo dissimuladas, convincentes ou ousadas, o que também contribui para que sejam ainda mais marginalizadas. Como já dissemos, a mulher, ao longo dos anos, teve sua voz silenciada pelos homens. No percurso da história, sobretudo na Idade Média, quando a Igreja – detentora também de poderes seculares, além de seu poder eclesiástico – contribuía para perseguição das mulheres que fugiam dos cânones da sociedade, muitas ciganas, “bruxas” e prostitutas foram discriminadas, marginalizadas e queimadas.

Em *La Gitanilla*, Preciosa, como já mencionamos, é descrita como uma jovem de apenas quinze anos, mas que possui uma sabedoria incomum para sua idade, por ser “cigana”. Nesse caso, ser cigana traz uma vantagem de grande relevância para que o discurso de Preciosa seja diferente, pois

Cervantes recurre a los gitanos para describir su amor a la vida ubre, su gusto en afrontar lo real bajo todos sus aspectos, incluso los más arriesgados. Pone en boca de su heroína: «El espíritu de la gente gitana sigue otro norte distinto al de las demás razas. Siempre va más allá de los años que tiene. No hay gitano ni gitana tontos. Para subsistir tienen que ser astutos, listos y embusteros (CLÉBERT, 1965, p. 95).

Com essa esperteza é que Preciosa utiliza seu discurso para expor suas ideias, para convencer, ou para provocar. Logo nas primeiras passagens do livro, temos um momento em que Preciosa, em Madri, buscando com as ciganas uma oportunidade de ganhar dinheiro, aproxima-se de um grupo:

Asomos Preciosa a la reja, que era baja, y vio en una sala muy bien aderezada y muy fresca muchos caballeros que, unos paseándose y otros jugando a diversos juegos, se entretenían.
– ¿Quiéren me dar barato, *ceñores*? – dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza.

A la voz de Preciosa y su rostro dejaron los que jugaban el juego y el paseo los paseantes, y los unos y los otros acudieron a la reja por verla, que ya tenían noticias della, y dijeron:

– Entren, entren las gitanillas, que aquí les daremos barato. (CERVANTES, 1938, p. 28. Grifo nosso).

Observemos que o narrador destaca um artifício na fala de Preciosa – o *ceceo*³⁶ – e acentua que era algo sagaz da parte das ciganas, pois, muitas vezes, não era algo natural, mas sim simulado para entoar a fala, dando-lhe sensualidade. Em outro momento, estando a ciganiinha na casa de um tenente que não queria pagá-la pela leitura de mãos, ela argumenta:

– Antes si no me dan nada – dijo Preciosa –, nunca más volverá acá. Mas si volverá, a servir a tan principales señores; pero triaré tragado que no me han de dar nada, y ahorraréme la fatiga del esperarlo. Coheche vuesa merced, señor teniente; coheche, y tendrá dineros, no haga usos nuevos, que morirá de hambre. Mire, señora: por ahí he oído decir (y aunque moza, entiendo que no son buenos dichos) que de los oficios se ha de sacar dineros para pagar las condenaciones de las residencias y para pretender otro cargos (CERVANTES, 1938, p. 35).

Porém, talvez um dos momentos mais importantes é quando Preciosa expõe sua vontade em relação a sua união com Don Juan/ Andrés:

Si te quedas, te estimaré en mucho; si te vuelves, no te tendré en menos; porque, a mi parecer, los ímpetus amorosos corren a rienda suelta hasta que encuentran con la razón o con el desengaño; y no querría que fuese tú conmigo como es el cazador, que en alcanzando la liebre se sigue, la coge, y la deja por correr tras otra que le huye. (...) está mi hermosura que tú dices que tengo, que la estimas sobre el sol y la encareces sobre el oro ¿qué sé yo si cerca te parecerá sombra, y tocada cairás en que es de alquimia? Dos años te doy de tiempo para que tantees y ponderes lo que será bien que escojas o será justo que deseches (CERVANTES, 1938, p. 56).

Observemos que Preciosa tem em seu discurso a sensatez e a sabedoria, instrumentos que não eram predominantes nas atitudes femininas, sobretudo na postura de uma cigana, principalmente no século XVII. Ela utiliza a lebre como uma metáfora para exemplificar o tipo de relação que um homem nobre poderia querer com uma jovem cigana, ressaltando que dessa maneira ela não tinha interesse, portanto ela pede o tempo de dois para que o amor seja provado. Posto isso, voltamos a lembrar que o narrador coloca

³⁶ Ou, em português, ceceio, é uma forma de falar do espanhol em que alguns fonemas se assimilam a consoantes fricativas.

nessa ciganinha um discurso refinado e elitista porque, no final da narrativa, vem à tona que a mesma era, de fato, uma nobre.

Já em um discurso bastante distinto, temos Carmen, que exalta a dissimulação e perspicácia de uma cigana, no momento em que é presa e apela para Don José:

– Déjeme usted escapar – susurró –; le daré un cacho de la *barlachi*³⁷, que hará que ló queiran todas las mujeres. La *barlachi* es, señor, la piedra imán con que los gitanos pretenden que se hacen infinidad de sortilegios. A la mujer que usted quiera, hágale beber sólo una pizca de esta piedra rallada en una copa de vino blanco, y no se le resistirá (MÉRIMÉE, 2005, p. 80).

Entretanto, vendo que ainda assim não conseguia convencer ao então soldado, ela decide inventar outra história:

– Y yo soy de Echalar – dijo ella –. De Echalar (un pueblo que está a cuatro leguas del mío) unos gitanos me trajeron a Sevilla. Ahora estaba trabajando en la fábrica para pagarme la vuelta a Navarra, junto a mi pobre padre que no tiene otro sustento que el mío, más una pequeña huerta con veinte manzanos para hacer sidra. ¡Ah! ¡Si estuviera yo en mi tierra frente a nuestra montaña blanca! Esta tarde me insultaron porque no soy de este país de ladrones, vendedores de naranjas podridas; y esas golfas se pusieron todas en contra mía porque les dije que todos los valentones de Sevilla, con sus navajas y todo, no achicarían a un muchacho de los nuestro con su boina azul y su maquila. Compadre, amigo, ¿no haría usted nada a favor de su paisana? Mentía, señor, como siempre. No sé si esa mujer habrá dicho una palabra de verdad en su vida; pero cuando hablaba, yo le creía; esto era superior a mí. Hablaba vasco y yo la creía navarra, aunque sus ojos, su boca y su tez eran gitana (MÉRIMÉE, 2005, p. 83).

