

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROSSANA TAVARES DE ALMEIDA

A DONZELA-GUERREIRA NA LITERATURA: um olhar semiótico sobre o processo
de mitificação da personagem histórica

João Pessoa

2022

Catálogo na publicação
Seção de Catálogo e Classificação

A447d Almeida, Rossana Tavares de.

A Donzela-Guerreira na literatura : um olhar
semiótico sobre o processo de mitificação da personagem
histórica / Rossana Tavares de Almeida. - João Pessoa,
2022.

186 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita
Batista.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Heroicização. 2. Mitificação. 3. Joana d'Arc. 4.
Representação literária. 5. Personagem histórica. I.
Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 82-94(043)

ROSSANA TAVARES DE ALMEIDA

A DONZELA-GUERREIRA NA LITERATURA: um olhar semiótico sobre o processo
de mitificação da personagem histórica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

JOÃO PESSOA

2022

ROSSANA TAVARES DE ALMEIDA

A DONZELA-GUERREIRA NA LITERATURA: um olhar semiótico sobre o processo
de mitificação da personagem histórica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Banca Examinadora

Aprovada em 25/fevereiro/2022



Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Orientadora – UFPB



Dr.^a Antonieta Buriti de Souza Hosokawa
Membro externo – UNIFAL



Dr.^a Marianne Cavalcante
Membro interno – UFPB



Dr.^a Marieta Prata de Lima Dias
Membro externo – UFMT



Dr.^a Oriana de Nadai Fulaneti
Membro interno – UFPB

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria de
Fátima Barbosa de Mesquita Batista

Ah! Que honra para o sexo feminino! É evidente que Deus ama-a, pois esse povo miserável que destruiu o reino – agora recuperado e salvo por uma mulher, o que cinco homens não puderam fazer – bem como traidores, foram exterminados!

(PIZAN, 1865, apud RIBEIRO, 2016, p.57)

AGRADECIMENTOS

À minha maravilhosa e amada mãe, Ediane Tavares;

À minha orientadora Maria de Fátima Batista, que me acompanha desde o Programa de Iniciação Científica (PIBIC) até o Doutorado. Sua rigidez e exigência, sempre me dizendo “Você pode mais que isso”, contribuíram para que eu desejasse fazer o melhor.

À família com que a vida me presenteou – meus amigos Arcélia e seu pai Lauremam (Seu Lau);

À minha amiga, Ana Raquel (Kel), e ao seu marido e cientista, Nickson Eduardo;

A Antônio Felipe (Fefê) por ter me incentivado, dizendo que eu sou inteligente, e eu acreditei;

À minha irmã Roberta, por aguentar minhas chatices, por cozinhar para mim e arrumar minha casa, enquanto eu estava na universidade, pela parceria e pelo bom humor;

À Professora Doutora Nazareth Arrais, que convidou uma mestra sem experiência e maturidade acadêmica para compor um Grupo de Trabalho em um congresso, pelas dicas e orientações que me deu nos nossos encontros formais e informais;

À Literatura, que me presenteou com uma lente, com a qual, desde então, enxergo o mundo de outra maneira;

À banca examinadora, pelas contribuições e pelas sugestões.

RESUMO

Denominamos de heroicização ou mitificação o processo de transformação da personagem histórica em personagem mitificada, em que os fatos históricos são ressignificados por meio dos diversos gêneros discursivos, ao longo dos anos, o que dificulta a distinção entre mito e história. Tomando como direcionamento a crítica literária sobre a Donzela Guerreira, a personagem mítica estudada foi Joana d'Arc. O estudo partiu do seguinte questionamento: Como a imagem mítica de Joana d'Arc é representada nas obras estudadas? Nossa hipótese é de que o processo de heroicização/mitificação da personagem histórica para personagem literária parte do mito já solidificado, ou seja, inspira-se na representação já existente no imaginário popular. A base teórica utilizada nesse estudo foi a Semiótica das Culturas (PAIS, 1993; RASTIER, 2010), cuja metodologia de análise é interpretativa, histórica e comparativa, complementada com a Semiótica greimasiana, que se atém à análise do percurso da significação presente nos textos. Assim, o objetivo desse trabalho foi de estudar os aspectos semióticos do mito da Donzela Guerreira no processo de mitificação da personagem histórica Joana d'Arc e de verificar, especificamente, como Joana d'Arc é representada na linguagem literária, observando os sistemas de valores presentes no *corpus* estudado e os papéis temáticos assumidos pela heroína francesa, considerando o contexto da prática social geradora do mito, que foi a Guerra dos Cem Anos. O processo de mitificação dessa personagem histórica foi estudado por meio da análise interpretativa das seguintes obras: *A vida de Joana d'Arc*, de Érico Veríssimo (1978); *Joana d'Arc e suas batalhas*, de Phil Robins (2010); *A vida fabulosa de Joana d'Arc*, de Patrícia Deps (2020); e *Joana d'Arc*, de Tony DiGerolamo (2010). O estudo nos possibilitou concluir que Joana d'Arc atende aos requisitos do paradigma Donzela Guerreira. Além disso, a imagem mítica presente no *corpus* traz papéis temáticos comumente já atribuídos a Joana d'Arc (santa, donzela, guerreira e bruxa) e caminha de uma literatura para uma etnoliteratura, por explorar a imagem mitificada de uma personagem histórica e possibilitar várias leituras interpretativas sem perder seu *status* mítico.

Palavras-chave: heroicização/mitificação; Joana d'Arc; representação literária.

ABSTRACT

We call heroicization or mythification the process of transformation of a historical character into a mythified character, in which historical facts are re-signified through various discursive genres over the years, making it difficult to distinguish between myth and history. Taking literary criticism on the Warrior Maiden as a direction, the mythical character studied was Joan of Arc. The study started with the following question: How is the mythical image of Joan of Arc represented in the works studied? Our hypothesis is that the process of heroicization/mythification of the historical character into a literary character starts from the already solidified myth, that is, it is inspired by the representation already existing in the popular imagination. The theoretical basis used in this study was the Semiotics of Cultures (RASTIER, 2010; PAIS, 1993), which analysis methodology is interpretative, historical and comparative, complemented with Greimasian Semiotics, which focuses on the analysis of the path of signification present in the texts. Thus, the objective of this work was to study the semiotic aspects of the myth of the Warrior Maiden in the process of mythification of the historical character Joan of Arc and to verify, specifically, how Joan of Arc is represented in literary language, observing the value systems present in the studied corpus and the thematic roles assumed by the French heroine, considering the context of the social practice that generated the myth, which was the Hundred Years' War. The process of mythification of this historical character was studied through the interpretative analysis of the following works: *A vida de Joana d'Arc*, by Érico Veríssimo (1978); *Joana d'Arc e suas batalhas*, by Phil Robins (2010); *A vida fabulosa de Joana d'Arc*, by Patricia Dops (2020); and *Joana d'Arc*, by Tony DiGerolamo (2010). The study enabled us to conclude that Joan of Arc meets the requirements of the Warrior Maiden paradigm. Moreover, the mythical image present in the corpus brings thematic roles already commonly attributed to Joan of Arc (saint, maiden, warrior, and witch) and moves from a literature to an ethno-literature, by exploring the mythified image of a historical character and enabling various interpretive readings without losing her mythical status.

Key-words: mythification; Joan of Arc; literary representation.

RÉSUMÉ

Nous appelons héroïsation ou mythification le processus de transformation d'un personnage historique en un personnage mysthifié, dans lequel les faits historiques sont re-signifiés à travers les différents genres discursifs, au fil des années, rendant difficile la distinction entre le mythe et l'histoire. En prenant comme direction la critique littéraire sur la Jeune Fille Guerrière, le personnage mythique étudié était Jeanne d'Arc. L'étude est partie de la question suivante : Comment l'image mythique de Jeanne d'Arc est-elle représentée dans les œuvres étudiées ? Notre hypothèse est que le processus d'héroïsation/mitification du personnage historique en personnage littéraire s'éloigne du mythe déjà solidifié, c'est-à-dire qu'il s'inspire de la représentation déjà existante dans l'imaginaire populaire. La base théorique utilisée dans cette étude était la Sémiotique des Cultures (RASTIER, 2010 ; PAIS, 1993), dont la méthodologie d'analyse est interprétative, historique et comparative, complétée par la Sémiotique Greimassienne, qui se concentre sur l'analyse du parcours de signification présent dans les textes. Ainsi, l'objectif de ce travail a été d'étudier les aspects sémiotiques du mythe de la Jeune Fille Guerrière dans le processus de mythification du personnage historique Jeanne d'Arc et de vérifier, concrètement, comment Jeanne d'Arc est représentée dans le langage littéraire, observant les systèmes de valeurs présents dans le corpus étudié et les rôles thématiques assumés par l'héroïne Française, en considérant le contexte de la pratique sociale qui génère le mythe, qui était la guerre de Cent Ans. Le processus de mitification de ce personnage historique a été étudié à travers l'analyse interprétative des œuvres suivantes: La vie de Jeanne d'Arc, par Érico Veríssimo (1978); Jeanne d'Arc et ses batailles, de Robins Phil (2010); La vie fabuleuse de Jeanne d'Arc, de Patricia Deps (2020); et Jeanne d'Arc, de Tony DiGerolamo (2010). L'étude nous a permis de conclure que Jeanne d'Arc répond aux exigences du paradigme de la Jeune Fille Guerrière. De plus, l'image mythique présente dans le corpus apporte des rôles thématiques communément déjà attribués à Jeanne d'Arc (sainte, jeune fille, guerrière et sorcière) et passe d'une littérature à une ethno littérature, en explorant l'image mythifiée d'un personnage historique et en permettant plusieurs lectures interprétatives sans perdre son statut mythique.

Mots clés: mythification ; Jeanne d'Arc ; représentation littéraire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipologias dos sistemas semióticos.....	50
Figura 2 – Cadeia semiológica do signo saussuriano.....	53
Figura 3 – Cadeia semiológica do mito barthesiano.....	54
Figura 4 – O Globo Gaulês.....	90
Figura 5 – Carta de um dos líderes dos armanhaques.....	91
Figura 6 – Arcanjo São Miguel.....	94
Figura 7 – Joana discutindo com Baudricourt.....	104
Figura 8 – Joana discutindo com Carlos.....	104
Figura 9 – Joana falando com os sacerdotes.....	104
Figura 10 – Joana irritada.....	104
Figura 11 – Jornal inglês.....	107
Figura 12 – Jornal francês.....	108
Figura 13 – Estandarte de Joana d’Arc.....	122
Figura 14 – Guerra dos Cem Anos.....	155
Figura 15 – Entrega da espada pelo anjo.....	165
Figura 16 – Armadura de Joana d’Arc.....	166
Figura 17 – Corte de cabelo.....	167
Figura 18 – Feição feminina.....	168
Figura 19 – Feição masculina.....	168

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Signo hjemsleviano.....	20
Quadro 2 – Identidade x alteridade.....	22
Quadro 3 – Instâncias.....	24
Quadro 4 – Zonas antrópicas.....	25
Quadro 5 – Percurso gerativo.....	30
Quadro 6 – Quadrado semiótico.....	32
Quadro 7 – Quadrado semiótico/masculinidade <i>versus</i> feminilidade.....	32
Quadro 8 – Octógono semiótico do <i>ser parecer</i>	33
Quadro 9 – Esquema narrativo dos actantes.....	35
Quadro 10 – Enunciados de estado.....	36
Quadro 11 – Programa narrativo.....	37
Quadro 12 – Competência e performance.....	37
Quadro 13 – Modalidades.....	40
Quadro 14 – Esquema do signo mito.....	52
Quadro 15 – <i>Corpus</i> selecionado.....	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CAMINHO DA SEMIÓTICA: DA CULTURA AO DISCURSO	17
1.1. Discussões teóricas pertinentes.....	17
1.2 Semiótica das culturas	20
1.2.1 Conceito e envolvimento com as ciências das culturas	20
1.2.2 Das práticas sociais à semiótica do entorno humano	23
1.3 Semiótica do discurso	26
1.3.1. Situando o estudo	26
1.3.2. Percurso gerativo de sentido	29
1.3.3. Nível profundo: estrutura fundamental	30
1.3.4 Nível intermediário: estruturas narrativas	34
1.3.5 Nível superficial: estruturas discursivas	40
2 MITO E MITIFICAÇÃO.....	45
2.1 Correntes de abordagens	45
2.1.1 Perspectiva estruturalista.....	45
2.1.2 Perspectiva das religiões	55
2.1.3 Perspectiva psicológica	58
2.2 Mito e história: mitificação das personagens históricas	67
2.3 Mito e discurso etnoliterário	73
2.4 O mito da donzela-guerreira.....	76
3 JOANA D'ARC E O PROCESSO DE MITIFICAÇÃO.....	82
3.1 A prática social geradora do mito Joana d'Arc: a Guerra dos Cem Anos ...	82
3.2 O percurso histórico de Joana d'Arc.....	84
4. DISCURSOS SOBRE JOANA D'ARC: relações antrópicas e sistemas de valores disseminados pela cultura.....	88
4.1 Considerações preliminares	88
4.2 <i>Joana d'Arc e suas batalhas</i> , de Phil Robins (2010)	89
4.3 <i>A Vida de Joana d'Arc</i> , de Érico Veríssimo (1978)	112
4.4 <i>A vida fabulosa de Joana d'Arc</i> , de Patrícia Deps (2020)	137
4.5 <i>Joana d'Arc</i> , de Tony Digerolamo (2010)	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS.....	178

INTRODUÇÃO

O mito, como narratologia, é uma forma de guardar e transmitir a memória coletiva, uma vez que o cérebro humano capta mais informações quando elas são passadas em forma de narrativa. A base de nossas memórias mais fortes é formada por histórias, lugares e emoções, e tudo isso está presente no mito. Devido à sua complexidade, o mito pode ter várias definições, conforme a corrente de estudo, e todas reconhecem a importância de estudar esse tipo de narrativa, devido aos elementos culturais, ideológicos e valores sociais que carrega.

Os mitos não têm uma autoria. Há um sujeito-enunciador coletivo que ressurge conforme a retomada do texto, durante sua transmissão ao longo do tempo, e recria uma memória social. Além disso, as marcas de tempo e de espaço são genéricas e abstratas ou, simplesmente, não existem, por isso, são consideradas atemporais, com espaço utópico, um não lugar. Por essa razão, o mito faz parte dos discursos etnoliterários que apresentam a função de atualizar e transmitir os saberes das comunidades socioculturais como forma de preservar o sentimento de pertença à comunidade, revelando sua visão de mundo, portanto, possibilitando compreender, em certa cultura, seu processo histórico.

Partindo da perspectiva etnoliterária, podemos afirmar que o mito, que trata da heroicização de um mesmo sujeito ideológico presente em diversos gêneros discursivos, é um conceito cristalizado na memória do povo. Neste estudo, o sujeito ideológico, objeto de nossa análise, é a donzela-guerreira, especificamente, a heroicização da personagem histórica que sofreu um processo de mitificação, ao qual foram adicionados vários elementos, a ponto de, no imaginário coletivo, haver uma difícil distinção entre a biografia e as adaptações que foram feitas de sua vida e atuação, o que nos possibilita considerá-la uma personagem literária e mítica que está presente em diversas obras, de gêneros discursivos e literários também diversos.

A relação entre mito e história é bem tênue. Isso fica evidente quando comparamos a personagem histórica com a personagem mitificada. Na relação entre mito e história, tem-se uma personagem real (histórica) que, ao longo dos anos, foi transformada em heroína. O processo de heroicização transformou-a em um modelo exemplar a ser seguido, porque lhe atribuiu virtudes, feitos e conquistas gloriosas que não condizem com os fatos narrados pela História, uma vez que são ações que não podem ser feitas por um ser humano. Os vários elementos que vão sendo

acrescentados, ao longo do tempo, transformam a personagem histórica em um mito, ou seja, fazem surgir a mitificação, em os fatos históricos são ressignificados de maneira que a distinção entre história e mito é difícil.

Assim, considerando esses aspectos, este trabalho tem como objetivo estudar os aspectos semióticos do mito da donzela-guerreira no processo de mitificação da personagem histórica Joana d’Arc. Especificamente, objetivamos verificar como Joana d’Arc é representada na linguagem literária, observar os sistemas de valores presentes no *corpus* estudado e destacar os papéis temáticos assumidos pela heroína francesa. Considerada como personagem mitológica, sua história vem sendo contada, ao longo dos séculos, por diversos autores, que usam gêneros diferentes, o que acarreta inúmeras interpretações e dificulta a distinção entre historiografia e narrativa mítica. Para isso, partimos do seguinte questionamento: Como a imagem mítica de Joana d’Arc é representada na linguagem literária? Nossa hipótese é de que o processo de heroização da personagem histórica (Joana d’Arc) para personagem literária parte do mito já solidificado, ou seja, inspira-se na representação já existente do imaginário popular.

A Semiótica das Culturas (RASTIER, 2010; PAIS, 2009a) foi a base teórica escolhida para a análise, complementada com o estudo discursivo do percurso da significação de Greimas e seus colaboradores (BARROS, 2010; FIORIN, 2012, 2013, 2019), para compreender bem mais como a significação do texto foi construída e o que ela comunicou.

Assim sendo, o processo de mitificação da personagem escolhida foi estudado utilizando-se uma metodologia de análise “interpretativa, histórica e comparativa” (RASTIER, 2010) aplicada aos discursos das seguintes obras literárias: *Joana d’Arc e suas batalhas*, de Phil Robins (2010); *A vida de Joana d’Arc*, de Érico Veríssimo (1978); *A vida fabulosa de Joana d’Arc*, de Patrícia Deps (2020) e *Joana d’Arc*, de Tony DiGerolamo (2010). Esse processo foi inserido no contexto sócio-histórico e ideológico da Guerra dos Cem Anos, a prática social geradora do mito.

A priori, preferimos a representação de Joana d’Arc na literatura brasileira, mas, como só encontramos a obra de Veríssimo (1978) e a de Deps (2020), tivemos que ampliar para outras obras literárias traduzidas para a língua portuguesa, o que nos possibilitou incluir o texto de Robins (2010) e o de DiGerolamo (2010) sobre os quais não encontramos estudos analíticos.

No que diz respeito à apresentação da categoria analítica e do *corpus*, é importante enfatizar que, no estudo do processo de heroização, privilegamos o mito da mulher guerreira – a que vai à guerra trajada de homem. Nesse caso, utilizou-se a crítica literária do paradigma da donzela-guerreira, baseado no estudo de Galvão (1998), Oliveira (2005) e Maia (2019). Com o intuito de enriquecer o fazer interpretativo e a discussão teórica, apresentamos as principais correntes de estudo sobre o mito.

Podemos perguntar: Por que Joana d’Arc? Sem dúvidas, há várias personalidades históricas que se enquadram no paradigma da donzela-guerreira, mas mitificadas em proporção mundial, provavelmente, poucas. A heroína francesa, símbolo de patriotismo, ultrapassou a fronteira do seu país, ao ser considerada um ícone do Cristianismo, canonizada pela Igreja Católica (1920). Sua história tem uma peculiaridade: seu processo mítico se iniciou com a visibilidade pública da heroína ainda em vida, que só durou dois anos, depois que foi morta na fogueira. Mas, o pouco tempo foi o bastante para torná-la um mito revivido ao longo dos séculos. Além disso, é consenso entre os historiadores que Joana d’Arc, provavelmente, é a mulher mais documentada da história (BEAUNE, 2006; CASTOR, 2018). Há uma vasta quantidade de fontes primárias escritas no Século XV, principalmente no que tange aos processos inquisitoriais, com depoimentos da própria heroína, declarações de testemunhas oculares etc. Toda essa documentação é fácil de ser acessada, pois há inúmeros sites institucionais e de devotos que disponibilizam os manuscritos digitalizados ou digitados e traduzidos em outras línguas. Sua história também é recontada por meio de várias expressões artísticas, aproximadamente vinte mil estátuas públicas, oitocentos biografias históricas, cinquenta e dois filmes, entre outras (AMARAL, 2012).

Entretanto, conforme pesquisa realizada, a maior parte dos estudos são voltados para a perspectiva biográfico-histórica, principalmente, para o processo de condenação e reabilitação. Não há muitos estudos que consideram a semiótica literária. No Brasil, a incidência de pesquisas na pós-graduação em estudos joânicos, é pequena. Só encontramos uma tese (2012) de Flávia Amaral, na USP, que estudou a ressignificação da imagem de Joana d’Arc como símbolo nacional da França, no Século XIX, e a dissertação de Mestrado (2016), na UFPB, de Nathalya Ribeiro, que estudou a tradução para a língua portuguesa do poema *Le Dité de Jehame d’Arc*, de Chistine de Pizan. Em relação a artigos e ensaios, a incidência é mais significativa. Em nível de graduação, encontramos dois trabalhos de conclusão de curso: um, de José Rodrigues (2008), da UFRS, que estudou como Joana d’Arc é retratada na peça

Henrique VI, de Shakespeare; e outro, de Wanessa Nunes (2015), da Faculdade de Educação, Ciências e Letras, que direcionou o estudo para os conflitos políticos e religiosos do processo inquisitorial. Assim, pretendemos, sob a ótica da semiótica literária, colaborar com os estudos joânicos numa perspectiva ainda não abordada.