Com esse trecho percebemos que Carmen – como “uma cigana sedutora e astuciosa, capaz de ludibriar qualquer homem, no sentido passional ou comercial, para obter o que deseja” (FERRARI, 2002, p. 126) – usava de todos os artifícios da persuasão, principalmente a mentira, para enganar Don José.

Também podemos constatar esse poder de convencimento de Carmen na passagem em que o narrador, referindo-se a ela, diz: “ha embaucado tan bien al cirujano del penal, que há conseguido la libertad de su rom. ¡Ah! Esa chiquilla vale lo que pesa” (MÉRIMÉE, 2005, p. 115). Ou seja, podemos dizer que, na personalidade de Carmen, havia certo desvio de caráter, todavia, nem mesmo suas peripécias e artimanhas conseguem

³⁷ Talismã .

apagar o brilho e carisma dessa personagem, pois, segundo Clébert, “Mérimee, engendrando la primera Carmen de una inagotable casta de falsas gitanas, se esforzaba sinceramente en devolver un poco de esplendor a la raza maldita” (CLÉBERT, 1965, p. 93). Ou seja, a personagem trouxe brilho e, até mesmo, idealização à figura da cigana.

Quanto à Cartomante, a mesma é, sem dúvida, primorosa em convencer, primeiro, Rita: “o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que agora estava tranquila e satisfeita” (ASSIS, s/d, p. 132), e, depois, Camilo:

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

– E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

– A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu; disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez as cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso.

– As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então declarou-lhe que não tivesse medo de nada (ASSIS, s/d, p. 137).

Assim, a Cartomante diz a Camilo tudo que ele precisava ouvir, deixando-o feliz, sem saber o que o destino lhe guardava: “– a senhora restituiu-me a paz ao espírito (ASSIS, s/d, p. 138), de forma que “a cena da consulta contrapõe a ingenuidade do consulente à sagacidade italiana” (VILLAÇA, 1998, p.7).

Falemos agora de Capitu que, constantemente, vencia e convencida pelo seu discurso. Ela sabia como manipular Bentinho e todos que estavam próximos. Lembremos da passagem em que ambos, ela e Bento, discutem sobre o seminário:

– Posso confessar?

– Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa, José Dias...

– Que tem José Dias?

– Pode ser um bom empenho.

– Mas se foi ele mesmo que falou...

– Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe muita atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você falará com muito mais calor que outra pessoa.

– Não acho, não, Capitu.

– Então vá para o seminário.

– Isso não.

- Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça que lhe digo. Dona Glória pode ser que mude de resolução; se não mudar, faz-se outra coisa, mete-se então o Padre Cabral. Você não se lembra como é que foi ao teatro pela primeira vez há dois meses? D. Glória não queria e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se?
- Lembra-me; disse que o teatro era uma escola de costumes.
- Justo; tanto falou que sua mãe acabou consentindo, e pagou a entrada aos dois... Ande, peça, mande. Olhe, diga-lhe que está pronto a ir estudar leis em São Paulo (ASSIS, 2006, p. 37).

Observemos a perspicácia de Capitu e todo seu jogo para convencer Bentinho. Em outro momento, a jovem tira a prova de quem Bentinho gostava mais:

- Diga-me uma coisa, mas fale verdade, não quero disfarce; há de responder com o coração na mão.
 - Que é? Diga.
 - Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?
 - Eu?
 - Fez-me sinal que sim.
 - Eu escolhia... mas para que escolher? Mamãe não é capaz de me perguntar isso.
 - Pois sim, mas eu pergunto. Suponha você que está no seminário e recebe a notícia de eu vou morrer...
 - Não diga isso!
 - ... Ou que me mato de saudades, se você não vier logo, e sua mãe não quiser que você venha, diga-me, você vem?
 - Venho.
 - Contra a ordem de sua mãe?
 - Contra a ordem de mamãe.
 - Você deixa seminário, deixa sua mãe, deixa tudo, para me ver morrer?
 - Não fale em morrer, Capitu!
- Capitu teve um risinho descorado e incrédulo, e com a taquara escreveu uma palavra no chão, inclinei-me e li: mentiroso (ASSIS, 2006, p. 72).

Desta forma, Capitu vai reforçando a relação com Bento para, enfim, na maturidade casar-se com ele. Como nos alerta Telma Borges, em “Capitu Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da Glória” (2009), “na convivência cada vez mais íntima, jogos de sedução vão se efetivando e o leitor, portanto, precisa refinar seus modos de percepção” (p. 114). Afinal, o narrador-personagem fica cada vez mais tendencioso, como podemos ver no seguinte trecho: “Capitu usava certa magia que cativa, prima Justina acabava sorrindo” (ASSIS, 2006, p. 101), fazendo-nos crer nessa “certa magia” como mais um elemento cigano.

Como já ressaltamos várias vezes, Bárbara possui uma passagem rápida, mas significativa, em *Esau e Jacó*. Seu discurso, apesar de confuso e superficial, é acalentador

para Natividade: “– Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhe muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir. Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Se seus filhos serão gloriosos? É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras! (ASSIS, 2001, p. 19). Esses dizeres são suficientes para que a mãe saia do Morro do Castelo satisfeita com a consulta:

Natividade acabou entendendo a cabocla, apesar de não lhe ouvir mais nada; bastou saber que as coisas futuras seriam bonitas, e os filhos grandes e gloriosos para ficar alegre e tirar da bolsa uma nota de cinquenta mil-réis. Era cinco vezes o preço de costume, e valia tanto ou mais que as ricas dádivas de *Creso* à Pítia (ASSIS, 2001, p. 20. Grifo do autor).

Observadas as formas como Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara seduzem homens ou as pessoas que estão em torno delas, entendemos que, seja pelo aspecto físico, que envolve olhos, mãos, ou o corpo, seja pela oratória, tudo favorece essas personagens, se bem que, também, as marginaliza. Vejamos agora como nos são representados os personagens masculinos em algumas dessas narrativas.

3.3. Homens servis, mulheres manipuladoras

Como vimos no início do segundo capítulo, as mulheres, por anos, foram subjugadas por conta do seu sexo, e “era frequente a recorrência ao pensamento de teóricos antigos e medievais sobre a condição feminina, fator que reforçou a submissão da mulher medieval nos primeiros séculos da Idade Moderna” (ALMEIDA, 2013, p. 33). Tal fato, segundo Elen de Sousa Gonzaga, em *Metaficção Historiográfica e gênero na literatura inglesa contemporânea: Stevie Davies* (2010), fez com que elas fossem colocadas sob duas imagens, à mulher casta e pura em oposição à mulher mundana. Essa associação da figura feminina com a bruxaria nos parece sem motivos aparentes, considerando-se que ambos os sexos eram praticantes de vários tipos de magia, exceto pelos serviços de obstetrícia, os quais eram exclusivos das praticantes do sexo feminino, de acordo com Lucía Tosi, em “A revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna” (1998), que afirma:

Nas comunidades rurais da Inglaterra e da Europa continental dos séculos XVI e XVII existia uma variedade considerável de praticantes da chamada magia benéfica que podiam ser identificados por diversos

nomes: mulher sábia ou homem sábio, bruxa ou bruxo, curandeira ou curandeiro. Os serviços fornecidos por esses/as praticantes incluíam a adivinhação, o achado de objetos perdidos, a identificação de ladrões, a prática da medicina popular, os encantamentos, a magia amorosa ou de proteção e, às vezes, quando o praticante era uma mulher, a obstetrícia (*Op. cit.*, p. 374).

Com a citação, podemos perceber que tanto homens quanto mulheres praticavam magia. Entretanto, pelo que se conhece desse período sombrio da história, embora muitos homens – tais como judeus, mouros, ciganos, ou sábios, cujo conhecimento incomodava a toda poderosa Igreja – tenham sido condenados à morte, inclusive nas fogueiras, somente as mulheres, e em grande número, foram perseguidas, condenadas e queimadas por tais práticas. Ou seja, uma Igreja misógina imputou às mulheres, e somente a elas, a acusação de prática de bruxaria, o que serviu de embasamento para uma perseguição sem precedentes e sem limites, culminando com o assassinato brutal de centenas de mulheres no período conhecido como da caça às bruxas, justificado pelas invencionices supersticiosas que afirmavam:

As bruxas voavam ao além para se encontrar com os demônios (ou com o diabo), com quem mantinham relações carnis. Quando regressavam, guardavam marcas corpóreas dessas experiências. Como mediadoras dos poderes diabólicos, elas podiam executar todo tipo de práticas mágicas, como fazer malefícios e curar ou causar doenças. Deste modo, uma ampla mitologia foi criada em torno da figura da bruxa (FERRARI, 2002, p. 145).

Ressaltemos que as ciganas, constantemente associadas à figura das bruxas, também se enquadram nas práticas citadas, como curandeirismo, adivinhação e magia. Por conseguinte, existe, nas obras estudadas, uma correlação cigana/bruxa/diabo, como, por exemplo,

em *La Gitanilla*, de Cervantes, uma das versões literárias mais completas de que dispomos, cuja história desenrola-se justamente no contexto da Inquisição, a qual não é senão um expressão radical do cristianismo que recobre o imaginário ocidental, não existe fora de uma leitura cristã, que vem a reboque da própria visão do mundo ocidental (FERRARI, 2002, p. 145).

Essa visão se reflete em alguns trechos, como, por exemplo, neste, em que Preciosa recita sobre ela ser cigana:

Gitanica, que de hermosa
te pueden dar parabienes:
por lo que de piedra tienes
te llama el mundo *Preciosa* [...]
Dices la buenaventura,

Y dasla mala contino:
Que no van por un camino
tu intención y tu hermosura.
Porque en *el peligro fuerte*
de mirarte o contemplarte,
tu intención va a desculparte,
tu intención va a dar muerte.
Dicen que son *hechiceras*
todas las de tu nación;
pero tus hechizos son
de más fuerzas y más veras;
pues por llevar los despojos
de todos cuantos te ven,
hacen ¡Oh niña! Que estén
tus *hechizos en tus ojos*
(CERVANTES, 1938, p. 30. Grifos nossos).

Nesse trecho, vemos a própria Preciosa exaltando o poder das ciganas, seja por sua beleza, ou pelo olhar, e, logo após declamar o poema, ela diz: “no hay muchacha de doce que no sepa ló que de veinticinco, porque tienen por maestros y preceptores al diablo y al uso, que les enseña en una hora lo que habían de aprender en un año” (*Op. cit.*, p. 31). Lembremos também quando a cigainha discute com o Tenente, e ele diz: “– ¡El diablo tienen estas gitanas en el cuerpo!” (*Op. cit.*, p. 36); ou quando a avó de Preciosa a repreende por exaltar suas vontades: “– Satanás tienes en tu pecho, muchacha – dijo a esta sazón la gitana vieja – ¡mira que dices cosas que no las diría un colegial de Salamanca!” (*Op. cit.*, p. 40). Dessa forma, “a representação da cigana-bruxa reúne a representação da cigana que lê a sorte à da cigana do espetáculo, que dança no meio de uma roda de homens, seduzindo-os, sob um código sobrenatural” (FERRARI, 2002, p. 148). Afinal, Preciosa tanto encantava como causava medo, principalmente por sua sabedoria.

Já Carmen quase sempre se compara, ou era comparada, ao diabo uma vez que “tanto a bruxa como a cigana dispõem de um *corpo* demonizável, um corpo feminino que seduz e é possuído pelo diabo, algo que não se verifica na versão masculina dos adivinhos” (FERRARI, 2002, p. 148. Grifo do autor). Ela mesma diz a Don José sobre uma possível relação entre os dois: “perros y lobos no hacen buenas migas. Quizás si abrazaras la fe de los gitanos pasaría por ser tu *romí*. Pero ¡bah! , no digamos sandeces; eso es imposible. Topaste con el diablo que no siempre es negro, y no te he retorcido el pescuezo ... “aunque visto de llana, no soy cordero”” (MÈRIMÈE, 2006, p. 98. Grifo do autor). Vemos, pelo exposto, que Carmen alerta a Don José, na época, um soldado, sobre sua natureza, e que, por sua aparência podia, e ela queria, de fato, enganar.