Esta tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos discussões teóricas importantes para seu embasamento e os principais conceitos da semiótica discursiva, considerando os vícios da Semiótica, conforme Pais (1993) e Rastier (2010). No segundo capítulo, tecemos algumas considerações acerca das principais correntes sobre o mito, desde a abordagem estruturalista, de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes, até a história das religiões, de Mircea Eliade, e a psicologia de Joseph Campbell. No terceiro capítulo, mostramos a crítica literária do paradigma da donzela-guerreira baseado no estudo de Galvão (1998), Oliveira (2005), e a perspectiva *queer* defendida por Maia (2019). O quarto capítulo traz o processo de mitificação/heroicização de Joana d’Arc a partir da análise do *corpus* escolhido. Mas, antes disso, fazemos uma breve contextualização da história da heroína, usando como fonte três biografias historiográficas: *Joana d’Arc: uma biografia* (2006), de Beaune; *Joana d’Arc: jovem, líder, bruxa, santa* (2018), de Castor, e *A Donzela e a Rainha: a história secreta de Joana d’Arc* (2013), de Goldstone, além de alguns websites indicados, especificamente, nas referências. Por fim, depois de interpretar e discutir sobre as análises feitas, apresentamos nossas considerações sobre os resultados, relacionando-os com os objetivos e a hipótese proposta.

1 CAMINHO DA SEMIÓTICA: DA CULTURA AO DISCURSO

1.1. Discussões teóricas pertinentes

Como ciência moderna, a Semiótica foi fundada, quase que contemporaneamente, no final do Século XIX para o início do Século XX. Existem, pelo menos, três tendências ou teorias semióticas desenvolvidas por estudiosos, que a conceberam de maneiras distintas embora inter-relacionadas.

O filósofo Charles Sanders Peirce a entendeu como uma disciplina filosófica, aliada com a lógica e a fenomenologia (VOLLI, 2007). O linguista Ferdinand de Saussure usou o termo Semiologia para designar a ciência que estuda a vida dos signos no meio da vida social, considerando-a como parte da Psicologia Social, da qual a Linguística faz parte (SAUSSURE, 2012). Na antiga União Soviética, representada por A. N. Viesse-lovski, A.A. Potiebniá e Iuri Lotman, foi criada uma escola, fundamentada no estruturalismo linguístico francês, mas aplicada aos estudos literários. Assim, os termos semiologia e semiótica foram utilizados por diversos autores para designar significados ambíguos ou divergentes até que a Associação Internacional de Semiótica, em 1969, por iniciativa de Jakobson, determinou que o termo adotado seria Semiótica, entendida como a ciência geral do signo que estuda todos os signos e os processos de significação (NÖTH, 1995).

Kirchof (2011) afirma que a Semiótica é um fenômeno recente, por ser reconhecida como um campo do saber, pois, só depois dos estudos de Saussure e de Peirce, foi que as comunidades científicas e acadêmicas da contemporaneidade a reconheceram como uma disciplina formalmente estabelecida e independente. Santaella (2010) adverte que, embora utilizando o mesmo nome – semiótica – são teorias diferentes, finalidades distintas, por isso, para a autora, a tentativa de compará-las envolverá discussões bizantinas e uma perda de tempo.

É mister esclarecer que, embora Peirce e Saussure sejam considerados os fundadores da Semiótica contemporânea, eles não foram os fundadores do estudo dos signos:

Qualquer que seja a nomenclatura utilizada, o estudo do signo teve início na antigüidade clássica, com os trabalhos realizados pelos filósofos gregos e latinos. Platão, por exemplo, observou, entre outras coisas, a estrutura triádica do signo em que distinguiu: onoma (o nome), eidos ou logos (a noção, idéia) e pragma (a coisa referente). Aristóteles incluiu o signo no âmbito da

Lógica e da Retórica, definindo-o numa relação de implicação, ou “como uma premissa que leva a uma conclusão”. Chamou ao signo lingüístico de símbolo, considerando que eram retratos das afecções da alma. Os estóicos, por seu turno, retomaram a tríade platônica, apresentando uma nova nomenclatura dos componentes do signo: *semainon* (a parte perceptível), *semainomenon* ou *lekton* (o significado) e *tygchamon* (o objeto referido), enquanto que os epicuristas simplificaram o modelo anterior, concebendo o signo com apenas dois componentes (diádico): o *semainon* (significante) e *tygchamon* (objeto referido). Ainda na Antigüidade, no Século IV da era cristã, coube a Santo Agostinho realizar um excelente estudo sobre o signo que definiu como ‘uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência de si mesmo’ [...]. Ele considerou a existência dos signos verbais (convencionais) e não-verbais (naturais) de grande valor para a semiótica moderna. (BATISTA, 2003).

Assim, antes mesmo de a Semiótica se tornar uma disciplina autônoma, os estudos das linguagens e dos signos iniciaram no mundo grego e percorreram um longo caminho de discussões para serem configurados como os conhecemos atualmente. Dentre as escolas semióticas citadas, por razões que se esclarecerão ao longo deste capítulo, nossa proposta de aplicação serão a Semiótica das Culturas e a Semiótica do Discurso de linha francesa. Esta última se baseia na tradição saussuriana e hjelmsleviana, entendida como uma ciência social (RASTIER, 2010), que visa determinar o sistema estruturado de relações que produzem o sentido do texto (FIORIN, 2012), para definir a estrutura elementar da significação (GREIMAS; COURTÉS, 2012). *A priori*, essas afirmações não são tão claras, porque alguns conceitos precisam ser apreendidos para que possamos compreender como a Semiótica é concebida na perspectiva greimasiana. Por essa razão, a seguir, trataremos de alguns conceitos basilares para entendê-la.

Como falar em uma Teoria dos Signos sem apresentar as definições de signo? ‘Definições’ – no plural – porque, a partir de Saussure, vários autores discutiram sobre o conceito de signo e o ampliaram, com novas perspectivas de análises.

Em seu livro, *Curso de Linguística Geral* (2012), Saussure discute sobre a natureza do signo lingüístico e refere que ele não une uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica. Contudo, não se deve confundir imagem acústica com o som material, algo físico, porquanto aquela é puramente imaterial, isto é, a impressão psíquica desse som que está relacionada aos nossos sentidos. Vejamos a explicação do próprio autor:

O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios ou a língua,

podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema. E porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas, cumpre evitar falar dos 'fonemas' de que se compõem. Esse termo, que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à realização da imagem interior no discurso (SAUSSURE, 2012, p. 106).

Assim, a imagem acústica não tem a ver com a manifestação física, mas psíquica. Ao distingui-la dos fonemas, esclarece que o som não é importante, mas sim, a imagem sensorial que aparece na consciência do indivíduo, ou seja, sem precisar falar, podemos pensar em uma palavra.

Assim, na perspectiva saussuriana, o signo é a combinação do conceito com a imagem acústica que, por questão pedagógica, passam a ser denominados, respectivamente, de *significado* e *significante* (SAUSSURE, 2012). Nesse sentido, o signo linguístico tem como característica a arbitrariedade do significante. Convém enfatizar que a união entre o significado e o significante não se dá indiscriminadamente por uma determinação exterior, visto que se unem de maneira arbitrária:

Assim, a ideia de “mar” não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferente (SAUSSURE, 2012, p. 108).

É importante esclarecer que o termo *arbitrário* não está relacionado à livre escolha do significado pelo falante, já que o indivíduo não pode trocar alguma coisa num signo, porquanto ele está estabelecido em um grupo linguístico (SAUSSURE, 2012). Sendo assim, o significante é arbitrário em relação ao significado por não terem uma relação natural na realidade (SAUSSURE, 2012). Diferentemente, o símbolo tem um vínculo externo à língua e não pode ser arbitrário. “O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo” (SAUSSURE, 2012, p. 109) por manter relação direta com a história.

Na ótica de Saussure sobre o signo, constatou-se que o significante e o significado, sozinhos, não gerariam uma análise perfeita sem considerar a significação atribuída pelo contexto. Desse ponto de vista, o linguista dinamarquês, Louis Hjelmslev, abandona algumas teses levantadas por Saussure, porém conserva as seguintes afirmações: a língua não é substância porque pode ser traduzida em outras línguas, mas é forma, por se distinguir uma das outras; toda língua é

concomitantemente expressão (fonemas) e conteúdo (representação semântica). Nesse caso, a função semiótica é uma relação de solidariedade entre a expressão e o conteúdo, em que um pressupõe o outro. “Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (HJELMSLEV, 2013, p.54).

Para Hjelmslev (2013), tanto o conteúdo quanto a expressão têm uma substância e uma forma:

Quadro 1 — Signo hjelmsleviano

	Forma	Substância
Plano do conteúdo	Sememas	Semas
Plano da expressão	Fonemas (fonologia)	Sons (fonética)

Fonte: Elaboração da autora

No conteúdo, a substância é o sema (unidade mínima de significado), e a forma, o semema (reunião de semas). A expressão constitui a cadeia sonora e apresenta, como substância, as figuras sonoras (sons), e como forma, os fonemas, conjunto organizado de sons (ALMEIDA, 2018).

Partindo dos postulados de Hjelmslev, Barthes (1974) define *forma* como algo que pode ser descrito pela Linguística, sem que seja preciso buscar premissas extralinguísticas, diferentemente da *substância*, que não pode ser descrita sem aquelas. Assim, na expressão, tem-se: a substância fônica articulatória e a forma referente às regras paradigmáticas e sintáticas; já no conteúdo, a substância pode ser as questões emotivas, ideológicas etc., e a forma, a organização dos significados entre si, a depender da ausência ou da presença de determinada marca semântica.

1.2 Semiótica das culturas

1.2.1 Conceito e envolvimento com as ciências das culturas

Dentre as linhas de estudo semiótico já apontadas, tanto a Semiótica francesa quanto a russa têm como foco o estudo da cultura. Contudo, Oliveira (2017)¹ faz uma distinção entre os termos utilizados: a *Semiótica da Cultura* é de linha russa, e a *Semiótica das Culturas*, de linha francesa.

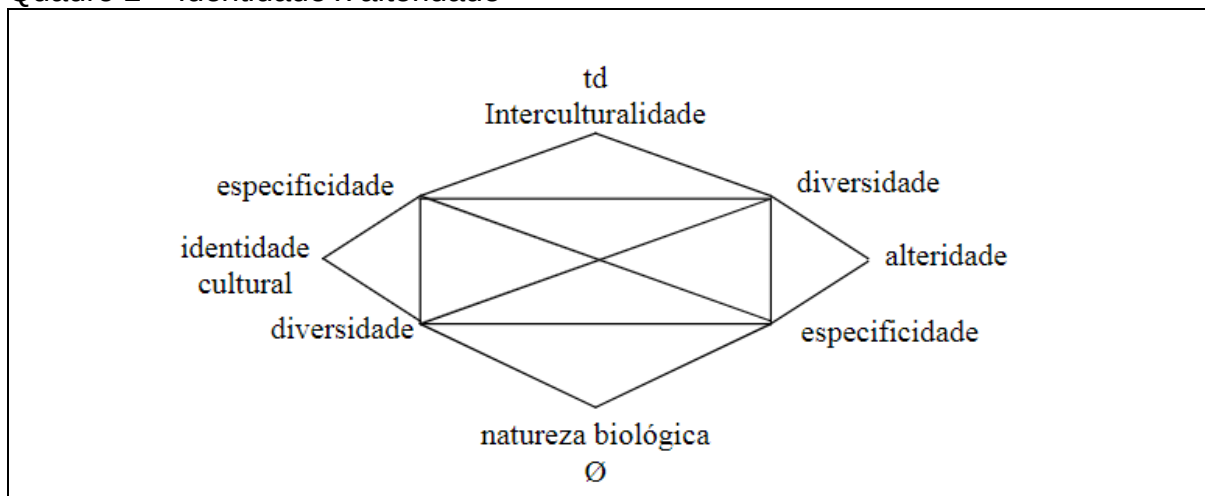
A Semiótica da Cultura foi desenvolvida por pesquisadores da antiga União Soviética e denominada de Escola de Tártu-Moscú (VELHO, 2009), tendo como principal teórico Iury Lotman. Ambas partem do estruturalismo saussuriano e hjelmsleviano, com a aplicação semiótica em diversas esferas da cultura, como cinema, literatura, mitologia, entre outras (NÖTH, 2000). Assim, podemos afirmar que seus fundamentos convergem entre si. Contudo, lembramos que este estudo está voltado para a teoria semiótica de linha francesa, da qual a Semiótica das culturas é um de seus ramos.

Segundo Greimas e Courtés (2012), a cultura é considerada, no sentido semiótico, um universo semântico, relativo a uma comunidade sociosemiótica dada, em que o universo semântico é o conjunto de sistemas de valores. Nessa perspectiva, a Semiótica das culturas estuda a produção da significação em uma sociedade, considerando os processos históricos construídos coletivamente por meio da normatização, da legitimação da vida social e das relações de poder de seus autores, em que o signo, o sentido e a cultura são inerentes (MIRANDA; BATISTA, 2019).

Pais (2009a) assevera que uma cultura só pode ser caracterizada em oposição a outras culturas, independentemente de serem contemporâneas ou situadas no passado. Para o semioticista, uma comunidade linguística e sociocultural é definida por sua língua e pelas práticas semióticas (verbais, não verbais e sincréticas), que constituem sua macrossemiótica, e pelo saber compartilhado sobre o mundo, próprio de seus membros, que estão inseridos em um fazer social e no eixo da história. Ele ressalta que só é possível caracterizar uma cultura partindo de suas especificidades em relação a outras:

¹OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e. Nota de aula da disciplina Semiótica Aplicada ao Teatro Paraibano, ministrada em 2017, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB - João Pessoa.

Quadro 2 – Identidade x alteridade



Fonte: Pais (2009a, p. 21)

Como exemplifica o quadrado semiótico acima, para caracterizar determinada cultura, é preciso compará-la com outras culturas, visto que suas especificidades só serão explícitas diante das características de outras, em a que especificidade e a diversidade são tendências contrárias, que estabelecem uma tensão dialética (PAIS, 2009).

Poder-se-ia dizer, em caráter preliminar, que o objeto da Semiótica das Culturas são as culturas humanas e sua diversidade. Essa afirmação está relacionada à perspectiva antropológica Lévi-straussiana, que introduziu a dicotomia *natureza/cultura* (GREIMAS; COURTÉS, p. 2012). Naturalmente, nós, humanos, nascemos como seres biológicos e, só depois, ao sermos inseridos em uma comunidade sociocultural, ao longo de um processo progressivo, adquirimos características linguísticas, sociais, culturais e históricas que nos tornam seres humanos:

O homem distingue-se dos outros animais do planeta justamente por sua diversidade linguística, cultural, social e histórica; essas características conferem ao homem sua condição humana. Com efeito, uma abordagem puramente biológica mostrar-se-ia claramente insuficiente. Nesse sentido, a história da humanidade corresponde ao processo histórico da cultura, ou antes, das culturas (PAIS, 2009b, p. 20).

A cultura não é um sistema fechado em si mesmo, mas é produto das trocas e das aquisições que elabora com outras culturas e resultado de uma história compartilhada (RASTIER; BOUQUET, 2002). É assim que se desenvolve-se e evolui e poderá desaparecer ao entrar em contato ou conflito com as demais culturas

(RASTIER, 2010, p. 15). Somente as ciências da cultura conseguem dar conta do caráter semiótico do universo humano, porque, “para conhecer o humano pelo homem, elas devem conhecer a parte que lhes toca nesse conhecimento, não somente como destinatário crítico de ‘resultados’, mas como ator dotado de afetos e de responsabilidades” (RASTIER, 2015, p. 16).

A inserção cultural (PAIS, 2009b) ocorre de forma heterogênea nas várias comunidades e em seus subgrupos, o que resulta em diferentes formas de agir para resolver os problemas, o que envolve, muitas vezes, preconceitos, injustiças e discriminação. Para demonstrar a importância da Semiótica das Culturas, Pais (2009b, p. 20) esclarece: “[...] o interesse e a necessidade de uma semiótica das culturas, que permita estudar esses processos e essa diversidade”.

Os critérios se modificam, também, de acordo com as diferentes épocas históricas, com a região e com as camadas sociais. Contudo, apesar das diversidades culturais humanas, existem algumas características que são constantes. Nesse entendimento, o autor afirma que a inserção dos indivíduos no conjunto de valores e saberes compartilhados é feita através da educação, seja ela informal ou formal, o que ocorre em todos os grupos socioculturais.

1.2.2 Das práticas sociais à semiótica do entorno humano

A associação do ser vivo com seu ambiente é, segundo Rastier (2010, p.18), “a condição universal da evolução biológica”, e a ação “é a forma essencial da associação com o ambiente”. Por essa razão, “a relação entre o indivíduo e a sociedade é uma forma de associação biológica do organismo com o ambiente” (RASTIER, 2010). Com base nisso, o autor utiliza os conceitos de Umwelt e Welt, propostos por Uexküll (1934). O primeiro designa o entorno humano, que é composto pelos níveis de apresentação e das práticas semióticas. Já o segundo designa o mundo oculto composto pelo nível fenofísico ou dos fenômenos físicos (RASTIER, 2010, p.20). Os três níveis (das apresentações, semiótico e fenofísico) apresentam três praxeologias ou teorias da ação: praxeologia representacional, relacionada às artes da memória, ao raciocínio e ao esforço memorial; praxeologia semiótica, relacionada à geração e à interpretação dos desempenhos semióticos; e praxeologia física, que diz respeito ao interesse pela atividade técnica e produtiva. Por essa razão, a Semiótica das Culturas tem uma ação interpretativa e, como a Linguística, é histórica

e comparativa (RASTIER, 2010), razão pela qual adotamos como teoria base deste trabalho que vai analisar o processo de mitificação de Joana d’Arc.

Toda prática social corresponde a um discurso cujo resultado é a produção do texto (oral ou escrito). Afirma Rastier (2010) que todo texto revela um gênero e contém um percurso de ação semiótica. Assim, existem instâncias sociais que equivalem às instâncias linguísticas:

Quadro 3 — Instâncias

Instâncias sociais	Instâncias linguísticas
Tipo de prática	Discurso
Prática	Gênero
Percurso de ação	Texto

Fonte: Rastier (2010, p. 20)

Do ponto de vista semiótico, o entorno humano é caracterizado por rupturas consideradas gerais porque estão em todas as línguas descritas e são definidas por relações de oposição: a) a ruptura pessoal, em que o par interlocutório **eu e tu** se opõe a uma terceira pessoa, definida pela ausência da interlocução: **ele, se e isto**; b) ruptura local, que opõe **aqui e aí** a **lá, acolá e alhures**; c) a ruptura temporal, em que o **agora**, o **recente** e o **futuro próximo** se opõem ao **passado** e ao **futuro**; d) a ruptura modal, em que o **certo** e o **provável** se opõem ao **possível** e ao **irreal** (RASTIER, 2010). Para o autor, essas rupturas são gramaticalizadas e escolhidas, obrigatoriamente, pelos locutores. Portanto, todo enunciado deve estar situado em zonas delimitadas pelas rupturas descritas.

As semelhanças entre as rupturas possibilitam diferenciar três zonas antrópicas: uma de coincidência (zona identitária), uma de adjacência (zona proximal) e uma de distanciamento (zona distal). A relação entre as zonas descritas pode ser observada no quadro abaixo:

Quadro 4 – Zonas antrópicas

	Zona Identitária	Zona Proximal	Zona Distal
Pessoa	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
Tempo	AGORA	RECENTE, EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
Espaço	AQUI	AÍ	LÁ, ACOLÁ ALHURES
Modo	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL



Fronteira Empírica Fronteira Transcendente

Fonte: Rastier (2010, p. 23)

Para compreender as zonas acima, é necessário entender como elas se relacionam entre si. Como já falamos, suas relações são de oposição. Assim, *a priori*, tem-se a oposição entre a zona identitária e a zona proximal. Entretanto, a oposição das duas primeiras zonas (identitária e proximal) em relação à zona distal só é possível se elas forem tomadas em conjunto, uma vez que as zonas identitária e proximal referem-se ao mundo óbvio, e a zona distal, ao mundo ausente (RASTIER, 2010).

A zona distal diz respeito à particularidade das línguas humanas em falar do que não existe no mundo empírico, por isso, encontra-se na fronteira transcendente e é exclusiva do entorno humano. Através da zona distal, podemos falar das pessoas ausentes, dos antepassados, da posterioridade e de situações futuras, como também heróis, deuses e espíritos (RASTIER, 2010).

Rastier (2010) afirma que a transmissão das zonas antrópicas do entorno humano ocorre através dos objetos culturais, cujo sentido ocorre pela reapropriação interpretativa. Assim, elenca três campos de transmissão específicos da semiótica do entorno humano. O primeiro é relacionado com a morte biológica, que acontece em todas as espécies, todavia somente o ser humano ritualiza, nomeia, guarda na memória e transforma a morte em um evento coletivo. O segundo campo envolve o

universo onírico, porque, apesar de todos os mamíferos sonharem, nós conferimos sentido ao sonho. O terceiro campo de transmissão refere-se às nossas normas jurídicas, que têm uma formação meramente semiótica, pois nenhum dos campos mencionados existe sem a imaginação coletiva compartilhada pelos seres humanos.