Em outro momento, a astuta cigana convence Don José a entrar para o grupo contrabandista “de esta forma seductora, aquel demónio de mujer me mostró la nueva carrera a la que esta destinado” (*Op. cit.*, p. 109). E, nesta passagem, Carmen sorri, pela admiração e apreço por suas façanhas “[...] agregó con una sonrisa diabólica que tenía en ciertos momentos en los que nadie osaría con ella sonreír” (*Op. cit.*, p.133). Por fim, após a morte da cigana, Don José se justifica: “el despecho me cegaba. Saqué la faca. Hubiera querido que sintiese miedo, que pidiera perdón...; pero aquella mujer era un diablo” (*Op. cit.*, p.156). Em *Carmen, de la literatura a la imagen* (1990), Salomé Medrano García afirma que “en *Carmen* el diablo parece estar encarnado en todo lo que concierne a la protagonista, con una visión que comprenderíamos en Don José, que siente necesidad de justificarse, pero que se desliza peligrosamente hacia el concepto que el propio autor tiene de su heroína” (*Op. cit.*, p. 107). Sendo assim, temos a visão de Don José sobre Carmen, assim como temos a de Bentinho sobre Capitu.

Em “A Cartomante”, embora não se tenha um momento em que ela é chamada de bruxa ou que se faça uma ligação sua com o demoníaco, mesmo assim, vemos a presença do sobrenatural, principalmente na imagem e representação da Cartomante que mexem com todos os conceitos e convicções de Camilo, pois

a agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas [...] e inclinava-se para fitar a casa...Depois fez um gesto incrédulo: era a idéia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos (ASSIS, s/d, p. 136).

Todo esse ar fantasmagórico e misterioso se relaciona ao código sobrenatural, em que, mesmo inconscientemente, estão envolvidas as ciganas, cartomantes e videntes. A adivinhação “parece ligada a ciganos e ciganas e está entre as atividades que mais fascinam os ocidentais” (FERRARI, 2002, p. 64), e Camilo, como um bom ocidental, deixa-se envolver com o ambiente em que morava a Cartomante:

as pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repete-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava lhe dentro: “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia”... Que perdia ele, se ...? (ASSIS, s/d, p. 137).

Com esses pensamentos ele se convence e entra para fazer sua consulta, cedendo ao misterioso.

De modo análogo, Natividade e Perpétua, em *Esau e Jacó*, quando vão à vidente Bárbara, antes de entrarem na casa da cabocla, “hesitaram um pouco [...] enquanto cogitavam passou fora um carteiro. Que as fez subir mais depressa, para escapar a outros olhos. Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas” (ASSIS, 2001, p. 16). Em Bárbara, assim como na Cartomante, não aparece uma ligação direta a bruxas, mas suas atitudes ainda eram, no início do século XIX, condizentes com as de bruxas, apesar da pluralidade religiosa do Brasil. No caso de Bárbara, soma-se “a pobreza, a condição social, mestiçagem e paganismo – é importante lembramos o fato de que as mulheres estão diretamente ligadas ao estereótipo de bruxarias” (IMBRIOSI, 2012, p. 117).

Em *Dom Casmurro*, Capitu, assim como Preciosa e Carmen, em alguns trechos da narrativa, é associada, principalmente, ao diabólico, como no momento em que José Dias, em um passeio com Bentinho, comenta: “a gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou os olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada (ASSIS, 2006, p. 43). As falas de José Dias compactuam com a ideia de que a mulher que fosse sábia ou esperta, certamente, pactuava com o diabo. Afinal, “afirmava-se que dada a sua fraqueza física e moral, sua inteligência limitada, sua carência de raciocínio, sua sexualidade incontrolável e sua lubricidade, a mulher é vítima privilegiada de Satã” (TOSI, 1998, p. 375).

Em outro trecho, o narrador diz que foi dormir com duas imagens na cabeça, uma de Capitu e outra de Escobar, e que a de Capitu, “dormiu comigo na mesma noite, e a outra que direi no Capítulo que vem. O resto deste Capítulo é só para pedir que, se alguém tiver de ler o meu livro com alguma atenção mais da que lhe exigir o preço do exemplar, não deixe de concluir que o Diabo não é tão feio como se pinta” (ASSIS, 2006, p. 128). Entendemos que o tal diabo ao qual se refere seja exatamente Capitu, pois ela dominava seus pensamentos. Essa citação nos lembra o trecho, que já citamos, de *Carmen* “topaste con el *diablo* que no siempre es negro, y no te he retorcido el pescuezo” (MÈRIMÈE, 2006, p. 98. Grifo nosso).

Ressaltemos mais um trecho, que ocorre no final da narrativa, quando Bentinho fala com Capitu que sabia da sua traição com Escobar e “Capitu não pôde deixar de rir, de um *riso que eu sinto não poder transcrever aqui*; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico: – Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes! (ASSIS,

2006, p.180. Grifos nossos). Apesar da risada não ser considerada diabólica, o fato de não poder ser descrita nos encaminha a pensar que seria algo sobrenatural, ou, ao menos, alterado, e que muito se assemelha novamente a Carmen que “agregó con una sonrisa diabólica que tenía en ciertos momentos en los que nadie osaría con ella sonreír” (MÈRIMÈE, 2005, p. 133). Assim, ressaltamos mais uma semelhança entre as duas personagens.

Visto que essas personagens, muitas vezes, são associadas ao mal, ao diabólico e à bruxaria, vemos, em um contraponto, os homens, que respondem com atitudes servis a essas ciganas e ao amor que devotam a elas. Observado que nem Cartomante e nem Bárbara possuem relações amorosas nas narrativas, seguiremos analisando como os pares de Preciosa, Carmen e Capitu, em certos momentos, assumem o papel esperado da mulher. Frisamos, novamente, que a principal cigana arquetípica, Preciosa, de Miguel de Cervantes, servira de modelo para as que se seguiram.

Sabemos que as relações amorosas contribuem muito para as narrativas e que as três obras, *La Gitanilla*, *Carmen* e *Dom Casmurro*, têm no amor um dos principais elementos para o desenvolvimento das tramas. Afinal, o amor é um dos sentimentos mais antigos do homem, e perpassou e perpassa por muitas gerações, de maneiras diferentes, por pessoas diferentes e inspirando as mais variadas expressões artísticas, como a música, a pintura, as esculturas e as obras literárias. É ele que embala a grande maioria das histórias de romances, seja o amor entre amantes, o amor fraterno, o materno, o amor impossível e aquele idealizado nos contos de fadas. Logo, ele é causa das mortes, das lutas, das rivalidades, o que dá coragem e motiva tanto pessoas reais quanto personagens.

Segundo Maria de Lourdes Borges (2004), citada por Leandro Castro Oltramari, em “Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura” (2009), conjectura-se que existem três tipos de amor, sendo eles *Eros*, *philia* e *caritas* todos advindos do pensamento grego, sendo *Eros* o amor almejado, esperado, que causa sofrimento, o amor romântico, rudimentar em Platão. *Philia*³⁸ é aquele amor bondoso, virtuoso, que anseia pelo bem do outro indivíduo, está próximo do pensamento de Aristóteles. *Caritas*, que também pode ser chamado de *ágape*, é aquele amor incondicional que somente quer o bem do ser amado, juntamente com a vontade constante de estar perto, e é mais aproximado do humanismo cristão.

³⁸ Na realidade, essa discussão sobre esses tipos de amor aparece, primeiramente, em *O Banquete*, de Platão.

No Renascimento, quando as mulheres já haviam ganhado novas considerações na sociedade, surgiu um costume chamado de *amores de aliança* que, segundo Delumeau (1984), seria outro tipo de amizade entre homem e mulher, uma prova de que as relações entre os dois sexos começavam a mudar. Sobre essas relações, ele questiona que “em tais condições, como é que a arte não havia de ter um interesse novo pelas mulheres?” (DELUMEAU, 1984, p. 92) e é o que, de fato, passamos a ver refletido nas literaturas. E um dos maiores exemplos de personagens mulheres na literatura é do próprio autor de *La Gitanilla*, Miguel de Cervantes, que exaltava as qualidades e a beleza de suas personagens femininas de forma inigualável, fazendo com que sua narrativa curta servisse de modelo ou paradigma para personagens futuras.

Alguns séculos depois, surgiria o amor romântico, que, no século XIX, permitia aos homens apaixonados morrerem de amor com todo seu sentimentalismo exacerbado, no qual o amor era tudo ou nada, como em *Carmen*, ou serem o mal de suas vidas como em *Dom Casmurro*. Entretanto, destaquemos o que esses personagens masculinos fazem por seus dedicados amores às nossas ciganas. Em *La Gitanilla* e em *Carmen*, Don Juan e Don José abdicam de suas vidas comuns para se tornarem ciganos, pois, entre estes, o casamento só é possível se realizado entre membros do grupo. Desse modo, não podemos deixar de comentar sobre o casamento cigano, que assim como no tradicional, existem regras predefinidas:

Dentro de la comunidad se practica una endogamia que, como todas, se quiebra por razones especiales. Cásanse siempre entre ellos, porque no salgan sus malas costumbres a ser conocidas de otros; ellas guardan el decoro a sus maridos, y pocas hay que les ofendan con otros que no sean de su generación (CLÉBERT, 1965, p. 10).

Entendemos, portanto, que há necessidade de que os ciganos se casem entre si, pela própria forma de perpetuação dos costumes, do sangue e da língua cigana. É por esse tipo de regra que Don Juan se torna Andrés Caballero por Preciosa, na seguinte iniciação:

se hicieron las ceremonias de la entrada de Andrés a ser gitano, que fueron: desembarazaron luego un rancho de los mejores del aduar y adornáronle de ramos y juncia; y sentándose Andrés sobre un medio alcornoque, pusieronle en las manos un martillo y unas tenazas, y al son de dos guitarras que dos gitanos tañían le hicieron dar dos cabriolas; luego le desnudaron un brazo, y con una cinta de seda nueva y un garrote le dieron dos vueltas blandamente (CERVANTES, 1938, p. 52).

De maneira similar à que acontece em *La Gitanilla*, Don José em *Carmen* aceita o convite da cigana para entrar para o contrabando e vida cigana “me convenció sin gran trabajo. Pensé que viviendo así, entre peligro y en rebeldía, me ligaba a ella más íntimamente. Pensé que así me aseguraba su amor” (MÉRIMÉE, 2005, p. 110). O ex-soldado, em função do seu amor por Carmen, aceita entrar para o bando com a expectativa de se aproximar ainda mais da cigana. Em *Dom Casmurro*, como já vimos em trechos anteriores, Capitu faz de tudo para convencer Bentinho a não ir e, depois, sair do seminário.

Capitu não achava outra idéia, nem acabava de adotar esta. De caminho, pediu-me que, se acaso fosse a Roma, jurasse que no fim de seis meses estaria de volta.

– Juro.

– Por Deus?

– Por Deus, por tudo. Juro que no fim de seis meses estarei de volta.

– Mas se o papa não estiver ainda soltado a você?

– Mando dizer isso mesmo. [...]

Minha mãe hesitou um pouco, mas acabou cedendo, depois que o Padre Cabral, tendo consultado o bispo, voltou a dizer-lhe que sim, que podia ser. Saí do seminário no fim do ano (ASSIS, 2006, p. 134).

Como já sabemos, com a saída de Bentinho do seminário, o casamento com Capitu tornou-se possível.

Outro ponto que destacamos são algumas atitudes de Don Juan, Don José e Bentinho, tipicamente femininas dentro dos parâmetros patriarcais, como, por exemplo, em *La Gitanilla*, quando Don Juan vê o poema que Clemente fez para Preciosa e quase desmaia: “todo esto pasó así como se há dicho: que Andrés, em oyendo el soneto, mil celosas imaginaciones le sobresaltaron. No se *desmayó pero perdió la color*” (CERVANTES, 1938, p.49. Grifos nossos). Já em *Carmen*, Don José, no início da narrativa, ao ver-se sem muitas perspectivas com a cigana, chora na igreja: “anduve errante por la ciudad bastante tiempo, yendo de aqui para allá como un loco; al fin me metí en una iglesia y, disimuladamente en el rincón más *oscuro lloré a lagrima viva*” (MÉRIMÉE, 2005, p. 104. Grifos nossos). Da mesma forma, Bentinho também chora por sua mãe doente e por Capitu: “senti os meus olhos molhados e fugi. Vim para perto da janela. Pobre criatura! A dor era comunicativa em si mesma; complicada da lembrança de minha mãe, doeu-me mais e, quando enfim pensei em Capitu, senti um ímpeto de soluçar também, enfiei pelo corredor” (ASSIS, 2006, p. 51). Vemos, nessas passagens, atitudes que seriam

esperadas das mulheres, o que nos mostra a fragilidade daqueles homens, motivo que os tornam alvo fácil da manipulação das mesmas.