O autor denomina de fetiches os objetos culturais presentes na fronteira empírica, e os da fronteira transcendente, de ídolos. Ele adverte que esses termos (fetiche e ídolos) não são usados no sentido pejorativo da palavra e considera fetiches a ferramenta, o objeto transacional (termo sugerido por Winnicott) e os fantasmas. Já os ídolos são os ritos, as obras de arte, os códigos jurídicos e as teorias filosóficas, científicas e religiosas.

Conforme dissemos a princípio, o estudo da cultura que envolve os textos escolhidos como *corpus* seria complementado com a análise do percurso da significação presente nos discursos, na busca pelo sistema de valores dos sujeitos encontrados, razão pela qual passamos a descrever a teoria greimasiana de estudos semióticos, um dos alicerces da Semiótica francesa e que também foi estimulada pela metodologia de análise dos mitos, proposta por Claude Lévi-Strauss, que está sendo revista em um item posterior. A mitologia, entendida como o estudo dos mitos, na perspectiva de Lévi-Straus, analisa mitos de diferentes culturas e os compara entre si, com o intuito de identificar características compartilhadas.

1.3 Semiótica do discurso

1.3.1. Situando o estudo

A partir da compreensão dos conceitos apresentados, passamos a explicitar a Semiótica greimasiana propriamente dita. Primeiramente, Greimas (1975) não se preocupou em definir ou conceituar o signo, como fizeram Saussure, Hjelmslev e Barthes, mas em explicar como o sentido é produzido. Por essa razão, Courtés (1979) afirma que a Semiótica tem o objetivo de explorar o sentido, por isso não descreve somente a comunicação (transmissão da mensagem do emissor para o receptor), pois abarca um processo mais geral, o da significação.

Na perspectiva greimasiana, a Semiótica é uma Teoria da Significação cujo objetivo é de explicar como o sentido é produzido. O autor toma a semântica estrutural como sinônimo de semiótica e a define como “[...] uma teoria da significação. Sua

primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 455).

Assim, a semântica estrutural tem como objeto não o significado, mas a significação, em que o sentido surge a partir de uma relação, portanto não é isolado e existe na e pela diferença. Dessa maneira, os sentidos apreendidos pelo falante pressupõem um sistema estruturado de relações. Por conseguinte, a semântica estrutural visa à arquitetura do sentido, ou seja, a forma do conteúdo (FIORIN, 2012).

Greimas e Courtés (2012) estabeleceram três condições para que a semântica satisfaça o estudo da significação: gerativa, sintagmática e geral. Gerativa por ser criada através de investimentos de conteúdo progressivos, organizados em sucessivos patamares, dos mais abstratos para os mais concretos e figurativos, de modo que cada patamar possa ter uma representação metalinguística explícita; sintagmática porque visa explicar a produção e a interpretação do discurso, através das relações de sentido; e geral por ter como premissa a unicidade do sentido e pode ser manifestada por diferentes planos de expressão ao mesmo tempo, como o cinema, por exemplo, que reúne a língua, a música, o gesto, a vestimenta etc., o que o transforma em um espetáculo semiótico constituído de várias linguagens.

Por meio dessas condições, a Semântica Estrutural não pretende apenas descrever o plano do conteúdo das línguas naturais, mas também ser uma teoria do texto, sem descrever o que o texto diz, “mas como o texto diz o que diz, ou seja, os mecanismos internos de agenciamento de sentido” (FIORIN, 2012, p. 17), dispondo um conjunto de instrumentos para analisá-los (VOLLI, 2007).

Barbosa (2014) assevera que Greimas, depois de propor uma semântica estrutural, desenvolveu uma teoria semântico-sintática em que aplica ao discurso as estruturas actanciais e narrativas em diversos discursos: literário, científico, jurídico, econômico, jornalístico, conto popular etc., e aos discursos de outros códigos, como o pictórico, o arquitetônico etc., em que a Semiótica é entendida não como a teoria geral dos signos, mas como a ciência que trata da significação.

Conforme Fiorin (2012), na Semiótica de linha francesa, a sintaxe (conjunto de mecanismos que ordenam os conteúdos) se opõe à semântica (conteúdos investidos nos arranjos sintáticos). A diferença entre a sintaxe e a semântica é que a primeira goza de mais autonomia, o que a possibilita investir em diferentes conteúdos semânticos em uma mesma estrutura sintática. Dessa maneira, o discurso apresenta

invariantes que são realizados de forma variável, como exemplifica Fiorin (2012, p. 20-21):

A mesma estrutura narrativa, *um sujeito que entra em disjunção com o objeto vida*, pode ser tematizado como *assassinato, suicídio, morte por acidente*, etc. O mesmo tema pode ser figurativizado de diferentes maneiras. Assim, o tema da evasão pode ser figurativizado pela ida para um mundo imaginário, como a *Pasárgada* de Manuel Bandeira, ou por uma viagem pelos mares do sul. As fotonovelas e as telenovelas trabalham quase sempre com a mesma estrutura narrativa e geralmente com os mesmos temas (ascensão social, realização afetiva, etc.) figurativizados de maneira diferente.

Nessa perspectiva, o autor defende que o percurso gerativo do sentido, proposto por Greimas, não é uma camisa de força, em que se devem enquadrar todos os textos – trata-se de um modelo de análise e de previsibilidade que possibilita generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto (variantes) (FIORIN, 1999). Trazendo essa discussão para o nosso objeto de estudo, podemos afirmar que os mitos constituem o nível de invariância, e os gêneros textuais, o de variância.

O percurso gerativo do sentido analisa o nível do conteúdo, contudo, como vimos anteriormente, segundo Hjelmslev (2013), um conteúdo só é conteúdo porque faz parte de uma expressão, em que um pressupõe o outro por serem solidários entre si. Logo, o conteúdo só se manifesta por meio do plano da expressão. Nesse caso, a textualização ocorrerá quando houver a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, em que o conteúdo é gerado por “um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto e manifesta-se por um plano de expressão. Aí, então, sofre a coerção do material que o veicula” (FIORIN, 2012, p. 22).

Fiorin (2012) enuncia que a relação entre conteúdo e expressão gera efeitos estilísticos da expressão que são importantes para compreender alguns tipos de textos. Por exemplo, para os textos com função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar etc.), basta apreender o plano do conteúdo para entender a informação. Todavia, isso não ocorre com os textos de função estética:

Quem ler os seguintes versos do poema *A tempestade*, de Gonçalves Dias, Nos últimos cimos dos montes erguidos/ Já silva, já ruge do vento o pegão;/ Estorcem-se os leques dos verdes palmares,/ Volteiam, rebramam, doudejam nos ares,/ Até que lascados baqueiam no chão (1957: 868), sem perceber as aliterações das construtivas e das oclusivas terá perdido um elemento essencial do texto, que é o feito de sentido de fúria da tormenta, dado pela articulação do plano da expressão com o conteúdo manifestado. Com efeito,

as constrictivas indicam a continuidade do vento, enquanto a oclusivas sugerem a quebra das árvores e a queda dos galhos arrancados pela ventania (FIORIN, 2012, p. 23).

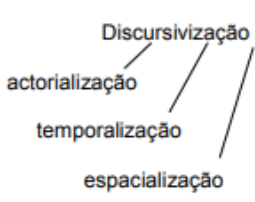
Nesse caso, o plano da expressão é importante para se compreender totalmente o texto. É preciso saber como o plano do conteúdo é manifestado pelo plano da expressão e dar ênfase não apenas ao que o texto diz, mas também como diz. Ao entender o plano do conteúdo como um percurso gerativo, a Semiótica visa explicar como o sentido do texto é construído.

1.3.2. Percurso gerativo de sentido

O percurso gerativo diz respeito a como o sentido de um texto é construído, em que a análise é realizada através de um processo que vai do abstrato ao concreto. Segundo Fiorin (2012, p.18), o percurso gerativo do sentido “é um simulacro metodológico das abstrações que o leitor faz ao ler um texto”. Ao citar a fábula “*O lobo e o cordeiro*”, o autor mostra que, se o leitor limitar a manifestação textual, a fábula não terá sentido. Mas, ao fazer a abstração, passa a ser uma história de seres humanos, em que o mais forte tenta justificar seu domínio para os mais fracos. É assim que a fábula passa a ter sentido.

O percurso gerativo de sentido começa do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto:

Quadro 4 — Percurso gerativo

PERCURSO GERATIVO			
	componente sintático		componente semântico
Estruturas sêmio-narrativas	nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA 		SEMÂNTICA DISCURSIVA Tematização Figurativização

Fonte: Greimas e Courtês (2012, p. 235)

A primeira etapa, mais simples e abstrata, denominada de nível/estrutura fundamental (ou profundo), é aquela em que a significação surge através de uma oposição semântica; a segunda etapa é a do nível narrativo, que é organizado a partir de um sujeito semiótico que busca seu valor. Ambas as estruturas são chamadas de estruturas semionarrativas (GREIMAS; COURTÉS, 2012). A terceira etapa é a do nível discursivo (estruturas discursivas), que deve ser analisado com base nas relações instauradas entre a instância da enunciação e o texto-enunciado (BARROS, 2010). Todos esses níveis apresentam uma sintaxe e uma semântica (FIORIN, 2012).

1.3.3. Nível profundo: estrutura fundamental

Fontanille (2007), ao citar Peirce, afirma que o mundo e o próprio ser humano são signos, que só produzirão uma significação se forem atualizados em discurso. Nesse sentido, o discurso propõe esquemas de significação do mais simples ao mais complexo, em que a articulação dos sistemas de valor é construída. O objetivo da estrutura fundamental é de identificar as primeiras articulações do sentido.

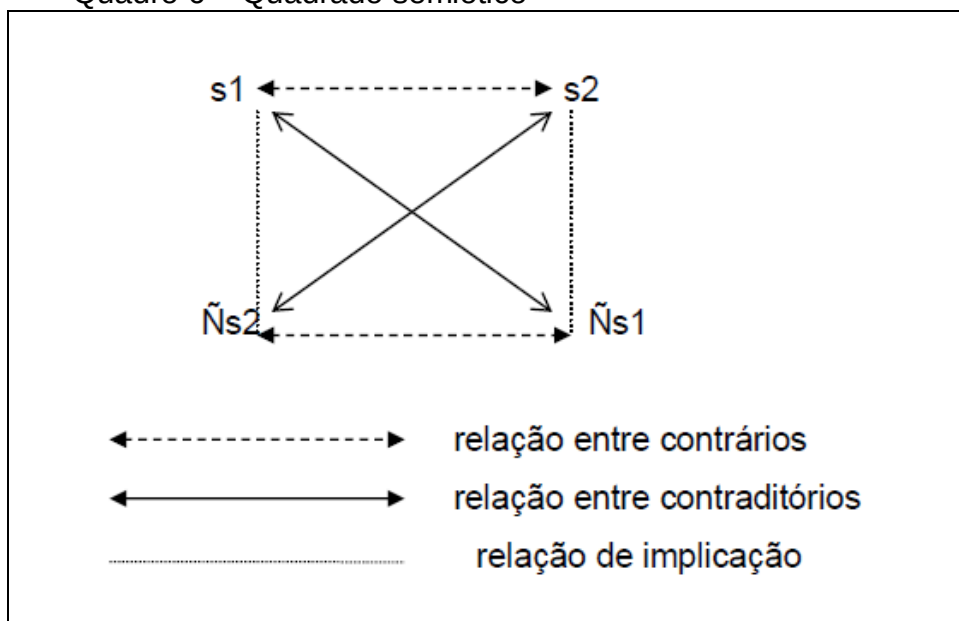
A primeira fase do percurso da significação é a estrutura fundamental, que trata da questão mais geral e abstrata do texto, por isso é chamada de semântica profunda, e lhe atribui um mínimo de sentido (BARROS, 2010). Quando lemos um texto e identificamos seu tema, deparamo-nos com sua estrutura fundamental.

Como vimos, o termo-objeto não apresenta significado sozinho, é necessário relacioná-lo. Na estrutura elementar, a significação ocorre quando existe uma oposição entre termos vinculados por uma mesma categoria semântica, ou seja, que compartilham uma ideia comum (GREIMAS, 1975). Para facilitar a compreensão, citamos o exemplo de Courtés (1979), que afirma que os semas/masculinidade/ *versus* /feminilidade/ só existem um em relação ao outro, fundamentados na diferença e na oposição, contudo compartilham o mesmo eixo semântico — a sexualidade. Essas oposições são estabelecidas e organizadas de acordo com as convenções culturais. Logicamente, não se pode determinar a relação de oposição e as diferenças sem considerar alguns requisitos:

[...] que os dois termos pertençam ao mesmo plano semiótico (por exemplo, não é possível tratar como opostos um significante e um significado, e nem objetos que pertençam a campos diferentes, por exemplo uma cor e um sabor, exceto se há um eixo paradigmático que engloba a ambos. Que os dois termos opostos sejam *disjuntos*, isto é, não contenham elementos comuns. Naturalmente, é tarefa de quem procura realizar uma análise semiótica identificar uma oposição que seja efetivamente ativa e pertinente no texto que está examinado. [...] em nossa cultura, normalmente, o oposto de 'branco' é 'preto'; mas em política o oposto de 'branco' é geralmente 'vermelho'; [...] pode haver um texto no qual o 'branco' (da neve, por exemplo) se oponha ao 'verde' (dos campos). (VOLLI, 2007, p.73).

A sintaxe da estrutura elementar não possibilita visualizar somente as relações opostas (contrários), mas também as relações contraditórias e de implicação, as quais são representadas visualmente no seguinte quadrado semiótico (COURTÊS, 1979, p. 71):

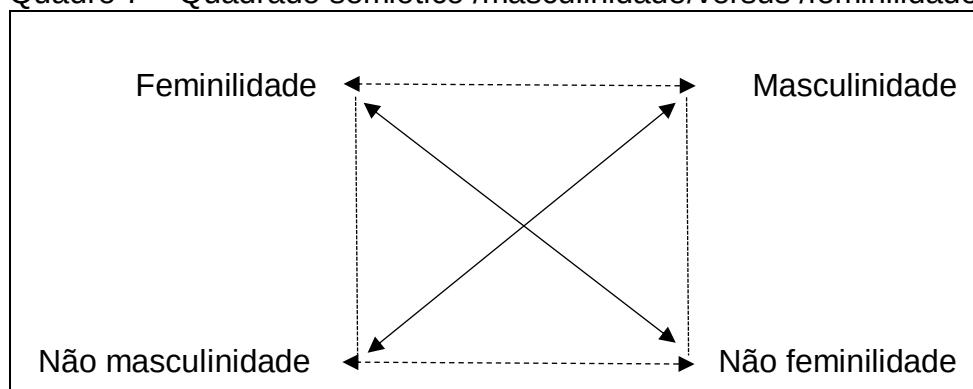
Quadro 6 – Quadrado semiótico



Fonte: Courtés (1979, p. 71)

Nesse quadrado semiótico, a relação de oposição é definida pelos termos contrários $s1$ e $s2$; já $s1 - \tilde{N}s1$ e $s2 - \tilde{N}s2$ mostram a relação de contraditório, e a implicação está entre $s1 - \tilde{N}s2$ e $s2 - \tilde{N}s1$. Essas relações são difíceis de se detectarem no texto, devido à sua abstração. Convém lembrar que elas só existem no e para o texto. Por essa razão, para facilitar a compreensão, voltemos para os semas /masculinidade/ versus /feminilidade/. Materializando visualmente as relações no quadrado semiótico greimasiano, tem-se:

Quadro 7 – Quadrado semiótico /masculinidade/versus /feminilidade/

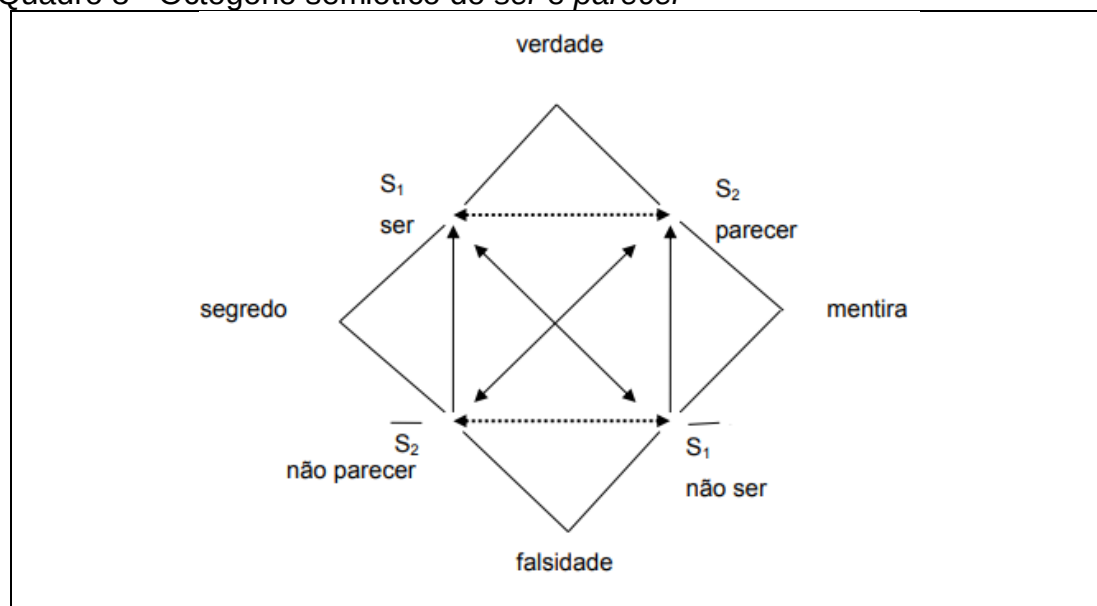


Fonte: Elaboração da autora

O quadrado semiótico acima representa a explicação de Fiorin (2013) de que os termos contrários (/masculinidade/ e /feminilidade/) pressupõem um ao outro para que tenham sentido. Com a negação desses termos, obtêm-se os contraditórios /não

masculinidade/ e /não feminilidade/, em que o primeiro é o contraditório de /masculinidade/, e o segundo, de /feminilidade/. Nas linhas verticais, temos a implicação, em que /não masculinidade/ implica /feminilidade/ e /não feminilidade/ implica /masculinidade/. Os contraditórios (/não masculinidade/ e /não feminilidade/) também são contrários entre si, por isso são denominados de subcontrários. Além disso, a complexa relação entre os quatro eixos do quadrado semiótico gera tensões dialéticas denominadas de metatermos que são, costumeiramente, representadas por um octógono semiótico:

Quadro 8 - Octógono semiótico do *ser* e *parecer*



Fonte: Greimas e Courtês (2012, p. 403)

Um exemplo da aplicabilidade do octógono acima é a análise da “Lenda do Boto”, feita por Batista (2009). Conforme a autora, a história popular trata de um boto elegante que aparecia nas noites de festa para seduzir as moças, engravidá-las e, depois, abandoná-las. Na verdade, ele era um homem que aparecia vestido de boto. Em relação ao octógono, no modo do *ser*, ele era homem, apesar de não parecer, e no modo do *parecer*, ele parecia boto, embora não o fosse. Então, ser boto e não parecer é o segredo, e parecer boto e não ser é a mentira.

Na relação semântica do nível fundamental, os elementos, na base do texto, têm uma axiologia chamada de *foria*: quando lhe são atribuídos valores positivos, denomina-se **euforia**; quando a valorização é negativa, denomina-se **disforia**. Sobre isso, podemos citar a situação pandêmica de 2020: para os que priorizam a economia,

abrir o comércio tem um valor eufórico, porém, para os que priorizam a saúde, a abertura do comércio tem um valor disfórico. Assim, uma mesma categoria poderá ter valores diferentes. Convém ressaltar que esses valores não são atribuídos pelo leitor, mas pelo texto.

Os conflitos mais gerais e abstratos das estruturas do nível profundo (estrutura fundamental) são uma condição para a narratividade, porque, através do nível fundamental, é construído o sentido do nível intermediário (estrutura narrativa). Por isso, fala-se que o sentido é apreendido por um percurso, uma vez que as estruturas fundamentais passam para as estruturas narrativas e, depois, chegam às discursivas. Sua separação serve como uma metodologia de análise porque, na verdade, elas estão correlacionadas dentro do texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético.

1.3.4 Nível intermediário: estruturas narrativas

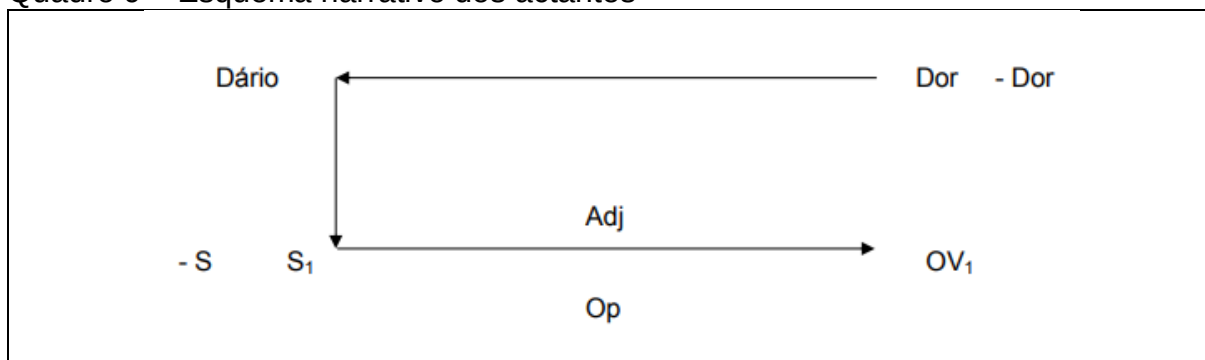
No nível intermediário das estruturas semionarrativas, encontra-se a estrutura narrativa — ou narrativização. A narratividade está presente em todos os tipos de texto, por tratar de uma transformação em dois estados sucessivos e diferentes, em que se tem um estado inicial, quando há uma transformação para um estado final. Diferentemente, a narração é uma tipologia textual (FIORIN, 2013).