Por fim, destacamos que o amor que Don Juan, Don José e Bento dedicam a elas se reverte em momentos difíceis para eles. Em *La Gitanilla*, no final da narrativa, Don Juan é preso juntamente com outros ciganos: “el alcade, que estaba presente, comenzó a decir mil injurias a Andrés y a todos los gitanos, llamándolos de públicos ladrones y salteadores de caminos. A todo callaba Andrés, suspenso e imaginativo (CERVANTES, 1938, p.76). Porém, ressaltamos também que Preciosa intercede por ele, conseguindo soltá-lo. Em *Carmen*, além de se tornar um contrabandista e assassino, Don José adocece de tanto ciúme de Carmen e acaba por assassiná-la: “permaneci uma hora, anonadado, ante el cadáver. [...] La eché en la fosa sobre el cuerpo con una crucecita. Acaso hice mal. En seguida monté a caballo, galopé hasta Córdoba y en el primer cuerpo de guardia me entregué” (MÉRIMÉE, 2005, p. 157). Em *Dom Casmurro*, Bentinho também fica doente de ciúme e, apesar de querer assassinar Capitu por sua suposta traição, ele não o faz, mas, torna-se um homem amargurado e solitário. Nessa condição, reflete:

agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua dissimulada. O resto é saber que a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. [...] e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...A terra lhes leve! (ASSIS, 2006, p. 189).

Dessa forma, percebemos que, direta ou indiretamente, o amor que esses personagens masculinos têm por essas ciganas os modifica, prejudica ou os adocece, a ponto de mudarem, para sempre, suas vidas. As passagens das ciganas em suas trajetórias são decisivas para os transformarem.

CONCLUSÃO

Vimos que as análises críticas referentes às obras de Miguel de Cervantes, Prosper Mérimée e Machado de Assis são de suma importância para a melhor compreensão das mesmas e para a formação e embasamento desta pesquisa. Esses três escritores possuem grandes atributos em comum, seja na forma da escrita, na caracterização dos personagens, nas suas línguas nativas, todas de origem latina, ou no vasto material sobre os mesmos que ainda carece de análise. Pudemos observar que Cervantes, Mérimée e Machado se propuseram a discutir o contexto social em que viviam, ao mesmo tempo em que retrataram em suas obras seres que estão no imaginário e na marginalidade social, como é o caso do povo cigano.

Constatamos que o imaginário criado sobre essa gente se cristalizou na memória popular e, na maioria das vezes, as lendas e falácias são tomadas como verdades indiscutíveis pelas pessoas. Acreditamos que esse imaginário foi fundamental para a criação de um estereótipo cigano, ou seja, uma imagem preconcebida que retrata os ciganos como ladrões e as ciganas como promíscuas. Imbuídas desse preconceito, muitas criações, tanto literárias como em outras mídias, surgiram, cujas representações, especialmente as literárias, continuam a configuração do povo cigano, especialmente da mulher cigana como referência de sedução, magia, encantamento e dança, ao mesmo tempo em que “neste código se mescla ainda uma conotação sexual, alimentando o discurso cristão da associação entre ciganos, bruxas e demônios” (FERRARI, 2002, p. 40).

Observamos, também, que as personagens que nos propusemos a estudar – Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara – são apresentadas e representadas, cada uma em sua narrativa, com semelhanças, mas também, com peculiaridades, que contribuíram para essa representação do que seria um perfil cigano. Em *La Gitanilla*, vimos uma jovem encantadora e honesta que tinha certas práticas ciganas; em *Carmen*, pudemos ver um perfil de uma *femme fatale*, volúvel, sedutora e sensual; no conto da Cartomante, conhecemos uma versão experiente e misteriosa da quiromante; com Capitu, entendemos a dissimulação e o poder de manipulação de um olhar cigano e oblíquo; e, em Bárbara, observamos o quanto uma jovem poderia ser enigmática e marcante em uma narrativa. Sabemos que juntas elas compõem tanto encarnações do feminino em geral, como da mulher cigana, pois todas possuem traços que são essenciais na configuração do

povo cigano, como a beleza, a dissimulação e algumas práticas como leitura de cartas ou mãos, porém, as principais delas são a manipulação e a sedução.

Portanto, averiguamos que essas personagens seduziram e encantaram os personagens masculinos, utilizando seus corpos, a dança, o olhar e o discurso. Cada uma a seu modo, consegue, com uma destas formas, se não com todas, persuadir não somente os personagens masculinos, como também outras pessoas em suas narrativas. É o que mais configura essas personagens como ciganas é sua conduta, muito diferente da mulher não cigana, que se mantinha em casa e era contida em seu comportamento, pois “a mulher cigana tinha um comportamento completamente oposto ao da mulher branca das camadas superiores. Enquanto a cigana ia e vinha pelas ruas da cidade, a mulher da elite era a “dona ausente”, confinada à casa e saindo somente em raras ocasiões” (TEIXEIRA, 2008, p. 36).

Postas tais colocações, devemos ressaltar que as ciganas arquetípicas, Preciosa e Carmen, serviram de referência para as personagens machadianas Cartomante, Capitu e Bárbara, por partilharem, principalmente, muitas semelhanças. Vimos que a cigainha Preciosa e a cabocla Bárbara possuem características muito parecidas, como o fato de serem bem jovens, de demonstrarem credibilidade e possuírem fama, pois uma é “a mais bonita de Madri” e a outra “reinava no Morro do Castelo”. Eram sábias, com inteligência além da esperada por suas idades e praticavam a arte da adivinhação. Por outro lado, observamos Carmen, Cartomante e Capitu, envolventes, convincentes e sedutoras, mas destacamos que Carmen, a cigana de Prosper Mérimée, influencia, direta e especialmente, Capitu, pois, além das mesmas características físicas – morenas, olhos grandes – elas possuem gosto pela dança, pelo riso, pelo deboche e pela exibição, motivos pelos quais ambas desencadeiam em seus companheiros um intenso ciúme, causa da morte de Carmen e da separação de Capitu.

Marcamos também outro ponto comum às cinco personagens que é o olhar. Essa referência, relevante e marcante para esta pesquisa, identificamos como a famosa *mirada gitana*. Percebemos que todas elas possuem olhos e olhares característicos do povo cigano, como ressalta Florência Ferrari:

não por acaso o olhar das ciganas incomoda o ocidente. A gitanilla Preciosa tem “feitiço nos olhos”, Esmeralda, “olhos negros atirando faíscas” e “olhos de flama”, Carmen, “olhos oblíquos”, “um olhar não humano”, “olhos de cigano”, “olhos de lobo”, Capitu, “olhos que o diabo lhe deu, de cigana oblíqua e dissimulada”. É por meio do olhar que se imagina inferir o “outro lado”, como uma porta ao oculto (FERRARI, 2002, p. 155).