Conforme Barros (2010), as estruturas narrativas são uma etapa intermediária do percurso gerativo de sentido de um texto, em que é representado o fazer do ser humano que transforma o mundo em que vive e seus valores, desejos e sentimentos e suas relações. As estruturas narrativas apresentam uma sintaxe e uma semântica. A primeira diz respeito às mudanças de estado realizadas em uma ação, um fazer transformador de um sujeito em busca dos valores investidos nos objetos. A segunda examina a modalização e as paixões relacionados ao sujeito.

Na sintaxe narrativa, o enunciado elementar é a relação de transição entre os actantes: o sujeito e o objeto de valor. Actantes são os que praticam ou sofrem a ação transformadora, ou seja, participam do processo da significação. Todavia, os actantes são estruturas formais abstratas, por isso se distinguem de atores e personagens que podem ser identificados empiricamente nas narrativas (VOLLI, 2007). Nesse sentido, Greimas e Courtés (2012) afirmam que o termo actante é mais amplo por abarcar seres humanos, objetos, animais e conceitos.

Para compreender a função dos actantes no enunciado e na enunciação, primeiramente, trataremos do seu conceito basilar e, ao longo da discussão teórica, veremos como contribuem com a organização do texto. Nesse caso, como estamos tratando do nível narrativo, falamos em actantes da narração ou do enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 2012), que podem ser: **sujeito/objeto** — aqui o sujeito é aquele que busca o objeto de valor, praticando uma ação, é o ser querente, enquanto o objeto de valor sofre a ação do sujeito e é seu desejo; **destinador (DOR)/destinatário (DÁRIO)**, em que o (DOR) destina o sujeito a obter o objeto de valor, impulsionando-o a agir. Portanto, o sujeito é o destinatário (DÁRIO) da ação. O destinador modifica os sujeitos, através da modalização, ofertando valores modais e instrumentos necessários para que eles ajam sobre os outros (ALMEIDA, 2018); o **adjuvante (AJ)** contribui para que o sujeito semiótico consiga o objeto de valor; o **antissujeito (AS)** tem o mesmo valor ou um valor contrário ao do sujeito; o **antidestinador (ADOR)** é o destinador do antissujeito, e o **oponente (OP)** cria obstáculos para prejudicar o sujeito e impedi-lo de alcançar o objeto de valor. A relação entre os actantes é representada graficamente por meio de diagramas ou esquemas:

Quadro 9 – Esquema narrativo dos actantes



Fonte: BATISTA, 2004, p.04

Partindo do entendimento semiótico de que a sintaxe é um espetáculo que simula a ação transformadora do ser humano sobre o mundo, a sintaxe narrativa mostra as mudanças de estados decorrentes do fazer do sujeito com o objeto, em que há dois estados sucessivos e diferentes que se transformam: um estado inicial e um estado de transformação. Nesse sentido, a sintaxe narrativa tem dois enunciados elementares: o de estado e o de fazer. O enunciado de estado descreve a relação de junção entre o sujeito e o objeto de valor, e o enunciado de fazer é regido pela relação

de transformação do enunciado de estado (GREIMAS; COURTÉS, 2012). O enunciado de estado refere-se à junção entre o sujeito e os objetos, indica a situação entre eles e pode ser de dois tipos: conjunção e disjunção.

Tomemos então a relação sujeito/objeto que corresponde à relação activo vs passivo (sujeito=ser querente, objecto=ser querido): ela definirá o que A. J. Greimas chama um *enunciado de estado*. Trata-se, com efeito, da posição de um elemento em relação ao outro, posição que, na nossa terminologia presente, corresponderá à *junção*. Em outros termos, a relação sujeito/objecto é uma relação juntiva que permite considerar esse sujeito e esse objecto como semioticamente existentes um para o outro [...]. A junção (ou relação juntiva) pode, como categoria sémica, articular-se em dois termos contraditórios: conjunção e disjunção (COURTÉS, 1979, p. 82, Grifos do autor).

Na citação acima, percebemos que, no estado conjunto, a relação do sujeito com o objeto de valor é de proximidade, e o desejo é alcançado. Contudo, a disjunção não exclui a relação entre os actantes (sujeito/objeto) (COURTÉS, 1979), porque ainda trata de uma relação juntiva. A relação de junção do enunciado de estado é representada semioticamente pelos seguintes símbolos: $\cap$ representa a conjunção, e $\cup$, a disjunção; **S** representa o sujeito semiótico, e **O**, o objeto de valor, como mostra o quadro abaixo:

Quadro 10 – Enunciados de estado

ENUNCIADOS	
Conjuntivo	$S \cap O$
Disjuntivo	$S \cup O$

Fonte: Elaboração da autora

É mister fazermos uma distinção metodológica, já que o sujeito semiótico não designa pessoa, muito menos, o objeto de valor designa coisa, segundo Fiorin (2013). O sujeito e o objeto são papéis narrativos que, no nível superficial, podem ser representados por coisas, sentimentos, pessoas ou animais. Assim, uma pessoa aprisionada pode ser um objeto do sujeito que captura.

O enunciado de fazer trata da transformação de um estado para o outro, seja do disjuntivo para o conjuntivo ou o inverso. A transformação de um enunciado para o outro ocorre quando um sujeito do fazer opera a transformação mudando a junção do sujeito do estado com o objeto de valor. Exemplificando o estado de fazer (transformador), na sequência sintagmática, temos:

$F [(S1 \cup OV) \longrightarrow (S1 \cap OV)]$ ou vice e versa.

O estado de fazer que rege um enunciado de estado é definido pelo programa narrativo ou sintagma elementar da sintaxe narrativa, em que os textos podem ser representados a partir do modelo abaixo:

Quadro 11 – Programa narrativo

PN = F[S1 $\longrightarrow$ (S2 $\cap$ Ov)]	F = função $\longrightarrow$ = transformação S1 = sujeito do fazer S2 = sujeito do estado $\cap$ = conjunção Ov = objeto-valor
---	---

Fonte: Barros (2010, p.20)

Para Barros (2010), os textos podem apresentar diferentes programas narrativos, conforme diversos critérios. Nesse caso, se o critério considerado for a natureza da função, tem-se um programa de aquisição do objeto de valor quando for conjunto, e se for disjunto, um programa de privação. O critério, segundo o valor investido no objeto, pode ser modal, como dever, querer, poder e saber, ou descritivo, que é a concretização do objeto modal.

A partir dos critérios tipológicos, é possível definir dois tipos fundamentais dos programas narrativos: competência e performance. A primeira é uma doação dos valores modais, e a segunda, uma apropriação dos valores descritivos:

Quadro 12 – Competência e performance

Crítérios	(a)	(b)	(c)	(d)
Competência	Aquisição	Programa de uso	Valor modal	Sujeito do fazer e sujeito do estado realizados por atores diferentes
Performance	Aquisição	Programa de base	Valor descritivo	Sujeito do fazer e sujeito do estado realizados pelo mesmo ator

Fonte: Barros (2010, p. 24).

O programa narrativo de competência ocorre quando um sujeito de estado recebe valores modais do sujeito do fazer. É um programa de uso porque é utilizado

com o objetivo de realizar o programa de base, ou seja, a performance, a qual se refere ao fazer e resulta na transformação do estado juntivo. Contudo, para que o sujeito realize uma performance, é preciso ter competência (COURTÉS, 1979). Assim, a competência capacita o sujeito para o fazer da performance.

A correlação lógica entre um programa de competência e um programa de performance constitui um percurso narrativo, chamado de percurso do sujeito, porém, na organização narrativa, encontramos também o percurso do destinador manipulador e o do destinador julgador (BARROS, 2010). Isso porque os textos são narrativas complexas que, segundo Fiorin (2013), apresentam uma estrutura canônica de quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

A manipulação é uma ação do ser humano sobre outro, com o intuito de levá-lo a fazer certo programa (GREIMAS; COURTÉS, 2012), ou seja, um actante influencia o outro a um querer e /ou dever-fazer algo. A manipulação é realizada pelo destinador manipulador e funciona como um contrato entre ele e o sujeito:

Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O fazer-persuasivo ou fazer-crer do destinador tem como contrapartida o fazer-interpretativo ou o crer do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato. (BARROS, 2010, p.28).

Para que a manipulação aconteça, o destinador manipulador deve convencer o destinatário a acreditar nos valores que ele propuser. A manipulação propriamente dita ocorre quando o destinador manipulador atribui os valores modais ao destinatário. Nem sempre a persuasão do destinador é explícita, por isso, nem sempre o destinatário consegue perceber as intenções do manipulador.

Fiorin (2013) apresenta quatro tipologias da manipulação: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação. A tentação se configura quando o manipulador leva o manipulado a fazer algo, prometendo uma recompensa. A intimidação acontece quando o manipulador, por meio de ameaças, obriga o manipulado a realizar algo. As outras duas manipulações são antagônicas entre si, pois, enquanto, na sedução, o manipulador atribui um juízo de valor positivo ao manipulado, na provocação, a ação é impelida por meio de um juízo negativo atribuído ao manipulado. Vejamos os exemplos dos tipos de manipulação:

- Tentação – “Se você comer, ganha um refrigerante”.
- Intimidação – “Se você não comer, não vai assistir televisão”.

- Sedução – “Pus essa comida no seu prato, porque você é grande e é capaz de comer tudo”.
- Provocação – “Pus essa comida no seu quarto, mas eu sei que, como você é pequeno, não consegue comer o que está aí” (FIORIN, 2013, p. 30).

Os tipos de manipulação não se limitam aos mencionados acima, porquanto existem outras maneiras de influenciar o sujeito a realizar um fazer, como por exemplo, a ordem, a súplica, o pedido. De acordo com o que foi discutido, o destinador manipulador manipula o sujeito na fase inicial do programa narrativo, e o destinador julgador é quem determina a sansão e verifica se o sujeito cumpriu o contrato firmado, por isso, surge no final do programa narrativo do sujeito.

Segundo Barros (2010), a sansão pode ser cognitiva (interpretativa) e pragmática (retributiva). Na primeira, o destinador julgador interpreta a sansão com base na conduta do sujeito em relação ao contrato estabelecido pelo destinador-manipulador. Nesse contexto, os estados decorrentes do fazer do sujeito poderão ser considerados verdadeiros (parecem e são); falsos (não parecem e não são); mentirosos (parecem, mas não são) ou secretos (não parecem, mas são). Na sansão pragmática ou retributiva, o sujeito recebe uma recompensa se tiver cumprido com os compromissos assumidos, caso contrário, será desmascarado e sofrerá punição.

No que tange à semântica narrativa, Batista (2009, p. 3) afirma que “determina a modalidade assumida pelo sujeito no seu percurso em busca do valor”. É nessa instância em que a significação visa atualizar os valores modais do sujeito. As relações entre os valores e o sujeito semiótico podem sofrer mudanças conforme as ordens modais. A modalidade existe quando um predicado do ser ou do fazer rege o outro: querer, saber, crer, poder e dever (BATISTA, 2009). A modalização do enunciado do fazer trata da qualificação para o agir (o sujeito faz), e a modalização do enunciado de estado remete à existência modal do sujeito (o sujeito é) (BATISTA, 2009). Essas modalizações podem ser positivas ou negativas: Querer-ser; Querer-fazer; Não-querer-ser; Não-querer-fazer; Dever-ser; Dever-fazer; Não-dever-ser; Não-dever-fazer; Saber-ser; Saber-fazer; Não-saber-ser; Não-saber-fazer; Poder-ser; Poder-fazer; Não-poder-ser e Não-poder-fazer.

Considerando o percurso tensivo que conduz à realização, as modalidades são agrupadas conforme o quadro abaixo:

Quadro 13 – Modalidades

Modalidades	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Exotáticas	<i>Dever</i>	<i>poder</i>	<i>fazer</i>
Endotáticas	<i>Querer</i>	<i>saber</i>	<i>ser</i>

Fonte: Greimas e Courtés (2012 p. 315).

Vimos que as modalidades virtualizantes revelam o desejo semiótico do sujeito, as atualizantes indicam as qualidades relacionadas à capacidade, e as realizantes referem-se à performance do sujeito.

As modalidades exotáticas ligam enunciados que têm sujeitos diferentes e são capazes de entrar em relações translativas, e as endotáticas são modalidades que ligam sujeitos idênticos ou em sincretismo, ou seja, quando o sujeito de um enunciado do fazer é o mesmo do enunciado de estado, por exemplo, um ator que pode ser ao mesmo tempo sujeito e destinador (GREIMAS; COURTÉS, 2012).

1.3.5 Nível superficial: estruturas discursivas

Benveniste foi o pioneiro no estudo da enunciação, considerando-a como a discursivização da língua, ou seja, a instância em que a língua saussureana torna-se discurso. Para a sociosssemiótica e a semântica cognitiva, a enunciação é o percurso que parte da competência da mente do enunciador sobre um universo, que será reformulado pela competência da mente do enunciatário (BATISTA, 2016). É através da enunciação que as estruturas mais profundas e simples passam para as mais superficiais e concretas. A semântica não se limita a uma teoria do enunciado, pois relaciona a enunciação e o enunciado em uma teoria geral. Como estamos nos referindo ao domínio do conteúdo, as estruturas discursivas (discursivização) serão exteriorizadas como texto, quando se unirem a um plano de expressão no nível da manifestação (FIORIN, 2012).

Conforme Greimas e Courtés (2012), a enunciação é a instância em que ocorre a passagem entre a competência e a performance linguísticas, ou seja, a passagem da língua para a fala, que se manifesta no texto por meio da transformação das estruturas fundamental e narrativa em discurso. Nesse mesmo sentido, Fiorin (2012) afirma que a enunciação é o ato de dizer, enquanto o enunciado é o dito, o produto do ato de dizer, é o estado resultante da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 2012).

A enunciação é o ato de produzir o discurso, sempre pressuposta no enunciado, pois, mesmo que seus elementos não apareçam no enunciado, há enunciação, visto que a frase não se enuncia sozinha (FIORIN, 2012, 2013), razão por que é preciso distinguir as instâncias do *eu* pressuposto e a do *eu* projetado no interior do discurso. Vejamos o exemplo:

[...] um enunciado como *A Terra gira em torno do sol* pressupõe um *Eu digo* (*A Terra gira em torno do sol*). [...] Quando se projeta um *eu* no interior do enunciado, de tal forma que se diga *Eu digo que a Terra gira em torno do sol*, haverá ainda assim uma instância pressuposta que terá produzido um enunciado: *Eu digo* (*Eu digo que a Terra gira em torno do sol*). Isso implica que é preciso distinguir duas instâncias: o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciador e a do *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador (FIORIN, 2012, p. 138. Grifos do autor).

Esses aspectos denotam que o *eu* pressuposto é implícito (enunciador), enquanto o *eu* projetado é expresso (narrador). Como o *eu* corresponde a um *tu*, o enunciatário é o *tu* pressuposto, e o narratário é o *tu* projetado. Não se pode confundir o enunciador e o enunciatário com o autor e o leitor reais, isto é, físicos, porque o enunciador e o enunciatário referem-se, respectivamente, ao autor e ao leitor construídos pelo próprio texto.

Além disso, quando ocorre o discurso direto, em que o autor delega voz aos personagens, temos um interlocutor (*eu*) e um interlocutário (*tu*). Esse recurso é denominado de *debreagem interna* (ou de *segundo grau*), por simular diálogos nos textos e produzir um sentido de verdade: “Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de ouvir o outro, ou seja, suas ‘verdadeiras’ palavras” (FIORIN, 2013, p. 67).

As estruturas narrativas tornam-se estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação, que escolhe a pessoa, o tempo, o espaço e as figuras. Destarte, o discurso é a narrativa em que as escolhas realizadas pelo sujeito fazem as várias formas da enunciação se relacionar com o discurso que enuncia (BARROS, 2010).

Os sujeitos discursivos designam duas posições actanciais: a de enunciador e a de enunciatário, que, no discurso assumem, respectivamente, os papéis de destinador e destinatário. Conforme o enunciatário, o enunciador realiza a escolha de pessoa, tempo, espaço e figuras para persuadi-lo. Por essa razão, o enunciador é considerado um destinador-manipulador por desempenhar duas funções: investir

valores no discurso e convencer, através da manipulação, o enunciatário a crer e a fazer. Assim, o enunciador está para a persuasão, e o enunciatário está para a interpretação. Ambas são realizadas no discurso. A persuasão é um meio utilizado pelo enunciador para tentar convencer o enunciatário de que seu texto é verdadeiro. Contudo, é importante frisar que o enunciatário não se limita ao destinatário da comunicação, pois, como explicam Greimas e Courtês (2012), também é sujeito produtor do discurso, porque a “leitura” é um ato de linguagem, um ato de significar. Portanto, há uma relação dialógica entre o enunciador e o enunciatário que origina os enunciados.

Com o intuito de persuadir o enunciatário, o enunciador transmite sua axiologia, e na enunciação, isso pode ser realizado com a produção de dois efeitos: o de distanciamento ou o de aproximação, que são efetivados por meio das opções das categorias de pessoas, espaço e tempo projetadas no discurso. A depender do intuito persuasivo, os recursos que possibilitam a aproximação ou o distanciamento da enunciação podem ser a *debreagem* e a *embreagem*. A *debreagem* pode ser enunciativa ou enunciva.

Na enunciativa, são instalados os actantes da enunciação, em que as categorias de pessoa são o *eu/tu*; a categoria do espaço da enunciação é o *aqui*, e o tempo da enunciação, o *agora*. Na enunciva, a relação temporal, os tempos referem-se diretamente ao presente do ato de dizer – presente (concomitância), pretérito perfeito (anterioridade) e futuro do presente (posterioridade ao presente) (FIORIN, 2012, 2017), por isso, a *debreagem* enunciativa passa a ideia de subjetividade. Diferentemente, a *debreagem* enunciva tem o sentido de objetividade e dá a impressão de que os fatos narram a si mesmos, porquanto o narrador se distancia do que diz, e os espaços não têm relação com o espaço enunciativo, em que se instauram no enunciado os actantes (*ele*), o espaço (*algures*) e o tempo (*então*) (FIORIN, 2016, 2017).

Em relação à *embreagem*, é o retorno à enunciação. Por essa razão, pode-se afirmar que toda *embreagem* pressupõe uma *debreagem* (GREIMAS; COURTÊS, 2012). Essa afirmação fica mais clara quando entendemos que, assim como a *debreagem*, a *embreagem* pode ser actancial, temporal e espacial. Quando utilizamos essas categorias com o valor da outra, temos a *embreagem*. Por exemplo, quando se usa a terceira pessoa do singular com o valor da primeira: quando a mãe fala para o filho “a mamãe já disse que não fizesse isso”. Nesse caso, a própria mãe fala de si

mesma na terceira pessoa. O mesmo pode ocorrer nas demais categorias da enunciação:

[...] quando se utiliza uma pessoa no lugar de outra, um tempo com valor de outro, um marcador de espaço com o sentido de outro, nota-se claramente que pessoa, espaço e tempo são construções da linguagem: a primeira pessoa do plural pode indicar a primeira do singular; a segunda do singular pode ser usada pela primeira do singular; o espaço da primeira pessoa pode apontar para o da terceira; o presente pode tornar-se futuro e assim por diante (FIORIN, 2017, p. 982).

Como vimos, a sintaxe da estrutura discursiva apresenta as categorias actorialização (pessoa), temporalização (tempo) e espacialização (espaço). A actorialização institui os atores do discurso. O ator pode ser individual, quando atribui um nome próprio; coletivo (multidão), figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não figurativo (destino) (GREIMAS; COURTÊS, 2012). O ator difere de papéis temáticos, que, na perspectiva psicossociológica, designam um modelo de comportamento, relacionado a uma posição e função social, cujas manifestações são previsíveis (GREIMAS; COURTÊS, 2012). Vejamos essa distinção nas palavras de Courtés (1979, p. 120, 123):

[...] o conceito de *papel*: ao nível do discurso, ele manifesta-se, por um lado, como uma qualificação, como um atributo do actor e, por outro, essa qualificação do ponto de vista semântico, é somente a denominação que subsume um campo de funções.

[...] definiremos esses papéis temáticos como a redução de um conjunto de unidades qualificativas e/ou funcionais a um agente que os subsume como outras tantas expressões virtuais possíveis: assim, a /madrinha/ (papel temático relativo à organização social para-familiar, frequente nas variantes de *Cinderela*).

Até esta discussão, quando tratamos das projeções da instância da enunciação no enunciado e das relações entre o enunciador e o enunciatário, estávamos nos referindo à sintaxe da discursivização. Mas, como já foi mencionado, para cada estrutura do percurso gerativo, há uma sintaxe e uma semântica. Nesse sentido, os procedimentos semânticos da estrutura discursiva são a figurativização e a tematização, que concretizam o sentido.