Sem nos esquecermos dos “grandes olhos sonsos e agudos” de Cartomante (ASSIS, s/d, p. 137) e os de Bárbara, “olhos tão vivos e cálidos” (ASSIS, 2001, p.18). Entendemos que esse olhar, quando bem observado, é como se um véu se descortinasse para denunciar um cigano, afinal, “o olhar cigano incomodava porque, ao mirarem, constrangiam os não-ciganos por não o devolverem” (TEIXEIRA, 2008, p. 67), pois a intensidade desse olhar penetra e mexe com o íntimo de quem o recebe.

Além do olhar, destacamos que os corpos das personagens ciganas também servem de instrumento para a sedução, seja o meneio no andar ou na dança, seja o toque das mãos, Também as roupas e os discursos usados por elas contribuem para o encantamento causado em outrem, pois, com esses recursos se conquistam muitas coisas, seja a liberdade de quem se ama, como o fez Preciosa, ou o enlace matrimonial, como obteve Capitu, seja o ganho de uma alta recompensa, como recebeu a Cartomante, ou o consolo para uma mãe, como Bárbara, em sua previsão, ou o amor, como Carmen, do ex-soldado, que, entretanto, causou seu trágico fim. Concluimos, também, que um discurso poderoso, como os de Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara, facilita a manipulação dos homens, deixando-os servis, e que essas personagens, especialmente Preciosa, Carmen e Capitu, que mantém relações amorosas, possuem o poder de falar, justamente por serem ciganas, ao contrário da mulher não cigana, cuja voz fora calada pelos ditames da sociedade patriarcal e que, na maioria das vezes, era confinada em casa, presa aos afazeres domésticos e às normas sociais.

Em suma, percebemos que as ciganas arquetípicas, Preciosa e Carmen, serviram de influência para as personagens machadianas Cartomante, Capitu e Bárbara, que, sutilmente, ganharam características, traços ou modos iguais ou parecidos aos das ciganas genuínas. E é com os rastros deixados na escrita de Machado de Assis e em sua biblioteca que classificamos Cartomante, Capitu e Bárbara como ciganas.

Por fim, concluimos que embora, historicamente, tenha se submetido a situações que quase sempre lhe foram desfavoráveis, sofrendo agressão e preconceito ao longo dos séculos vivendo no Ocidente, o povo cigano tem conseguido cultivar a alegria, a beleza, a cultura e, principalmente a união, além do grande êxito que é sua própria sobrevivência. Ressaltamos a importância de se contar que muitas mulheres ciganas foram esterilizadas, depreciadas, agredidas e assassinadas, inclusive nas fogueiras da Inquisição. Ressaltamos

também que muito além do nomadismo, está nesse povo sua tradição, o fascínio, o mistério e a sedução, em meio ao inóspito e à penúria, e que as personagens ciganas crescem e enriquecem a vastidão que é o mundo cigano, fazendo de Preciosa, Carmen, Cartomante, Capitu e Bárbara grandes arrebatadoras de corações, imortalizadas na literatura.

REFERÊNCIAS

- AGULHON, Maurice. *O aprendizado da República* (1848). Trad. Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ALBEROLA, Eva Lara. *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- ALMEIDA, Alessandro de. “La mano de Lepanto y de Isabela: representações de século de ouro no reino da Espanha”. In: ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de (Org.). *Nas margens do fato*. Montes Claros: Unimontes, 2008.
- ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. Crítica, poética e relações de gênero: uma releitura de Memórias de um sargento de milícias. *Em Tese* (Belo Horizonte). V.12, pp.1-7, 2008.
- ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de. *Por trás do véu e da espada: o “disfarce” subjacente à representação das personagens cervantinas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ANDRADE, Maria Celeste de Moura. *O século XIX: O mundo burguês/ O casamento / A nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O primo Basílio e Dom Casmurro*. Evidências, Araxá, v.8, n.9, pp.63-80, 2013.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A Cartomante”. In: *Contos Escolhidos*, pp. 132-139. São Paulo: RR Donnelley, s/d.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. 1ªed.2006. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. 3 ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 8 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- BARRETO, Júnia. “A mulher é o monstro: do mito Lilith ao drama de Victor Hugo e o cinema de Babenco e Puglia”. In: *Gênero e Representação em literaturas de língua românicas*. Constância Lima Duarte; Graciela Ravetti; Marcos Antônio Alexandre (Orgs.), pp. 220-227. Belo Horizonte: Departamento de Letras-Românicas / UFMG, 2002.
- BLASCO, Javier. *Miguel de Cervantes: Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- BOCCACCIO, Giovanni. *El Decamerón*. Trad. Marcelo Perazolo. Amertown International Libros (Red.), 2004.
- BORGES, Telma. “Capitu Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da Glória”. *Revista Letras*, v. 78, p. eletrônico. Curitiba, 2009.

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis o enigma do olhar*. 4ª.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BUADES, Josep M. *Os espanhóis*. São Paulo: Contexto, 2008.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário dos mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CADEMARTORI, Lúgia. *Períodos Literários*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “O esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Edición, introducción y notas de Pedro Henríquez Ureña. Vol.1. Buenos Aires: Editora Losada, S.A, 1938.
- CLÉBERT, Jean Paul. *Los Gitanos*. (Prólogo del Dr. Julio Caro Baroja). Barcelona: Aymás, S.A. Editora, 1965.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. *A vida quotidiana em Espanha no século de ouro*. Trad. de André Carga. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Trad. de Manuel Ruas. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- DUARTE, Constância Lima. “Apontamentos para uma história de educação feminina no Brasil – século XIX”. In: *Gênero e representação: teoria e crítica*. Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis; Kátia da Costa Bezerra (Orgs.). Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa do NAPq – FALE/UFMG*, v.15, pp.54-77. Belo Horizonte, 1994.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- FAZITO, Dimitri. *A identidade cigana e o efeito de “nomeação”*: deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. Tese de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível

em:http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012006000200007&script=sci_arttext.
Data de acesso: 22 de agosto de 2015.

FERRARI, Florência. “Ciganos Nacionais”. *Acta Literária*, v.32, pp.79-96, 2006.