A figurativização é uma forma de especificar e particularizar o discurso, tendo em vista que, diante das figuras disponíveis de uma língua, o autor escolheu uma determinada, o que possibilitou classificar a competência e os discursos dos autores (BATISTA, 2003). A figura designa algo perceptível do mundo natural (carro, azul, frio)

existente ou construído, que corresponde a um sistema de representação (BARROS, 2010). Diferentemente, a tematização traz para o discurso os valores mais abstratos, identificados pelos traços semânticos de natureza conceitual, por meio dos quais é possível organizar e ordenar os elementos do mundo natural (BARROS, 2010).

No âmbito da discussão e da apresentação da Semiótica de linha francesa, a teoria é uma metodologia de análise textual, o que possibilitará extrair os valores axiológicos do *corpus* escolhido – mitos – que carregam modelos e ideologias sociais, o que proporciona uma análise da Semiótica das Culturas e possibilita caracterizar a cultura imanente presente no texto.

2 MITO E MITIFICAÇÃO

2.1 Correntes de abordagens

Há diversos estudos sobre o mito, com diferentes correntes de abordagem, contudo, trataremos das que consideramos mais relevantes para o objeto de estudo proposto. Nesse caso, abordaremos o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes, a história das religiões, de Mircea Eliade, e a psicologia de Joseph Campbell. *A priori*, faremos uma breve apresentação das visões dos referidos autores e das críticas levantadas por Nildo Viana (2011) acerca dessas abordagens. Depois, contribuiremos com a ótica etnoliterária a respeito do mito.

2.1.1 Perspectiva estruturalista

Lévi-Strauss (2008) estudou os mitos a partir de sua estrutura. Para isso, comparou os mitos de diversas partes do mundo. Segundo o autor, esse seu método foi muito criticado, porque, para alguns estudiosos, os mitos de determinado povo só podem ser interpretados a partir do seu recorte cultural. Em resposta a esse argumento, o antropólogo elenca dois pontos: muitas populações estão constantemente em contato com outras de tal forma que suas crenças, práticas e costumes se difundem — os mitos não existem de forma isolada. Sobre essa questão, Lévi-Strauss (1978) explica que, em alguns lugares da América do Sul, pessoas de lábios rachados eram responsáveis pelas desordens atmosféricas. Já na América do Norte, eram pessoas gêmeas. Com base nisso, questiona por que as pessoas gêmeas e as pessoas com lábios rachados eram consideradas semelhantes em alguns aspectos? Para responder o questionamento, o autor cita vários mitos pan-americanos, de diferentes etnias indígenas, em que a estrutura e a mensagem dos mitos são as mesmas, porém há algumas mudanças de elementos, sem que haja mudança no significado. Sobre isso, explica que, no Brasil, entre os Tupinambás, e no Peru, há um mito que conta a história de uma mulher que deu à luz a gêmeos: um deles era do pai legítimo, e o outro, do sedutor, que é o burlão; os gêmeos têm características antagônicas: um é corajoso, dá bens para os índios, enquanto o outro é covarde e responsável pelas desgraças. Já os Estados Unidos e o Canadá trazem algumas diferenças: quando duas irmãs foram enganadas por burlões, houve duas

fecundações. Nesses casos, há primos, e não, irmão gêmeos. Mas, em uma parte da estória, uma das irmãs parte o nariz de uma lebre ao meio por ter olhado suas partes íntimas, o que explica o fato de os animais da família leporina terem nariz rachado e lábio leporino. Se a divisão fosse levada até o fim, a lebre seria transformada em gêmeos idênticos ou semelhantes, porque ambos faziam parte de um todo. Mesmo havendo essas diferenças, Lévi-Strauss (1978) afirma que, nas Américas, em geral, os índios acreditam que os gêmeos são o resultado de uma divisão interna dos fluidos do corpo.

Nesse caso, o lábio rachado é considerado como o início de uma gemeidade. Por essa razão, não é arbitrária a variação do mito em trazer a lebre, uma vez que, especificamente, para os índios do tronco linguístico algonkiana, no Canadá, onde há essa versão, a lebre é carregada de simbologias: é essencial na dieta, veloz e considerada como exemplo de talento para os índios. Contudo, para o antropólogo, elas não são convincentes e acrescenta dois pontos que explicariam a presença da lebre nessa versão do mito: entre a família dos roedores, a lebre é maior e mais notável e pode ser creditada como representante da família dos roedores, os quais têm uma peculiaridade anatômica que os tornam gêmeos incipientes. Assim, de certa maneira, são divididos em duas partes (LÉVI-STRAUSS, 1978). Com base nisso, o autor evidencia a relação e a conexão entre os mitos.

Lévi-Strauss (1978) afirma que a estrutura básica do mito é a mesma, contudo o conteúdo da célula pode variar. Assim, quando um elemento se transforma, outros mudam, readaptando as modificações sofridas pelo primeiro. Da mesma forma, um mesmo elemento pode ser utilizado várias vezes para explicar diversos acontecimentos, fazendo que as histórias mitológicas tenham esse caráter repetitivo. Como exemplo, podemos citar a simbologia da água:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p.15).

Todos os temas relacionados à água apresentam valores eufóricos e cíclicos que remetem ao próprio caminho natural da água e a uma simbologia transcendente de um eterno retorno. Por esse entendimento, o mito não tem começo nem fim, pois é um fragmento de uma narrativa maior, na qual o sentido não está contido em si

mesmo, mas em outros relatos de diferentes povos, e pode ser (re)encontrado de forma transformada (BASQUES, 2012).

Especificamente, na obra *Antropologia Estrutural* (2008), Lévi-Strauss, antes de tratar da estrutura do mito, mostra como ele é tratado por outras teorias e faz algumas críticas, afirmando que essas teorias partem de questões banais e de sofismo para defender a ideia de o mito tratar de emoções e sentimentos compartilhados pela humanidade ou explicar os fenômenos naturais, o que caracteriza essas perspectivas obscuras e complicadas. Além disso, entende que as explicações de vieses da Psicanálise, da Psicologia e da Sociologia são simplórias. Todavia, não invalida ou desconsidera as contribuições dessas teorias, só afirma que seus pontos de vistas não são suficientes.

Mas, para compreender de que trata essa estrutura ou invariante nas narrativas mitológicas – conceito central na antropologia estrutural – é necessário conhecer a influência da linguística saussuriana na teoria de Lévi-Strauss. É justamente por inspiração linguística que ele utilizou o termo *estrutura* e levou em consideração as relações dicotômicas ou binárias para o estudo do mito. Assim, diante da diversidade humana, busca-se uma universalidade, pois, independentemente das diferenças culturais, as narrativas mitológicas apresentam uma estrutura comum, ou seja, essa estrutura é a invariante, presente nos diversos mitos, que serve de constantes universais. A estrutura do mito não é evidente, trata-se de um modelo inconsciente, que está no campo das representações mentais. Assim, a estrutura é uma resposta cultural parecida. Essas questões representam os princípios fundamentais da antropologia estrutural:

[...] o princípio da imanência (o objeto de estudo deve ser visto como um sistema fechado, no seu estado atual); o princípio da primazia do todo em relação às suas partes (os elementos de cada conjunto não possuem significação, quando compreendidos isoladamente, e apenas podem ser compreendidos nas relações que estabelecem uns com os outros); o princípio da primazia das relações entre os elementos, relativamente aos próprios elementos (o universo do mito, do conto, deve ser analisado segundo pares de oposições); o princípio da análise binária (ponto de partida da análise mitológica) (SALDANHA, 2019, p. 11).

Vemos, então, que se trata de uma abordagem relacional e que o sentido do mito só pode ser construído se for comparado e relacionado com outros mitos, como mostra Lévi-Strauss (2008, p. 186-187), que utiliza como exemplo o estudo da linguagem:

Os antigos filósofos raciocinavam acerca da linguagem do mesmo modo que ainda o fazemos acerca da mitologia. Constatavam que em cada língua certos grupos de sons correspondiam a determinados sentidos e procuravam desesperadamente compreender que necessidade interna unia tais *sentidos* a tais *sons*. Esforço inútil, já que os mesmos sons se encontram em outras línguas, mas ligados a sentidos diferentes. A contradição só foi resolvida no momento em que se percebeu que a função significativa da língua não está diretamente ligada aos sons em si, e sim ao modo como os sons se combinam entre si.

Até aqui, mostramos o método do estudo do mito defendido por Lévi-Strauss, que não traz uma definição específica, como veremos nos outros autores, mas conceitos bem amplos: “o mito poderia ser definido como um modo do discurso em que o valor da fórmula *traduttore, traditore*, tende praticamente a zero. [...] O mito é uma linguagem [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 188). Em relação à primeira afirmativa, nos modos de expressão linguística, a poesia apresenta uma linguagem muito difícil de ser traduzida para outra língua, o que pode gerar algumas deformações. Diferentemente, o valor do mito permanece mesmo em uma tradução ruim e é percebido como mito por qualquer pessoa (LÉVI-STRAUSS, 2008). Em relação à segunda afirmativa, é preciso saber o que o autor compreende como linguagem. Utilizando a perspectiva linguística, a linguagem é um fenômeno social que se encontra no pensamento inconsciente, assim como na fala, pois não temos consciência das questões gramaticais (fonética, sintaxe e morfologia) da língua, apenas falamos. Assim como a linguagem, o mito apresenta dois eixos em sua estrutura: a língua (estrutura coletiva e invariável) e a fala (atualização e manifestação singular da língua) (LÉVI-STRAUSS, 2008). Por isso, afirma que o mito pertence à ordem do discurso, porque é através da palavra que o conhecemos. Lévi-Strauss (2008) também compreende que a linguagem é uma condição da cultura, ao mesmo tempo em que é através da cultura que os indivíduos adquirem a linguagem.

Além disso, considerando o aspecto temporal, o mito é história, uma vez que trata do presente, do passado e do futuro. Nesse sentido, Lévi-Strauss (2008, p. 188-189) acrescenta que

o mito também se define por um sistema temporal, que combina as propriedades dos dois outros. Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios” – em todo caso, “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco a ele atribuído provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro. Uma comparação ajudará a precisar essa ambiguidade

fundamental. Nada se parece mais com o pensamento mítico do que a ideologia política. Em nossas sociedades contemporâneas, talvez ela apenas o tenha substituído. Pois o que faz o historiador quando evoca a Revolução Francesa? Refere-se a uma sequência de eventos passados, cujas longínquas consequências certamente ainda se fazem sentir, através de toda uma série, não reversível, de eventos intermediários. Mas, para o político e para aqueles que o escutam, a Revolução Francesa é uma realidade de outra ordem, uma sequência de eventos passados, mas também um esquema dotado de eficácia permanente, que permite interpretar a estrutura social da França contemporânea e os antagonismos que aí se manifestam, e entrever as grandes linhas da evolução futura (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 188-189).

O método de análise proposto por Lévi-Strauss desconstrói a concepção de linha de evolução ou desenvolvimento entre sociedades, ou seja, quebra a ideia de hierarquia ou superioridade cultural.

Na apresentação dos principais conceitos da antropologia estrutural, é possível perceber sua influência na Semiótica de linha francesa, pois a universalidade da cultura e as especificidades culturais compõem um dos objetivos da teoria semiótica, com o intuito de atingi-las e analisá-las de maneira sistemática, por meio da variedade das semióticas apreensíveis que são axiologia, ideologias², modelos de ação e manipulação (GREIMAS; COURTÉS, 2012).

Barthes (2009), assim como Lévi-Strauss, também se baseia nos estudos linguísticos saussurianos e desenvolve um estudo sobre a semiologia proposta por Saussure (2012), o qual afirma que a Semiologia estuda os signos da vida social, e a Linguística é parte da Semiologia.

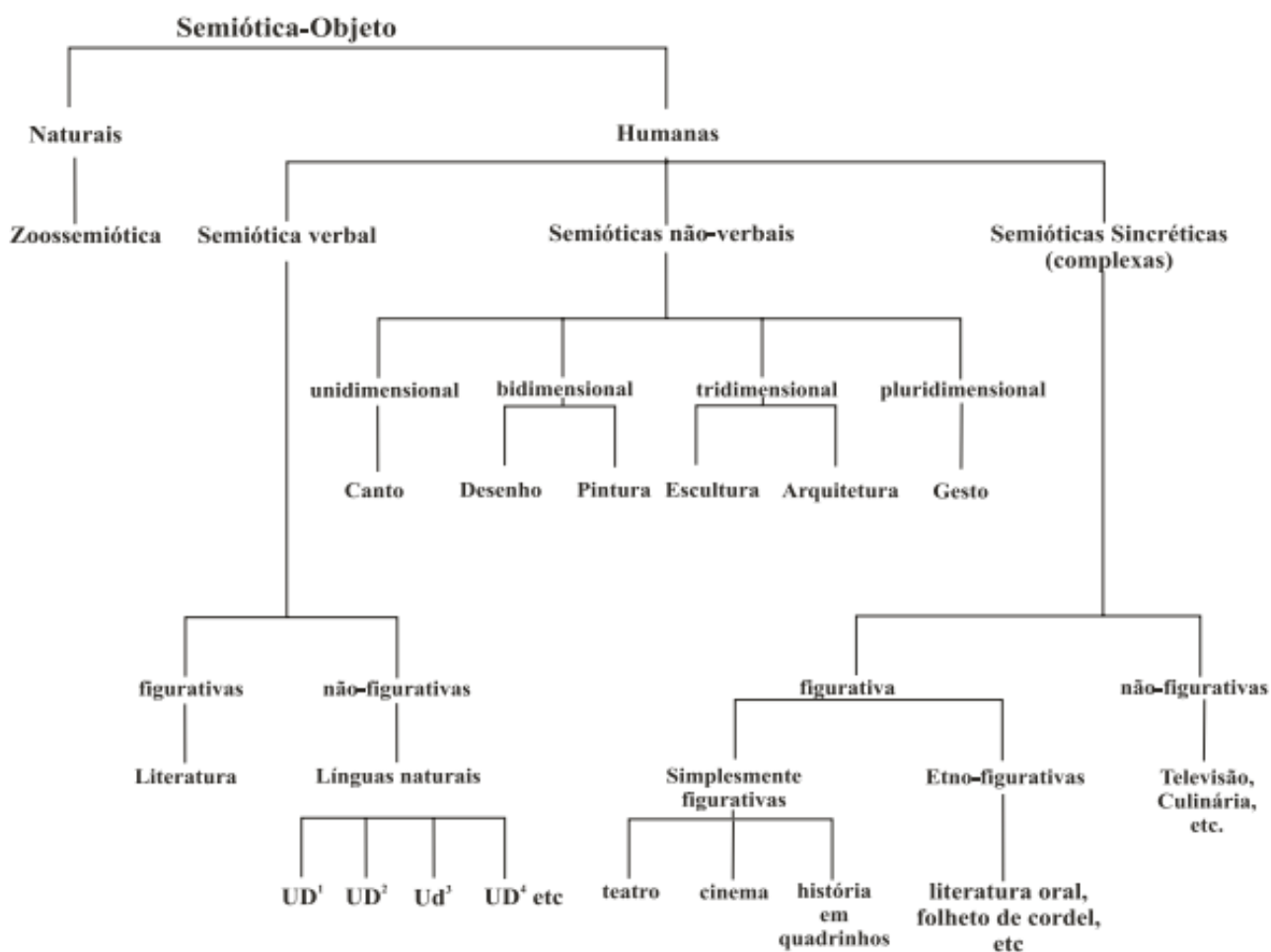
Os termos Semiótica e Semiologia eram considerados sinônimos e foram usados, durante muito tempo, de forma indiferente (GREIMAS; COURTÉS, 2012; NÖTH, 1995). Batista (2003) refere que o termo Semiologia era adotado pelos linguistas da linha saussuriana, principalmente os latinos; já os ingleses e os alemães utilizavam o termo Semiótica para designar a mesma ciência. Em 1969, em reunião da Associação Internacional de Semiótica, por iniciativa de Roman Jakobson, foi adotado o nome Semiótica como a ciência geral dos signos verbais, não verbais e complexos ou sincréticos. Assim, a Semiótica passou a ser uma espécie de ciência geral, como uma metateoria, à qual as outras semióticas, linguísticas e não linguísticas estariam vinculadas. Nesse sentido, a Semiótica não é mais sinônimo de Semiologia, uma vez que esta última remete ao signo linguístico, e a primeira refere-

² Ideologia, na abordagem semiótica, é caracterizada pelo estatuto dos valores atualizados, ou seja, relação de junção, sendo considerada uma permanente busca pelos valores (GREIMAS; COURTÉS, 2012).

se a todos os signos. Os autores da linha greimasiana ampliam o sentido de Semiótica para o estudo da significação que o signo apresenta e não, o estudo do signo em si.

A partir da complexidade e da variedade de signos, há tipologias semióticas, exemplificadas no esquema abaixo (BATISTA, 2003, p. 65):

Figura 1 — Tipologia dos sistemas semióticos



Fonte: Batista (2003, p. 65)

Para a autora, há uma oposição basilar entre as semióticas naturais e as humanas. A primeira é a Zoosemiótica, e a segunda apresenta três naturezas distintas de semiótica objeto — a verbal, a não verbal e a sincrética — essa última considerada como complexa, porquanto combina outras semióticas, como, por exemplo, gesto e música, gesto e fotografia etc. Por sua vez, a semiótica verbal pode ser figurativa e não figurativa (as línguas naturais e seus universos de discurso). Já a semiótica não verbal relaciona-se às dimensões, por isso podem ser “unidimensionais

(canto), bidimensionais (desenho, pintura), tridimensionais (escultura e arquitetura) e pluridimensionais (gestualidade)” (BATISTA, 2003, p. 65). As semióticas sincréticas figurativas podem ser simples (teatro, cinema, história em quadrinhos) ou etnofiguras (literatura oral, folheto de cordel etc.) (BATISTA, 2003).

Vemos que Lévi-Strauss e Barthes, no que tange ao estudo do mito, partem da mesma base — a linguística — contudo o primeiro objetiva as narrativas míticas arcaicas dos povos sem escrita, ao passo que o segundo estuda o mito contemporâneo da sociedade francesa do Século XX. Talvez isso explique a conotação que os autores estruturalistas conferem ao mito:

Roland Barthes, em *Mitologias*, editada em 1957, inaugura uma análise crítica da propaganda e do *marketing* na sociedade francesa da época. Sem dúvida, esse livro é um clássico cujos ensinamentos não conseguimos trocar por coisa melhor. Elabora uma verdadeira desmontagem, à vista armada da linguagem, e revela que os aparatos da comunicação de massa (a publicidade e o marketing), por meio de operações discursivas, tratam de naturalizar a cultura, fazendo passar suas palavras por inocentes. Por outro lado, é inegável que, nesse mesmo período, o autor encampou um projeto de escritura - *Mitologias* - desmontando as camuflagens elaboradas pelos meios de comunicação, que fazem passar as palavras por inocentes, na medida em que naturalizam aquilo que é culturalmente construído (FONTANARI, 2015, p. 69).

Nesse contexto, o mito não será visto como uma narrativa que trata dos primórdios do tempo ou dos seres divinos, mas como se configura na contemporaneidade, em que sua elaboração tem uma intencionalidade. Por essa razão, Barthes (2009) usa o termo mitificação para designar o processo de distorção ideológica, o qual torna algo que é cultural e adquirido como inato e natural. Assim, apesar de o mito ser considerado como normal proveniente da natureza das coisas, na verdade, é uma imposição, uma forma de mascarar a realidade através de uma ressignificação. Nas palavras de Barthes (2009, p.11),

O ponto de partida dessa reflexão era, o mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar, na exposição decorativa do-que-é-óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula.

Para entender o processo de mitificação, devemos tratar de alguns pontos definidos pelo autor, dentre os quais o de que “o mito é uma linguagem” (BARTHES,

2009, p.11), um sistema de comunicação que passa uma mensagem carregada de sentido e significação. Então, tudo pode constituir o mito:

Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por linguagem, discurso, fala etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada uma fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa (BARTHES, 2009, p. 201).

Na visão barthesiana, o mito é uma forma de manipulação ideológica utilizada pelas classes dominantes que desloca o signo de um contexto. Por essa razão, Barthes (2009, p. 223) afirma que o mito é uma apropriação da linguagem, “é sempre um roubo de linguagem” (BARTHES, 2009, p. 223), pois a autenticidade do signo primeiro é roubada, o que atribui um novo entendimento e ocorre a mitificação, entendida como uma forma de mascarar a realidade. Nesse sentido, mito é um sistema semiológico segundo, por ser construído a partir de uma cadeia semiológica já existente, e o signo mito precisa de um signo primeiro para poder ser criado, como mostra este esquema proposto por Barthes (2009, p. 205):

Quadro 14 — Esquema do signo mito



Fonte: Barthes (2009, p. 205)

Nesse caso, o significante é uma forma e ocupa o primeiro lugar no esquema tridimensional: significante, significado e signo. O significado segue a postulação saussuriana de conceito, e o terceiro termo é a significação. Assim, o primeiro termo é a forma (signo linguístico); o segundo, o significado; e o terceiro, a significação, que corresponde ao próprio mito.

De acordo com o esquema do signo proposto pelo autor, vemos que o significante do mito advém de um signo primeiro, por isso, ele defende que o mito abarca dois sistemas semiológicos, um dos quais é deslocado em relação ao outro. Esses sistemas semiológicos são o linguístico e o próprio mito. O primeiro refere-se à língua ou a quaisquer outras formas de representação que lhe são análogas, que Barthes (2009) denomina de linguagem-objeto, uma vez que é a linguagem usada pelo mito para construir seu próprio sistema. O próprio mito foi chamado pelo autor de metalinguagem, por ser uma segunda língua em que se fala da primeira.

Em relação à questão s gnica do mito proposta por Barthes (2009), Kulak (2015) demonstra como o discurso do signo mítico   direcionado para outros sentidos de compreensão, o que confere um novo significado ao signo primeiro através do exemplo da maça, pois, além de ser uma fruta, também pode significar pecado (fruto proibido, seduc o, conhecimento) e até tecnologia. Vejamos o exemplo abaixo:

Figura 2 – Cadeia semiológica do signo saussuriano



Fonte: Kulak (2015, p. 512)

Segundo Kulak (2015), o significante   a imagem da fruta na árvore e seu conceito, e o que apreende o objeto   o significado. A rela o entre os dois elementos (significante e significado) forma um terceiro elemento – o signo – a representa o da maça (o desenho). Esse processo, no signo mito, em rela o   mitologia do pecado ressignificado na maça, acontece da seguinte maneira:

Figura 3 – Cadeia semiológica do mito barthesiano



Fonte: Kulak (2015, p. 512)

Kulak (2015) explica que, no mito do fruto proibido, o significado e o significante, primeiro, são desconstruídos, e a história do sentido é apagada devido à subversão de seu discurso. O signo da primeira cadeia perde sua história quando se transforma em forma (significante) no segundo sistema. Nessa perspectiva, Barthes (2009) afirma que, no sistema mítico, há diferentes conceitos para determinada forma, isto é, tem-se um significante que pode apresentar vários significados, como, por exemplo, “maçã, que pode ser explorada como significante do pecado em relação a Adão e a Eva, à tecnologia, se associada à Apple, ao conhecimento devido ao fruto de Newton, entre diversos outros” (KULAK, 2015, p. 514).

Outro exemplo de mitificação barthesiana é a hierarquia de gênero trazido por Harari (2020), que não menciona a teoria de Barthes, contudo entendemos que tal relação é possível. Conforme Harari (2020), os seres humanos são divididos, biologicamente, em sexo masculino e feminino. O primeiro apresenta os cromossomos XY, e o segundo, XX. Contudo, “homem” e “mulher” não são categorias biológicas, mas sociais, portanto, sexo é uma categoria biológica que é constante e objetiva, ao passo que o gênero é uma categoria cultural, intersubjetiva, que muda, histórica e socialmente, conforme as culturas. A partir dessa distinção, o autor aborda vários argumentos para mostrar que o sistema patriarcal foi baseado em mitos infundados, e não, nos fatos biológicos. Dentre tais mitos, citamos “o poder dos músculos”, como refere Harari (2020, p. 162):

A teoria mais comum aponta para o fato de que os homens são mais fortes que as mulheres e utilizavam sua maior capacidade física para obrigá-las a

se submeterem. Uma versão mais sutil dessa afirmação sustenta que sua força permite que eles monopolizem tarefas que demandam trabalho braçal, como arar e colher. Isso lhes dá o controle de produção de alimentos, o que, por sua vez, se traduz em influência política.

Para o autor, a superioridade da força física dos homens para justificar a exclusão da mulher de alguns espaços sociais não tem embasamento biológico, mas sim, mítico. Primeiramente, a afirmação de que o homem é mais forte fisicamente do que a mulher só considera certo tipo de força, já que as mulheres são mais resistentes à fome, às doenças e à fadiga do que os homens. A problemática da superioridade física masculina é que as mulheres, no decorrer da história, foram excluídas de cargos e posições de poder que não exigiam apenas força física, mas também habilidades mentais e sociais (HARARAI, 2020). Essa relação de gênero mostra o processo de mitificação defendido por Barthes (2009).

Em síntese, no que diz respeito à exposição das ideias barthesianas sobre o mito, ele ressignifica a realidade para mascará-la por meio do roubo da linguagem. Por essa razão, nessa visão, o signo mítico não é arbitrário, uma vez que é inteiramente intencional e os valores sociais, políticos e históricos são naturalizados por grupos dominantes como forma de poder e de manipulação.

2.1.2 Perspectiva das religiões

Na perspectiva da história das religiões, o estudo do mito está relacionado com a manifestação religiosa, ou seja, com o divino e o sagrado. Esses são conceitos basilares abordados por Eliade (1992; 2016) para tentar definir o mito e descrever suas funções. Outro ponto importante, na pesquisa do autor, é a ideia de “mito vivo” – uma forma de afunilar os diferentes significados atribuídos ao termo mito:

Não é nesse sentido — o mais usual na linguagem contemporânea — que entendemos o "mito". Mais precisamente, não é o estágio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma "ficção" que nos interessa. Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é — ou foi, até recentemente — "vivo" no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos (ELIADE, 2016, p.08).

Vimos que a Ciência das Religiões rompe com o sentido de “ficção” e “invenção” atribuído ao mito, entendendo-o como uma história verdadeira, que exerce influência na vida social, de forma a moldar as atitudes humanas. Por isso, o “mito vivo” está presente nas sociedades tradicionais e arcaicas.

Antes de conceituar o mito, o autor problematiza a própria busca para definir esse tipo de narrativa, diante de tantas abordagens diferentes. Acrescenta que, independentemente da abordagem, todos os estudos são importantes, portanto não existe o mais correto, apenas perspectivas diferentes sobre o mesmo objeto – o mito. Assim, os estudos são complementares. Isso traz uma definição mais ampla possível, pois, em seu entender, isso irá torná-la menos imperfeita:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2016, p.11).

Em face do exposto, destacamos quatro pontos que caracterizam o mito: história sagrada; tempo primordial; narrativa de criação; e personagens que são entes sobrenaturais ou deuses. Essas características são muito próximas de outros gêneros, como o conto e a fábula, por isso se questiona se são suficientes para definir o mito. Sobre o questionamento, para distinguir a narrativa mítica de outros gêneros populares, Eliade (2016) trata da diferença entre ‘histórias falsas’ e ‘histórias verdadeiras’. Nesse sentido, os mitos são considerados histórias verdadeiras, em que se encontram temas sobre a origem do mundo e seus protagonistas, que são entes divinos, sobrenaturais, celestiais e ancestrais. Além disso, eles têm a função de trazer modelos e ritos das principais atividades humanas (alimentação, trabalho, casamento, educação etc.). Diferentemente, as ditas ‘histórias falsas’ (contos e fábulas) relatam aventuras maravilhosas do herói nacional, às vezes, com um caráter cômico, em que

as aventuras e as proezas não têm o intuito de edificar, de trazer um modelo a ser seguido, por isso seu conteúdo é profano, e seus protagonistas, geralmente, são animais. Vejamos como Eliade (1998, p. 108) explica a diferença entre o sagrado e o profano:

Evidentemente, trata-se de realidades sagradas, porque é o *sagrado* que é o *real* por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar. Conforme não tardaremos a ver, o trabalho agrícola é um ritual revelado pelos deuses ou pelos Heróis civilizadores. É por isso que constitui um acto ao mesmo tempo *real* e *significativo*. Comparemo-lo com o trabalho agrícola numa sociedade des-sacralizada: aqui, o trabalho tornou-se um acto profano, justificado unicamente pelo proveito econômico que proporciona. Trabalha-se a terra com o fito de a explorar, procura-se o ganho e a alimentação. Esvaziado de simbolismo religioso, o trabalho agrícola torna-se, ao mesmo tempo, “opaco” e extenuante: não revela significação alguma, não permite nenhuma “abertura” para o Universal, para o mundo do espírito. Nenhum Deus, nenhum herói civilizador jamais revelou um acto profano. Tudo quanto os Deuses ou os antepassados fizeram, portanto tudo o que os mitos contam a respeito de sua actividade criadora, pertence à esfera do sagrado e, por consequência, participa do Ser. Em contrapartida, o que os homens fazem por sua iniciativa própria, o que fazem sem modelo mítico – pertence à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória no fim de contas irreal.

Assim sendo, o sagrado está relacionado à ontologia e confere um sentido religioso às atitudes humanas, de maneira a designar um modelo a ser seguido, ritualizado. O que não pertencer ao âmbito do sagrado, ou seja, destituído de significado religioso, é considerado profano.

Além dessas diferenças, há outros critérios a serem considerados para realizar a narração mitológica. Exemplo disso é que nem todos têm acesso. Em algumas tribos, crianças e mulheres não podem ouvi-los e se exigem um tempo certo (estação do ano e horário – manhã, tarde ou noite) e uma preparação do lugar antes da citação do mito. Já as ‘histórias falsas’ podem ser contadas em qualquer lugar e tempo (ELIADE, 2016).

Sobre a estrutura e a função dos mitos nas sociedades em que ele é vivo, Eliade (2016, p. 21) elenca:

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (porque se refere a realidades) e sagrada (porque é a obra dos Entes Sobrenaturais); 3) que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-

se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido" ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5) que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados.

Com base nessas funções, o mito não é apenas uma história com o objetivo de explicar, pois, ao narrá-lo, revive-se uma realidade primeira. Por meio dessa narrativa, esse tempo prodigioso é reatualizado, não apenas como uma comemoração, mas uma reintegração como forma de viver novamente aquele momento.

Para o autor, o mito foi ultrapassado com o despertar da consciência histórica, ou seja, com a descoberta da História, que desencadeou o processo de desmistificação. Nesse processo, a história mítica perde o significado religioso e se converte em conto infantil ou lenda. Ele entende que nem mesmo a Filosofia, com Sócrates e Platão, conseguiu abolir definitivamente o pensamento mítico, que, na sociedade moderna, ainda existe, porém de forma modificada ou camuflada.

2.1.3 Perspectiva psicológica

Com um viés da Psicologia analítica, a escrita sobre o mito, em Campbell, sofre grande influência junguiana, com veremos ao longo deste tópico. Campbell (1989), ao estudar as semelhanças entre os mitos (mitologia comparada), formulou uma teoria geral e universal acerca da mitologia. Essas semelhanças são descritas como uma fórmula dos rituais de passagem, um percurso-padrão da aventura mitológica de um herói, denominada de *A Jornada do Herói*. Antes, porém, trataremos de algumas formulações primeiras para compreender a perspectiva do autor sobre um mito.

Devido à sua base junguiana, o conceito de arquétipo é um dos conceitos centrais para entender os estudos de Campbell, porquanto ele faz uma leitura psicológica dos mitos. Os arquétipos são padrões estruturantes da psique humana. Conforme Jung (1969), o arquétipo é uma tendência instintiva, marcada por um impulso manifestado como fantasias, e revela sua presença por meio de imagens simbólicas. Assim como o corpo é formado por um conjunto de órgãos com suas evoluções no desenvolvimento biológico, assim como ocorre com a nossa psique, por isso, são inconscientes. Os símbolos arquétipos são inatos, herdados pela base coletiva milenar, e formam a psique humana:

As imagens arquetípicas do homem são tão instintivas quanto a habilidade dos gansos para emigrar (em formação); como a das formigas para se organizarem em sociedades; como a dança das abelhas (acima), que com um movimento traseiro comunicam à colmeia a localização exata de alimento. (JUNG, 1969, p. 64).

Os arquétipos como padrão da nossa psique são, na verdade, consequência das nossas experiências impressas, tanto coletivas quanto individuais. Essas experiências tomam forma na qual se tornam um padrão básico e recorrente. Entretanto, os arquétipos não são determinados por seu conteúdo, mas por sua forma, o que possibilita a variação e a individualidade, mesmo apresentando um padrão. Sobre isso, vejamos o exemplo dado por Gerriger (2006, p. 5, tradução nossa)³:

Cada humano, por exemplo, tem dez dedos - a herança coletiva de nossa espécie - então não é surpresa que “base dez” seja um sistema numérico comum à maioria das culturas - uma numeração arquetípica, por assim dizer. Os críticos podem argumentar que os humanos não nascem com base dez na cabeça, e eles estariam certos - mas não é isso que Campbell e Jung estão afirmando quando falam de “arquétipos do inconsciente coletivo”. Não é necessário presumir automaticamente que existe algum tipo de transmissão mística e esotérica de informações fluando através do éter de uma geração para a seguinte, ou, inversamente, que a base dez está embutida em nosso DNA. Por outro lado (trocadilho intencional), nossa biologia herdada - a estrutura de nosso corpo - molda nossa experiência da realidade. Podemos facilmente marcar dez itens em nossos dedos - mas depois disso, precisamos pedir a mão de outra pessoa. Portanto, a base dez se torna o sistema de numeração padrão em muitas culturas. Talvez, se tivéssemos apenas oito dedos, a base dez seria apenas um conceito difícil na aritmética do ensino fundamental, em vez do contexto dentro do qual vivenciamos o mundo ao nosso redor.

Para Campbell (1989; 1990; 2008), o mito pode se manifestar pessoal, individual ou coletivamente. Os mitos são construídos através dos sonhos: “O sonho é o mito personalizado, e o mito é o sonho despersonalizado, o mito e o sonho simbolizam da mesma maneira geral, a dinâmica da psique” (CAMPBELL, 1989). Nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao

³Each human, for example, has ten fingers - the collective inheritance of our species - so it's no surprise that “base ten” is a numerical system common to most cultures – an archetypal numbering, so to speak. Critics might argue that humans are not born with base ten in their head, and they would be right - but that's not what Campbell and Jung are claiming when they speak of “archetypes of the collective unconscious.” One needn't automatically assume that there's some sort of mystic, esoteric transmission of information wafting across the ether from one generation to the next, or, conversely, that base ten is embedded in our DNA. On the other hand (pun intended), our inherited biology - the structure of our body - shapes our experience of reality. We can fairly easily tick ten items off on our fingers - but after that, we need to borrow someone else's hand. Hence, base ten becomes the default numbering system in many cultures. Perhaps, if we had only eight fingers, base ten would just be a difficult concept in grade school arithmetic, rather than the context within which we experience the world around us.

passo que, nos mitos, os problemas e as soluções apresentadas são válidos diretamente para toda a humanidade. No sentido de manifestação coletiva, dois conceitos são importantes: símbolos e imagem mítica. Os mitos são modelos para certa sociedade em determinada época, em que esse modelo é uma imagem mítica, legitimada por séculos de experiências durante a trajetória ao longo do tempo. No véis da religião, um deus ou uma divindade são imagens míticas:

Essas divindades nos mitos servem de exemplo, proporcionam modelos de vida, desde que se entenda sua referência de roçar e transcender. O que significa a idéia cristã de *imitatioChisti*, a imitação de Cristo? Que você deva ser crucificado? Nada disso. Significa viver com um pé na transcendência, como Deus. (CAMPBELL, 2008, p. 24).

Assim, o mito, *a priori*, é intrassubjetivo e, depois, torna-se intersubjetivo, ou seja, sua manifestação ocorre de dentro para fora. Contudo, entende o autor que, atualmente, os modelos da mitologia tradicional não são tão presentes nas sociedades atuais, devido ao avanço da ciência, da tecnologia etc., em que os ritos são esvaziados de significado porque só foram transformados em formalidades. Por isso, defende a bem-aventurança como uma forma de guiar e de entender seu próprio mito, isto é, decidir fazer e ser o que se deseja (CAMPBELL, 2008). Mesmo assim, defende que é importante conhecer as funções da mitologia tradicional e as perpetuaram até os dias atuais. A primeira função do mito é de despertar sentimentos de mistério, assombro e gratidão no indivíduo sobre a existência; a segunda visa apresentar o mundo como uma imagem sagrada voltada para o grande mistério. As duas últimas funções têm características menos abstratas: a função sociológica proporciona leis para a vida em sociedade, e a função pedagógica proporciona a relação entre o mundo psicológico do indivíduo e o mundo exterior. A função pedagógica das tradições herdadas não exerce tanta influência ou não significa mais para todas as pessoas, por isso, entende que cada um deve buscar a própria imagem mítica, ou seja, encontrar o mito (CAMPBELL, 2008).

Trazendo a discussão dos estudos de Campbell (1989) para a narratologia, o autor defende a tese de que a aventura mitológica apresenta um padrão, uma fórmula para o caminho do herói, em que há os mesmos ritos de passagem – separação, iniciação e retorno.

De acordo com o que foi apresentado, a tese de Campbell (1989) assemelha-se às propostas de Gremais, Lévi-Strauss, Barthes e, conseqüentemente, de Propp,

porque se voltaram para o estudo da narratologia e a incidência de estruturas constantes nessas narrativas. Portanto, a jornada e a fórmula da aventura do herói também são estruturas.

A leitura do livro *O herói de mil faces* (CAMPBELL, 1989) nos possibilita afirmar que a jornada do herói pode estar presente em diversos gêneros discursivos, uma vez que o próprio autor, ao exemplificar sua tese, cita como exemplos lendas, comédia, conto de fadas etc.

O herói é um portador simbólico do destino de todos, que pode apresentar uma proeza física (ato de coragem na batalha ou de salvar uma vida) ou espiritual (em que aprende o nível superior da vida espiritual e retorna com uma mensagem) (CAMPBELL, 1990). O primeiro estágio ou etapa da aventura é a de separação ou partida. Nessa fase, o herói recebe o chamado ou pode recusá-lo e tem uma ajuda sobrenatural ou a assistência de um mentor/mestre para guiá-lo na aventura certa. O segundo estágio é o das provas e das vitórias da iniciação. Por último, tem-se o retorno e reintegração à sociedade. A jornada cíclica – partida, iniciação e retorno – é denominada de monomito. Campbell (1989) subdividiu essas etapas em estágios que não precisam estar necessariamente presentes.

Na partida, a aventura do herói é iniciada com o chamado para a aventura, que pode começar com um erro, resultado dos desejos e dos conflitos reprimidos; também pode começar quando o herói se depara com algo que atrai sua atenção e que o leva para outros caminhos. O chamado, que pode ser feito de infinitas formas, é uma convocação do próprio destino, que o transferiu para uma região desconhecida e perigosa, que pode ser representada de várias maneiras:

[...] como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis (CAMPBELL, 1989, p. 34- 35).

Na literatura mundial, o chamado para a aventura apresenta-se de forma que a convocação não tenha como ser recusada. No entendimento de Campbell (1989), o chamado traz à tona um mistério de transformação, ou seja, um ritual ou um momento de passagem espiritual. Contudo, o herói pode recusar o chamado e, ao fazer isso, a aventura é convertida em contrapartida negativa. A recusa pode ser consequência de

vários fatores, dos quais o autor menciona o aprisionamento do tédio, por causa do trabalho devido à cultura; nesse caso, o sujeito é uma vítima a ser salva. Todavia, em certos casos, alguns estão destinados a ser salvos. Para os que aceitam o chamado, um dos primeiros encontros do herói, em sua jornada, é com a figura protetora (auxílio sobrenatural), que representa o poder benigno e protetor do destino, pois provê o herói de amuletos ou conselhos, instiga-o a passar pelo primeiro limiar, que é o limite entre a vida pregressa do herói e a partida para o seu futuro em um mundo desconhecido, que é perigoso e está presente nas histórias como uma forma de proteger e de controlar:

Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo, da mesma forma como, além do olhar paternal, há perigo para a criança e, além da proteção da sociedade, perigo para o membro da tribo. A pessoa comum está mais do que contente, tem até orgulho, em permanecer no interior dos limites indicados, e a crença popular lhe dá todas as razões para temer tanto o primeiro passo na direção do inexplorado. Assim, os marinheiros dos grandes navios de Colombo, ampliando o horizonte na mente medieval — navegando, como pensavam, para o oceano sem limites do ser imortal que cerca o cosmos, tal como uma interminável serpente mitológica que morde a própria cauda —, tiveram de ser guiados e controlados, como se fossem crianças, porque temiam os leviatãs, as sereias, lagartos e outros monstros das profundezas de que falavam as fábulas. As mitologias folclóricas povoam com velhacas e perigosas presenças todos os locais desertos fora das vias normais da cidade. (CAMPBELL, 1989, p. 44- 45).

O limiar apresenta um guardião que vigia seus limites, que são figurativizados por anões, dragões, leões, montador de demônios etc. A passagem do limiar significa renascimento e, na imagem mundial, pode simbolizar o útero, o ventre de uma baleia, um templo.

O segundo estágio da jornada do herói é a iniciação, em que ocorre uma sucessão de provas e testes. É nesse caminho de provações que ele recebe um auxílio, um conselho, uma ajuda sobrenatural ou um amuleto. O herói termina sua busca por intermédio de uma graça ofertada pela personificação masculina, feminina ou um animal. O aventureiro deve retornar com o seu troféu, sua conquista (CAMPBELL, 1989). O monomito solicita que o herói retorne trazendo “[...] os símbolos da sabedoria, o Velocino de Ouro, ou a princesa adormecida, de volta ao reino humano, onde a bênção alcançada pode servir à renovação da comunidade, da nação, do planeta ou dez mil mundos” (CAMPBELL, 1989, p. 114). Essas conquistas não são apenas aquisições materiais, elas simbolizam o compartilhamento das experiências que o herói aprendeu durante sua jornada. Assim, o monomito propõe

que todas as histórias, sejam clássicas, sagradas ou tradicionais, tratam de uma única história: a saída do ser humano da ignorância para a sabedoria.