FERRARI, Florência . *Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GAI, Eunice Piazza. *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1997.

GALÁN, María Stoopen. “La voz del narrador, la mirada de los pobladores de la Corte y el cuerpo de Preciosa”. *Caracol* 6 Dossiê. São Paulo, n. 6, jul. 2013. <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/75141>>. Data de acesso: 10 de novembro de 2015.

GARCÍA, Salomé Medrado. *Carmen, de la literatura a la imagen*. Tese (Doctorado en Filología). Universidad de Barcelona, Barcelona, 1990.

GLEDSON, John. *Machado de Assis- Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Mônica da Silva. “O arquétipo da mulher fatal espanhola: ecos na literatura brasileira”. In: *XIV Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro: Almanaque CIFEFIL, 2010.

GONZAGA, Elen de Sousa. *Metaficção Historiográfica e gênero na literatura inglesa contemporânea: Stevie Davies*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Brasília: Universidade de Brasília, , 2010.

GONZÁLES, Mario Miguel. *Leituras de literaturas espanholas: Idade Média ao século XVII*. São Paulo: Letraviva/ FAPESP, 2010.

GRANJA, Lúcia. “A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da história”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). *A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GRIGERA, LuisaLópez. *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

HEREDIA, Juan de Dios Ramírez. *Nosotros, los gitanos*. Madrid: Ed. Ediciones, 1971

HIRDT, Willi. *Ensayos sobre narrativa francesa contemporânea*. Traducción de Rafael de La Vega. Barcelona: Editorial Alfa, S.A, 1984.

IGLESIAS, Francisco. *História Geral e do Brasil*. São Paulo: Ática, 1989.

IMBROISI, Waldyr. “A cabocla do norte e o espírito francês: um estudo sobre os videntes de *Esau e Jacó*”. *Revista Alpha*, n. 13, pp. 104-119, 2012a.

IMBROISI, Waldyr. “Entre a cabocla e o espírita: O *phármakon* da vidência em *Esau e Jacó*”. In: *Simpósio Internacional de Literatura, Crítica, Cultura*. VI- Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas, pp. 1-17. Juiz de Fora, 2012b.

JAUBERT, François Jacques. *Historia de los gitanos*. Barcelona: Impre. De A. Bergnes y C, 1832.

JOBIM, José Luís. Introdução. In: *A Biblioteca de Machado de Assis*. José Luís Jobim (Org). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

KOBBÉ, Gustav; HAREWOOD (Earl of), George Henry Hubert Lascelles (1923). *Kobbé*: o livro completo da ópera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1934.

LEÓN, Fray Luís de. *La perfecta casada*. Prólogo del Padre Felix Garcia, O.S.A. Nota biográfica de Francisco Pacheco. Madrid: Aguilar, S.A de Ediciones, 1953.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis Desconhecido*. 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1957.

MARSIGLIA, Luciano. *A saga cigana*. A história e os segredos do povo mais misterioso do mundo. Revista Super Interessante, São Paulo, Ed.256, p.80 – 85, set. 2008.

MARTINS, Shirley Mônica Silva. *Dramaticidade e Tragicidade nas Adaptações Fílmicas de Carmen de Mérimée*. Dissertação. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.

MASSA, Jean-Michel. “A biblioteca de Machado de Assis”. In: *A Biblioteca de Machado de Assis*. José Luís Jobim (Org). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. “Sílvia Romero vs. Machado de Assis: crítica literária vs. literatura crítica”. In: *Revista da ANPOLL*, v. 1, pp. 179-197, 2008.

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. 2 ed. Clásicos de Siempre. Buenos Aires: Longseller, 2005.

MOISÈS, Massaud. *A Criação Literária*: prosa – formas em prosa, o conto, a novela, o romance. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOOG, Vianna. *Heróis da decadência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

MOONEN, Frans. *Anticiganismo e políticas ciganas, na Europa e no Brasil*. Recife: 2012. <http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/atuacao-e-conteudos-de-apoio/publicacoes/discriminacao/anticiganismo-e-politicas-ciganas-na-europa-e-no-brasil-frans-moonen-2012> Data de acesso:30/04/2013 às 00:00

MUHANA, Adma Fadul. *Novelas Exemplares*. Verdades provisórias. Revista entre livros. Coleção entre clássicos Cervantes, n. 3, pp.54-65. 2006.

MURIBECA, Maria das Mercês Maia. “Das origens da sexualidade feminina ao feminino nas origens da psicosexualidade humana”. *Estudo de Psicanálise*, n. 33, pp.101-108. Aracaju, julho, 2010.

OBATA, Regina. *O Livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 2002.

OLTRAMARI, Leandro Castro. “Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura”. *Psicologia em estudo*, v. 14, n. 4, pp. 669-667. Maringá, out/dez, 2009.

OZWALD, Thierry. “Femme”. In: MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen: texte integral*. Notes explicatives, questionnaires, bilans, documents et parcours thématique établis par Thierry Ozwald. Paris: Pochete, 1983.

PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas. Traducción de Rafael de La Vega. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a Mulher fatal- análise da presença francesa em Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nankin, 2003.

PROENÇA FILHO, Domínio. *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1981.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RILEY, Edward. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus Ediciones, 1981

RODRIGUEZ, Adalberto Diehl. *Carmen de Mérimée e Bizet: um olhar francês sobre a Espanha*. Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, v. I, pp. 426-438, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Ed.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SCHWARS, Roberto. *A poesia envenenada de “Dom Casmurro”*. CEBRAP. Novos estudos, nº29, pp.85-97. Março, 1991.

SCHWARS, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARS, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SILVA, André Luíz Reis da. “A nova ordem europeia no século XIX: os efeitos da dupla revolução na história contemporânea”. *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.47, pp.11-24. Jan/jun, 2010.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *História dos ciganos no Brasil*. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2008.

THOMPSON, Colin. *Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa: reconsideración de la ejemplaridad en las Novelas ejemplares de Cervantes*. Actas del V

Congreso de la AISO, Frankfurt: Christoph Strositzki (Ed.), Iberoamericana, Vervuert, 2001.

TOSI, Lucía. “A revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna”. *Mulher e Ciência. Cadernos Pagu*. Nº. 10, pp. 369-397. 1998.

VAIOPOULOS, Katerina. *De la novela a la comedia: las Novelas Ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”.In: *CEBRAP. Revista Novos Estudos*. Nº. 51, pp. 3-14, 1998.