Dentre os estudos e as teorias sobre a narrativa mítica aqui apresentados, podemos afirmar que Campbell é um dos com maior popularidade. Existem várias referências e citações não acadêmicas sobre sua teoria sobre a jornada do herói. Contudo, até nas referências acadêmicas há um esvaziamento da essência de sua teoria, porque a aventura do herói não é apenas um modelo recorrente em histórias de diferentes culturas, porquanto concebe o mito como um sonho em que os arquétipos são revelados. Como manifestação do arquétipo, o mito serve tanto em nível individual quanto coletivo para nos ajudar a lidar com nossas passagens e transformações. Portanto, ainda vivemos o mito, não como as sociedades tradicionais, mas ele se apresenta desde nosso nascimento até os demais estágios da nossa vida, como mostra Campbell (1990):

A mitologia lhes ensina o que está por trás da literatura e das artes, ensina sobre a sua própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital. A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que você passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável.

O mito do nascimento do herói, afirma que somos todos heróis ao nascer, quando enfrentamos uma tremenda transformação, tanto psicológica quanto física, deixando a condição de criaturas aquáticas, vivendo no fluido amniótico, para assumirmos, daí por diante, a condição de mamíferos que respiram o oxigênio do ar, e que, mais tarde, precisarão erguer-se sobre os próprios pés. É uma enorme transformação, e seria, certamente, um ato heróico, caso fosse praticado conscientemente. E existe aí também um ato heróico da parte da mãe, responsável por tudo isso (CAMPBELL, 1990, p.12 e 132).

Por isso, o autor considera o mito como um símbolo vivo, ao qual não se pode conferir o caráter de veracidade ou mentira, porque ele revela o movimento de nossa psique, de nossa natureza humana e de nossas experiências pessoais e sociais.

Viana (2011) considera as concepções de mito aqui apontadas insatisfatórias, contudo reconhece as contribuições dos autores ao possibilitar outras formas de analisar o mito e aponta algumas questões que, em seu entender, são problemáticas. Para ele, a abordagem de Eliade (2016) é muito restritiva, o que diminui a incidência de mitologias no mundo moderno, e menciona duas contradições no pensamento da Ciência das Religiões, uma vez que Eliade (2016) qualifica o Marxismo e as histórias

em quadrinhos (HQs), que falam sobre heróis, como mito. Sobre isso, Viana (2011, p. 84-85) argumenta:

Seria difícil comprovar no marxismo a existência de uma “cosmogonia”, que, segundo Eliade, serve de modelo exemplar para todos os outros “mitos de origem”. Sendo o mito uma narração que conta como uma realidade passou a existir graças aos feitos de seres sobrenaturais, cabe a pergunta: quem são os “seres sobrenaturais” do marxismo? O proletariado? O que existe de “sobrenatural” nele, já que é uma classe social definida por sua posição nas relações de produção e que é devido a essa posição que se torna uma classe revolucionária?

Quanto ao super-homem, além da ausência da cosmogonia, está ausente nele quase tudo que Eliade define como mito. O mito relata uma história sagrada e verdadeira. A história do super-homem é sagrada? Quem acredita no super-homem? Alguém, em sua consciência, diz que o mundo é o que é graças ao super-homem? Sabemos que todo mundo reconhece o super-homem como uma ficção das histórias em quadrinhos e ninguém afirma que se trata de uma história sagrada e verdadeira.

Viana (2015) considera a visão de Eliade (2016) como restritiva, mas comete o equívoco da literalidade da leitura ou de uma má compreensão, uma vez que, em relação ao seu argumento acerca dos HQs, fazemos uma ressalva. Primeiramente, seguindo uma leitura sistemática do livro *‘Mito e Realidade’*, de Eliade (2016), o capítulo IX, intitulado *‘Sobrevivências e Camuflagem dos Mitos’* revela o assunto a ser tratado. Eliade (2016) mostra vários argumentos sobre como o mito aparece ou funciona na sociedade moderna, razão por que usa o termo “sobrevivência” para se referir às características ou aos resquícios mitológicos que permanecem na contemporaneidade. Contudo, ressalva que, na sociedade moderna, o mito se manifesta de maneira diferente – dessacralizada, portanto, profana – mas não deixa de ter o mito presente.

Eliade (2016) aponta que há algumas estruturas míticas presentes na sociedade moderna, mas não são tão perceptíveis porque o “mito não é vivo”, não é tão intrínseco como nas culturas arcaicas. Então, como os mitos estão presentes na sociedade atual? No desejo do consumo, no querer-ter:

Comportamentos míticos poderiam ser reconhecidos na obsessão do ‘sucesso’, tão característica da sociedade moderna, e que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana; no êxodo para os subúrbios, onde se pode detectar a nostalgia da “perfeição primordial”; na intensidade afetiva que caracteriza o que se denominou de “culto do automóvel sagrado”. Como observa Andrew Greeley, “basta visitar o salão anual do automóvel para nele reconhecer uma manifestação religiosa profundamente ritualizada. As cores, as luzes, a música, a reverência dos adoradores, a presença das sacerdotisas do templo (as manequins), a pompa

e o esplendor, o esbanjamento de dinheiro, a multidão compacta — tudo isso representaria, em qualquer outra cultura, um ofício nitidamente litúrgico. O culto do carro sagrado tem os seus adeptos e iniciados (ELIADE, 2016, p. 160).

Há também o desejo do querer-ser, em que os mitos da criação artística são inventados pelas elites. Sobre isso, critica o valor artístico e cultural ditado pelas elites ao criarem o mito de que quanto mais transgressor, inovador e absurdo, mais artístico será: “[...] mesmo que se trate de um cartaz mutilado ou de uma lata de sardinhas assinada pelo artista” (ELIADE, 2016, p. 161). Além disso, defende que o papel da literatura está relacionado com a mitologia e os comportamentos míticos, porque também conta uma história significativa, ocorrida em tempos passados ou fabulosos, com eventos gramáticos e, muitas vezes, retoma temas e personagens mitológicos (ELIADE, 2016).

Tratando, especificamente, das HQs, Eliade (2016) aborda o tema para mostrar que há outras perspectivas de enfoque mitológicos que visam estudar a presença das estruturas míticas nas sociedades modernas. Nesse caso, o autor não entende que o super-herói de quadrinhos seja um mito tal qual nas sociedades arcaicas, mas está presente de forma residual:

Pesquisas recentes trouxeram à luz as estruturas míticas das imagens e comportamentos impostos às coletividades por meio da *massmidia*. Esse fenômeno é constatado especialmente nos Estados Unidos. Os personagens dos *comic strips* (histórias em quadrinhos) apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos. Eles encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade, que qualquer mudança em sua conduta típica ou, pior ainda, sua morte, provocam verdadeiras crises, entre os leitores; esses reagem violentamente e protestam, enviando milhares de tele-gramas aos autores dos *comic strips* e aos diretores dos jornais. Um personagem fantástico, Superman, tornou-se extremamente popular graças, sobretudo, à sua dupla identidade: oriundo de um planeta destruído por sua catástrofe, e dotado de poderes prodigiosos, ele vive na Terra sob a aparência modesta de um jornalista, Clark Kent; Clark se mostra tímido, apagado, dominado por sua Colega Miriam Lane. Essa camuflagem humilhante de um herói cujos poderes são literalmente ilimitados, revive um tema mítico bastante conhecido (ELIADE, 2016, p. 159).

Isso mostra que o mito se transforma, ou seja, que se manifesta de formas diferentes em cada sociedade. Assim, para o autor, o homem moderno ainda conserva o comportamento mitológico. Portanto, vemos que o conceito de mito apresentado por Eliade (2016) é um recorte de pesquisa – estudar o mito a partir das sociedades sem escrita, como descreve o autor. Talvez isso leve a fazer a leitura de que o estudo do mito, na perspectiva da Ciência das Religiões, parece ser excludente. Mas, como

colocou o próprio Viana (2015), só se chegará a essa compreensão fazendo uma leitura muito literal da obra de Eliade (2016).

Com base nos argumentos já apresentados, Viana (2015) afirma que o conceito de mito apresentado por Eliade (2016) foi mal definido e mal aplicado e que a descrição das origens não é uma característica apenas das narrativas míticas, porque tanto as ciências naturais quanto as sociais procuram entender a origem dos seres, das instituições etc. Além disso, enfatizar a característica de ser uma história sagrada e verdadeira é uma inversão da ordem das coisas, em que o acessório passa a ser o essencial. Diante do exposto, para Viana (2015), Eliade (2016) descreve o mito, mas não o explica. Realmente, não é exclusivo dos mitos tratar das origens, porém o que o define, na perspectiva da Ciência da Religião, não é o tema tratado na narrativa, mas as linguagens, por meio das quais as histórias míticas se manifestam.

Viana (2015) refere que a abordagem estruturalista descreve o mito, mas não o explica nem compreende sua mensagem. Especificamente, sobre Lévi-Strauss, argumenta:

Lévi-Strauss faz a leitura do mito, mas não compreende sua mensagem, isto porque o mito não foi produzido para ser “lido” por Lévi-Strauss e seu método estrutural. Se o mito fosse, digamos, hipoteticamente, um “texto”, ele teria sido “escrito” para um público determinado e é esse que poderia compreender e, conseqüentemente, explicar sua mensagem. Para o “outro público” – composto pelos cientistas e teóricos que buscam compreendê-lo – só se pode explicá-lo conhecendo o seu processo de produção (VIANA, 2015, p. 85).

É compreensível que Viana (2015) não trabalhe com o entendimento de que o mito é um texto, por ter um direcionamento unicamente sociológico e filosófico. Essa falta de interdisciplinaridade gera leituras restritivas ou a busca motivada pela ânsia de encontrar falhas argumentativas em autores reconhecidos em suas áreas que ocasionem interpretações equivocadas.

Considerando que o mundo é semioticamente construído, nesse sentido, o mito é um texto, como todo, carregado de significação. Mas, o que é texto? Para a semioticista Barros (2010), há duas formas de entender o texto: como objeto de significação ou objeto de comunicação. Antes de explicá-los, é importante saber que o texto é definido pela organização ou estruturação, atribuindo-lhe sentido, como objeto de comunicação estabelecido entre um destinador e um destinatário. O texto, entendido como objeto de significação, examina procedimentos e mecanismos que o

estruturam para formar o sentido. Há várias teorias que abordam esse tipo de análise. Uma delas é a semiótica em qualquer de suas tendências.

Como objeto de comunicação entre dois sujeitos, o texto tem seu lugar entre os objetos culturais, conforme as formações ideológicas de uma sociedade (RASTIER, 2010). Por essa razão, deve ser analisado considerando-se seu contexto sócio-histórico e cultural, pois é ele que lhe confere sentido. Essa visão é conhecida como análise externa do texto (BARROS, 2010). Segundo Barros (2010), ambas as abordagens são relevantes, uma vez que os sentidos do texto são construídos tanto por meio dos fatores contextuais quanto dos sócio-históricos, e a Semiótica busca conciliar essas duas abordagens. É importante ressaltar que o objeto de estudo semiótico envolve várias formas de manifestação textual, ou seja, texto verbal, escrito, visual e sincrético, logo, tudo o que produz sentido é texto, como uma poesia, um discurso político, uma conversa, um gesto, uma dança, uma gravura, um filme, uma música etc. (BARROS, 2010).

2.2 Mito e história: mitificação das personagens históricas

A relação entre mito e história é muito tênue. Isso fica evidente quando tratamos sobre personagem histórica e personagem mitificada. Essa questão está presente no Cristianismo, que possibilita uma dupla interpretação: que Jesus é um personagem histórico, revestido de mitologia, ou trata de um mito que foi "historicizado" imperfeitamente pelas primeiras gerações cristãs (ELIADE, 1992). Na relação entre mito e história, tem-se um personagem real (histórico) que, ao longo dos anos, foi transformado em herói. A essa heroicização do personagem histórico são atribuídas virtudes, um modelo a ser seguido, bem como feitos e conquistas gloriosas, que não condizem com os fatos históricos. E quando abordam fatos históricos, que podem ser comprovados, muitas vezes, são anacrônicos, porque aconteceram antes do nascimento ou depois da morte do personagem histórico, ou seja, atribuem feitos heroicos que não podem ser realizados por esse personagem. São esses elementos, acrescentados ao longo dos anos, que transformam o personagem histórico em mito – o que se configura como mitificação - em que a biografia é mítica.

A transformação da personagem histórica em mito pode parecer desprezível, apenas acréscimos de elementos fantásticos, mas não o é. Nesse contexto, veremos que a relação entre mito e história revela muito mais do que a vida

de um herói. Nessa concepção, primeiramente, apresentaremos um exemplo claro da mitificação de um personagem histórico. Depois, com base em Aurell (2015), mostraremos como as mutações sociais influenciam as transformações literárias, contudo, mantêm o mito.

Sobre o processo de mitificação de um personagem histórico para um personagem mítico/literário, citamos Rodrigo Díaz, um fidalgo castelhano, que nasceu em Vivar, entre 1040 e 1050, e morreu em 1099, em Valencia, considerado um herói espanhol, com a existência verificada por documentos históricos. Como figura mítica, é conhecido como *El Cid Campeador* (MARTÍN, 1985). Para entender o motivo que levou à criação do mito El Cid, precisamos conhecer seu contexto histórico.

Conforme Daniel Batista (2017), nos Séculos X e XI, a Península Ibérica ainda não era como conhecemos hoje – Espanha e Portugal – mas uma região descentralizada em diversos reinos: ao sul, havia reinos islâmicos; ao norte, reinos cristãos, como o de Castela, na área fronteiriça, na zona central, entre os rios Tejo e Douro. Não havia uma autoridade constituída, por isso, além de ser uma área de grande intercâmbio, era de grandes conflitos. Nesse contexto, o Reino de Castela cresceu de tal forma que os reinos islâmicos passaram a pagar-lhe tributos. Era, justamente, atributo de El Cid recolher os tributos e guerrear em nome de Castela. Ele tinha muito prestígio com o Rei vigente – Sancho. Com a morte do Rei, quem assumiu o trono foi Afonso VI, que rompeu com El Cid e o exilou em 1081. Com o exílio, El Cid tanto lutou em favor do reino cristão como do islâmico. Depois, passou a lutar, de forma independente, em causa própria, sem obedecer a nenhum superior: “Era, em suma, um homem em busca de seu próprio interesse, com fortes indícios de amoralidade – um mercenário, pode-se dizer” (BATISTA, D., 2017, p. 351). Então, por que Rodrigo Díaz se tornou um mito?

Logo depois da morte de Cid, em 1099, o material historiográfico começou a perder força, porquanto os textos que foram surgindo passaram a adicionar elementos não condizentes com os fatos históricos. Esse evento contribuiu para que Jimenã, a esposa de *Mio Cid*, construísse seu mito:

Ao contrário da tradição lendária, que aprecia vê-lo morrendo heroicamente em combate, Rodrigo Díaz faleceu numa cama de seu castelo, em 10 de julho de 1099. É nesse ponto da história que Rodrigo vira uma lenda. Os mouros ficaram confiantes, pois haviam finalmente matado o El Cid e decidiram avançar para Valência. Contudo, Doña Jimenã mandou amarrar o corpo do seu falecido marido ao cavalo e sua espada a sua mão e fez o mesmo

percorrer o campo de batalha. Ao ver o Campeador em cima do seu cavalo, os mouros fugiram sendo perseguidos e derrotados pelo exército de Rodrigo. Por isso, reza a lenda que “Don Rodrigo de Castela venceu uma batalha depois de morto”. Seus restos mortais, juntamente com os de sua esposa, Jimena, estão sepultados na Catedral de Burgos. Todos esses “feitos heroicos” favoreceram a fusão entre realidade e mito, o que pode ser constatado pelos vários El Cid que podem ser encontrados numa larga tradição literária (COUTO, 2017, p.10).

Em quase todas as manifestações da arte é possível encontrar o mito de El Cid: poemas, cantares de gestas, romance, crônicas, cordéis, pinturas, romanceiros, estátuas, teatro, filmes, histórias em quadrinhos etc. (MARTÍN, 1985), portanto, é um mito já consolidado. Com o passar dos anos, ganhou muitos elementos que dificultam distinguir as novas narrativas míticas das adaptações (BATISTA, D., 2017). Além disso, a presença do herói El Cid em vários gêneros discursivos colabora para a perspectiva literária de mito que defendemos neste trabalho.

Essas novas representações do personagem mitificado são criadas de acordo com a necessidade do contexto de sua época. Sobre isso, citando a obra *La España del Cid* (1929), escrita por Ramón Menéndez Pidal, Coelho (2010, p. 86) explica seu contexto:

A última década do Século XIX foi de anos de humilhação para a Espanha, a decadência econômica e a perda de territórios em derrotas vergonhosas para os Estados Unidos faziam com que os historiadores olhassem para trás para tentar entender ‘onde erraram’. Foi nesse contexto de humilhação e saudosismo que Pidal produziu seu texto. Observamos com grande clareza em seu livro a tentativa de construção de uma identidade espanhola fundada em valores castelhanos. É uma tentativa do pesquisador de levantar a moral do seu país através de heróis do passado. No próprio prefácio da primeira edição de *España del Cid*, assim como na conclusão, Pidal admite que sua obra tinha também um caráter didático.

Isso explica, em parte, o motivo pelo qual Rodrigo Díaz foi mitificado, porque, em outras obras, a motivação é diferente. Fletcher (2002) explica que o texto *Poema de Mío Cid*, escrito no Século XIII, sem autoria definida, fala de um herói que, ao ser exilado, sente a perda da terra natal. Todavia, tal sentimento é anacrônico, uma vez que essa relação patriótica não condiz com o cavaleiro medieval (COELHO, 2010). Em cada nova obra que retrata o herói, a motivação será diferente, conforme o objetivo do contexto da época. Nessa ótica, a mitificação serve como um modelo a ser seguido, que atribui um caráter didático de ensinar o dever-ser.

Essa criação de um herói nacional é uma estratégia bastante utilizada por algumas nações como forma de dar esperança ao povo. Isso ocorreu com o

Romantismo no Brasil, no Século XIX, quando se buscava uma autonomia política e literária pautada no nacionalismo. Para isso, idealizou-se a figura de um herói que seria o índio (BOSI, 1980). Diferente de El Cid, não houve uma heroicização de uma pessoa específica, mas parte de uma representação do real – o índio. O que, mesmo não sendo situações iguais, consideramos análogas.

Eliade (2016, p. 160) traz um exemplo de mitificação que talvez seja mais fácil de assimilar, já que é mais recorrente na contemporaneidade:

A mitificação das personalidades por meio dos *mass media*, sua transformação em imagem exemplar, foi igualmente analisada. "Lloyd Warner, na primeira parte de seu livro, *The Living and the Dead*, conta-nos a criação de um personagem desse gênero. Biggy Muldoon, um político da Yankee City, que se transformou numa figura nacional em virtude de sua oposição pitoresca à aristocracia de Hill Street, teve uma imagem pública demagógica construída pela imprensa e pelo rádio. Ele era apresentado como um cruzado do povo, atacando a riqueza usurpadora. Mais tarde, quando o público se cansou dessa imagem, Biggy foi condescendentemente transformado pelos *mass media* num vilão, um político corrupto que explorava em seu próprio benefício a miséria pública.

Veja que a mitificação está relacionada com criar atributos exemplares, uma persona. Mas, no caso acima, também há uma mitificação negativa, em que se cria um anti-herói. Dessa forma, a transformação de um personagem histórico em mito, tal qual aqui apresentada, remete ao conceito defendido por Barthes, já que ressignifica a realidade e serve a um intuito ideológico.

A mitificação é um processo mais comum do que se imagina, pois, conforme Aurell (2015), as genealogias usam o poder mitificador no passado, principalmente as monarquias, como estratégia para manter suas formas de governar e, ao mesmo tempo, torná-las incontestáveis, vinculando suas origens a fatos míticos:

Tal fato explica a potencialidade e a eficácia das genealogias históricas. Esse novo gênero histórico se divulgou na Europa durante a segunda metade do Século XII como um instrumento privilegiado para consolidar o poder monárquico, fundamentado na transmissão dinástica e hereditária. A criação de uma tradição histórica requer a demonstração de uma continuidade social e política. Assim acontece, por exemplo, na introdução das *Grandes Chroniques* francesas, onde se justifica a construção dessa grande obra histórica por causa das dúvidas suscitadas sobre a veracidade da genealogia dos reis da França, de suas origens e da procedência da sua linhagem (Spiegel, 1997: 96). Os condes de Barcelona também se encarregaram de sua genealogia, no momento em que se tornaram reis de Aragão, para codificar seu vínculo genealógico com as origens da dinastia. Dessa forma, vincularam-se ao fundador da dinastia, Guifredo o Peludo, mitificando sua figura, magnificando sua influência política e social e legitimando sua vinculação com os reis franceses, em contraposição a visigodos e islâmicos

(Aurell, 1995). A enorme eficácia desses textos fica refletida nas *Gesta Comitum Barcinonensium*, a construção genealógica dos reis aragoneses medievais, que se utilizou como referente histórico fundamental (um verdadeiro *cânon*) para o estudo do medievo na Catalunha até inícios do Século XIX [...]. (AURELL, 2015, p. 198).

Contudo, a partir do Século XIII, as genealogias perderam o vigor devido às políticas expansivas que estavam sendo desenvolvidas na época, que contribuíram para o surgimento das crônicas de viagens que narram as campanhas militares expansionistas de forma heroica (AURELL, 2015). Assim, não há preocupação em explicar a genealogia, a origem lendária da família, e o foco deixa de ser o passado e passa a ser o presente da nação conquistadora. Para Aurell (2015, p.199), “[...] as transformações literárias nos textos históricos estão estreitamente vinculadas às mudanças sociais e políticas [...].”

Com base no que foi apresentado, podemos perceber que toda mitificação (transformação do personagem histórico em personagem mítico) apresenta um objetivo manipulatório. Nesse sentido, afasta-se do conceito de mito das sociedades primitivas, pois aqui a função do mito não é de explicar a cosmogonia nem diz respeito ao sagrado, como propôs Eliade. Os fatos históricos são ressignificados através dos gêneros literários, razão por que é difícil fazer a distinção entre história e mito.

Seja para um fim manipulatório, pedagógico ou para transformar uma personalidade histórica, o mito, como narratologia, é propício à perpetuação dos valores que desejam passar, visto que nosso cérebro presta mais atenção à informação quando está em forma de narrativa, as bases de nossas memórias mais fortes são histórias, lugares e emoções⁴, e tudo isso está presente no mito.

Segundo Campbell (2008), os mitos da sociedade, em determinada época, constituem modelos sociais, conforme o tempo e os modos de manifestação do mito mudam. Essa visão é totalmente alinhada com o exemplo já mencionado de El Cid, cujas motivações heroicas mudam de acordo com a necessidade da época. Para o autor, os mitos não são histórias inspiradas em pessoas que tiveram uma vida notável. Por isso, mesmo que haja um herói popular inspirado em uma pessoa real em determinada época, não se pode confundir com sua biografia, porque a construção desse herói popular representa o traço transformador do mito e sua atualização. É justamente isso que compõe a mitificação de um personagem histórico. Inicialmente,

⁴EXPLICANDO A MENTE (documentário). Episódio – Memória. Netflix. 2019. 20 mim.

tem-se um indivíduo real, de carne e osso, que, em sua época, exerceu um papel importante no contexto social em que estava inserido. Por causa disso, sua história é recontada e atualizada ao longo dos anos, configurando a passagem de história para estória, ou seja, a transformação do personagem histórico para o personagem literário.

Tanto o texto histórico quanto o literário serão importantes para compreender esse processo de mitificação. Sobre esse debate, o historiador Aurell (2015) defende que o texto histórico e o texto literário não podem ser analisados separadamente, porque se complementam:

O conteúdo histórico e a forma literária são duas caras de uma mesma moeda no texto histórico medieval, e não podem ser analisados de forma separada. [...] A forma e o conteúdo identificam-se no contexto histórico, porque não é possível separar o texto histórico do texto literário. (AURELL, 2015, p. 194).

A relação entre História e Literatura é importante para a interpretação e a análise dos textos escolhidos, que versam sobre as personagens históricas estudadas, para compreender como o processo de mitificação foi sendo construído, tanto na própria época em que a personagem viveu quanto depois de sua morte, e quais as ideologias sociais e políticas que influenciaram e conduziram a mitificação.

Assim, Aurell (2015) propõe novas metodologias para interpretar os textos históricos, por entender que trazem construções literárias, sociais e políticas que devem ser estudadas. Portanto, o texto histórico deve ser estudado em três aspectos: primeiramente, deve haver uma complementação ao trabalho de edição e de estabelecimento dos textos; no segundo aspecto, os textos literários são contextualizados; no terceiro aspecto, a interpretação deve ser fundamentada na multidisciplinaridade, considerando outras disciplinas como a Antropologia, a Linguística e a Sociologia. Nesse sentido, o texto histórico será encarado como literário, narração histórica e um intermediário entre o presente e o passado ao qual faz referência.

A intenção não é de distinguir o que é falso ou verdadeiro, mas de conseguir captar a intenção do texto e sua ideologia e compreender o motivo pelo qual certo elemento está naquele texto de determinada época e cultura:

[...] a partir do conhecimento do contexto no qual os textos foram elaborados, o historiador é capaz de adentrar-se na intencionalidade, na ideologia, na

manipulação, nas motivações e nos objetivos dos textos históricos. As formas literárias adotadas pelos textos históricos (anais, calendários, cronologias, genealogias, *cronicones*, crônicas) são um reflexo de todos os condicionamentos do contexto no qual foram elaborados. O texto histórico não é um objeto isolado, inerente a si mesmo, mas sim *relacional*. Seu significado pleno emerge somente no momento em que se conhece bem o ambiente e o contexto no qual ele foi elaborado (AURELL, 2015, p. 196).

A história pode ser compreendida como uma adaptação literária, porque o historiador não é capaz de reconstruir o passado, tão somente o representa, já que o acesso ao passado não tem como ser direto, pois é feito por meio da mediação dos textos e dos ícones. Quando conhece o contexto em que os textos foram articulados, o historiador é capaz de adentrar a intencionalidade, a ideologia, a manipulação, os motivos e os objetivos dos textos históricos. As formas literárias adotadas pelos textos históricos são reflexos dos fatores condicionantes do contexto a partir do qual foi gerado. O historiador cria uma metáfora, indica uma direção, constrói uma história baseada na direção de quem conta e representa o mundo de maneira direcionada.

Por essa razão, tanto a biografia quanto os textos literários serão considerados na análise do processo de mitificação da personagem histórica, objeto deste estudo, para se entender como o mito da mulher guerreira foi construído. Contudo, antes de adentrarmos a análise propriamente dita, é de suma relevância apresentar a crítica literária sobre as narrativas de donzelas-guerreiras.

2.3 Mito e discurso etnoliterário

O discurso etnoliterário é um componente tipológico preconizado por Cidmar Teodoro Pais (2005), em que se estudam os universos do discurso a partir de sua divisão em literários e não literários (COSTA, 2015). Conforme Pais (2005), os discursos não literários são objetos de estudo da Sociossemiótica, nos quais se incluem o texto científico, o tecnológico, o jurídico, o religioso etc. São considerados não literários por estarem inseridos no universo dos discursos sociais, têm emissor e receptor individuais, contudo o enunciador e o enunciatário são coletivos, direcionados para grupos ou segmentos específicos. Os modos de existência e de produção dos discursos não literários sustentam estruturas de poder, mecanismos de argumentação, manipulação, relações intersubjetivas e espaço-temporais de enunciação próprias, específicas dos seus grupos (PAIS, 2005).

Em oposição ao discurso social, tem-se o discurso literário, que apresenta outras características, dentre as quais — resgatando o princípio estético grego — cita-se a *mýmesis*, que expressa a ideia de que "a arte imita a vida." Além do mais, não há um julgamento sobre a veracidade do texto, por ser considerado ficcional, e sua função estética ser relevante (PAIS, 2005). Todavia, tanto os discursos não literários quanto os literários não conseguem absorver outros tipos de discursos como a Literatura oral (PAIS; BARBOSA, 2004). Por isso, os autores, considerando os aspectos das tipologias discursivas, sugeriram a tipologia do discurso etnoliterário:

Assim, os discursos etno-literários, de modo geral, e, particularmente, a literatura oral, a assim chamada literatura popular, os contos populares regionais não se submetem exatamente aos critérios que permitem tipificar os discursos literários, da literatura formal, escrita, ou os discursos sociais não-literários (PAIS; BARBOSA, 2004, p. 82- 83).

Conforme os autores acima citados, os autores dos discursos etnoliterários não são conhecidos, ou, se lhes for atribuída alguma autoria, ela não pode ser verificada. Além disso, as marcas de tempo e de espaço são genéricas e abstratas ou, simplesmente, não existem. Por essa razão, são considerados atemporais, com espaço utópico, um não lugar. Também têm um sujeito-enunciador coletivo, que ressurgue conforme a retomada do texto durante sua transmissão, ao longo do tempo, recriando uma memória social. Dessa maneira, os textos etnoliterários são preservados na memória, repetidos e alterados no seio da cultura popular e percebidos pelos sujeitos-enunciatórios-ouvintes ora como fábulas, ora como obras veredictórias, carregadas de verdades universais (PAIS; BARBOSA, 2004). Apesar de ter uma forte tradição oral, a etnoliteratura vem sendo escrita e analisada por diversos estudos, principalmente os acadêmicos, como a literatura de cordel. No entanto, sua principal fonte de preservação, transformação e transmissão é na memória coletiva da tradição popular (PAIS; BARBOSA, 2004).

Segundo Andrade (2010), os discursos etnoliterários têm a função de atualizar e transmitir os saberes das comunidades socioculturais, como forma de preservar o sentimento de pertencer à comunidade. Seguindo esse entendimento, Pais e Barbosa (2004) defendem que a literatura popular é carregada de sistema de valores e crenças que fazem parte do imaginário coletivo de certa comunidade, revelando sua visão de mundo. Por essa razão, pode ser considerada como documentos significativos, por possibilitar entender a cultura e o processo histórico da comunidade em que os textos

etnoliterários estão presentes, como defendem Pais e Barbosa (2004, p. 84, grifo dos autores):

Nessas condições, parece legítimo afirmar que os discursos etno-literários incorporam, sustentam, caracterizam uma *identidade cultural*. Representam um *saber compartilhado sobre o mundo*, traduzido em amplas sucessões de *metáforas*. Constituem, pois, os discursos etno-literários um patrimônio cultural, por sua riqueza, complexidade e diversidade.

Para Pais (2005), os discursos etnoliterários têm uma função mítica, portanto, apresentam funções culturais, sociais e didáticas, porque desempenham um papel de socialização entre os integrantes da comunidade. Do ponto de vista externo, contribuem para estudos antropológicos e para reflexões psicanalíticas. No sentido interno, têm um caráter pedagógico, já que oferecem ao sujeito-enunciatário individual e/ou coletivo subsídios para compreender “a natureza humana, a alma, os impulsos, a afetividade e a *psyché* humana” (PAIS, 2005, p. 2). Nesse ínterim, o autor refere que a função mítica dos discursos etnoliterários é de revelar e sustentar os sistemas de valores e crenças, com o intuito de compartilhar o imaginário coletivo cultural, os quais trazem regras de ordenamento social através de metáforas. Neste tópico, não pretendemos propor uma nova teorização sobre o mito, mas sugerir seu estudo, considerando-o como um discurso etnoliterário, a fim de contribuir para as pesquisas desse tipo de narrativa, pois, como afirma Eliade (20016, p. 11), “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Destarte, diante de uma manifestação cultural tão complexa, é compreensível que haja tantas abordagens teóricas, porquanto todas contribuem, a partir de suas perspectivas, para que possamos entender o universo mítico.

Já para Greimas e Courtés (2012), a etnoliteratura não só tem uma função mítica, como também considera o próprio mito como pertencente ao universo do discurso etnoliterário:

Qualifica-se de mítica uma classe de discursos do domínio da etnoliteratura ou um nível discursivo subjacente e anagógico, reconhecível quando da leitura de seu nível prático (que se apresenta, por sua vez, como uma narrativa de ações com os autores nela implicados) (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 312).

Partindo do pressuposto de que o mito faz parte do discurso etnoliterário, Batista (2016)⁵ afirma que o mito é a heroicização do ator de uma lenda que participa de diversas narrativas, como a *Comadre Fulozinha*, que é uma personagem mitológica, por ser um sujeito ideologicamente marcado e pode ser verificada em várias narrativas, em que apresenta valores diferentes, mas com um valor semântico fundamental que a caracteriza — *entidade sobrenatural que defende a natureza*.

Nesse sentido, partindo de uma visão etnoliterária, podemos afirmar que o mito trata da heroicização de um mesmo sujeito ideológico, presente em diversos gêneros discursivos, visto que é um conceito cristalizado na memória do povo. O sujeito ideológico de salvador pode ser encontrado em romances, filmes, poemas e em textos sagrados, heroicizados por um personagem literário e histórico.

Neste estudo, o sujeito ideológico, objeto de nossa análise, é a mulher guerreira, especificamente, a heroicização da personagem histórica que sofreu um processo de mitificação, em que vários elementos foram adicionados, a ponto de, no imaginário coletivo, haver uma difícil distinção entre a biografia e as adaptações acerca da vida dessa personagem histórica, que passa a ser personagem literária e mítica, presente em diversos gêneros literários.

2.4 O mito da donzela-guerreira

Tratando-se da fortuna crítica sobre a donzela-guerreira, os dois nomes mais conhecidos da crítica literária brasileira são Walnice Nogueira Galvão, com sua obra *A donzela-guerreira: um estudo de gênero* (1998), e Valdeci Batista de Melo Oliveira, com *Figurações da donzela-guerreira: Luzia homem e dona Guidinha do poço* (2005). As autoras tratam o tema em perspectivas próximas, com uma definição muito ampla da donzela-guerreira, que é entendida como disfarce. Para se contrapor a essa visão, Maia (2019) aborda o conceito de donzela-guerreira trazido pelas autoras e propõe uma leitura *queer* dessas personagens, desdobrando-as em quatro outras paradigmáticas.

A donzela-guerreira é uma denominação atribuída pela crítica literária à donzela que vai à guerra, um modelo presente em diferentes textos e gêneros e em várias culturas. Para Oliveira (2001), a donzela-guerreira é um motivo literário, por

⁵BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Nota de aula da disciplina Introdução ao Pensamento Semiótico**, ministrada em 2016, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB João Pessoa, 2017.

apresentar um *ethos* na estrutura profunda, mas dá abertura para o surgimento de variações na estrutura de superfície:

A donzela-guerreira é uma figura feminina cujas origens se perderam ao longo das eras. Sempre fênix, renascida, essa heroína teve forças para ressurgir em muitos lugares em que vigorou a cultura patriarcal. E, mesmo no mundo moderno, sua longevidade não tem sido empecilho a repetidas reaparições, inclusive entre nós, com a persistência de nosso modelo social (OLIVEIRA, 2005, p. 15).

Partindo da visão do mito como discurso etnoliterário, proposta nesta tese, podemos afirmar que a donzela-guerreira é o mito heroicivizado de um mesmo sujeito ideológico — donzela que vai à guerra — presente em diversos gêneros discursivos. Conforme Vasconcelos (2010), as donzelas-guerreiras não são apenas um modelo literário, muitas vezes, são figuras históricas. O autor entende que essas personagens estabelecem relação com o mito, a história e a literatura. O mito traz as representações da origem que são utilizadas como arquétipos, a literatura usa o material dos mitos para moldar o personagem, e as figuras históricas são revestidas de atos heroicos.

A donzela-guerreira apresenta-se, primeiro, na literatura popular, ultrapassa essa forma artística e começa a aparecer nas literaturas consideradas eruditas, principalmente no romance (OLIVEIRA, 2005). De acordo com Galvão (1998), a popular balada chinesa Mulané, do Século VI, é a mais antiga referência literária da donzela-guerreira. Já a segunda mais antiga é a do romanceiro espanhol e português de origem ibérica e de autoria anônima, *Da donzela que vai à guerra*.

Para Galvão (1998), o conceito de donzela-guerreira segue um padrão que vai desde a relação familiar, descrita como filha única, que irá representar sua família assumindo o papel masculino. Contudo, tem o segredo revelado, a identidade feminina, porque faz parte do sacrifício da personagem a exposição pública:

Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas [...], cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreira; e morre. Entretanto, a imolação da personagem está associada a sua atuação na vida pública. Destina-se à morte, real ou simbólica [...] (Galvão, 1998, p. 12).

Segundo Maia (2019) e Vilalva (2004), a virgindade e a assexualidade não são mais características que definem a donzela-guerreira, de acordo com as diversas variações existentes, por isso, o termo “donzela” ganhou um sentido mais amplo e não significa unicamente uma mulher casta.

Oliveira (2001) destaca a ocultação da identidade feminina e a aventura como as principais características da donzela-guerreira, cujo contexto social, independentemente da época ou do gênero literário em que apareça, apresenta demarcações bem definidas das atribuições, dos direitos e dos deveres para o homem e para a mulher. A diferença entre os sexos começa na aparência das descrições físicas e dos trajes. A figura feminina é descrita como frágil, tímida e bela, porque não é capaz de tomar as próprias iniciativas, vive para o homem e à mercê dele, e seu espaço de atuação é restrito ao lar. A donzela-guerreira rompeu com esses espaços e funções a ela destinados quando foi impelida pela ausência dos homens de sua família, por estarem mortos ou debilitados, portanto, não podia guerrear.

Por causa disso, oculta sua identidade feminina, porque os campos de batalha são proibidos para mulheres. A partir desse ato, nasce a heroína, que adquire as modalidades de competência na narrativa: querer, saber, poder e fazer (OLIVEIRA, 2001). Agora, o espaço ideal para a donzela que vai à guerra é o campo de batalha, cenário propício para a realização de ações que possibilitem a heroicização.

De forma geral, com base na crítica literária, o paradigma da donzela-guerreira é apresentado da seguinte maneira:

[...] uma personagem que é entendida e narrada como uma mulher se apresenta para a guerra como homem e vive assim durante um período geralmente longo, assumindo inclusive um nome masculino; exceto a família dessa personagem, nenhuma outra personagem sabe dessa transição entre gêneros, o segredo e a “descoberta” do trânsito entre gêneros são, portanto, dois pontos importantes da narrativa; a personagem vai para a guerra, em que é reconhecida pela bravura; sexualmente é construído como virgem ou assexuado, o que serve para tranquilizar o leitor de que a transgressão de gênero, cuja motivação é patriótica, não implica uma transgressão sexual; na guerra, após ser ferido ou morto, passa a ser entendido como uma mulher, o que normalmente serve como justificativa para a paixão de algum soldado pela personagem; a maioria daqueles que sobrevivem à guerra voltam a viver como mulher, alguns, entretanto, continuam a viver e ser reconhecidos como homens, mesmo após ser conhecido o trânsito entre gêneros. (MAIA, 2019, p. 85).

Sobre esses paradigmas apresentados pelas principais críticas literárias brasileiras, Maia (2019) afirma que o termo tem sido utilizado de maneira exagerada,

mesmo apresentando características específicas, o que resultou na classificação de várias personagens como donzelas-guerreiras, só pelo fato de apresentarem comportamentos considerados masculinos ou mulheres masculinizadas, independentemente de terem ido à guerra ou vivido como homem. Além disso, o termo é utilizado metaforicamente para designar uma mulher destemida, inteligente etc.

Para o autor, a generalização no uso do termo descaracteriza o paradigma e nada acrescenta à análise crítica desses textos, porque, ao se considerar o comportamento fora das normas da feminilidade como elemento principal, definidor da donzela-guerra, pode-se classificar indiscriminadamente qualquer personagem feminina como donzela-guerreira.

Partindo dessa visão crítica, Maia (2018) propõe o estudo das donzelas-guerreiras pela ótica *queer*. Para entendermos essa proposta, é importante apresentar os principais argumentos utilizados pelo autor. Primeiramente, ele explica que há diversas formas de expressar o gênero e não, apenas, a visão reducionista de que existe um gênero original, pertencente unicamente a um tipo de corpo. Por isso, considera a masculinidade e a feminilidade como um dispositivo biopolítico. Portanto a transição entre os gêneros é compreendida como uma expressão da diversidade humana, que diverge da perspectiva psicanalítica que considera o trânsito entre os gêneros como patológico, tomando como único modelo a cisgeneridade e a heterossexualidade.

Maia (2018) assevera que *queerizar* a leitura crítica acerca da donzela-guerreira é tornar epistemologicamente possíveis as expressões de gênero, ao sair da leitura unicamente binária e biológica que patologiza:

Os estudos literários sobre as donzelas-guerreiras, portanto, ao entenderem os gêneros de forma exclusivamente biológica e binária, reduzindo todas as diversas experiências das donzelas-guerreiras à lei paterna e às mulheres cisgêneras, têm trabalhado com uma ideia de masculinidade e feminilidade essenciais que tem mostrado pouca potência crítica diante das experiências de gêneros não normativos. Pretendemos, portanto, fazer fracassar a crítica literária sobre essas personagens exatamente naquilo que ela tem de autoritária, de colonizadora, de binária e de patologizante. (MAIA, 2018, p.86).

O autor alerta, no entanto, para não fazermos leituras anacrônicas de obras e vidas passadas, mas entende que é preciso levantar questões em relação às leituras sobre as donzelas-guerreiras, considerando o tempo histórico, mas sem encerrar no passado.

Considerando os argumentos apresentados anteriormente, Maia (2019) propõe o desdobramento do paradigma das donzelas-guerreiras em quatro expressões de gênero: mulheres masculinas, mulheres guerreiras, donzelas-guerreiras e transgeneridades guerreiras.

Para o autor, as “mulheres masculinas” são personagens que não foram à guerra nem viveram como homens, mas exprimem uma masculinidade por indeterminado período, ou seja, são mulheres masculinizadas que fogem ao padrão social estabelecido para a mulher e transgridem a normalidade das mulheres cisgêneras. Nesse caso, o termo donzela-guerreira é utilizado de maneira metafórica com um sentido abrangente, em que “viver como homem” significa uma feminilidade masculina, e ir à guerra refere-se às dificuldades da vida.

As “mulheres guerreiras” são personagens que foram à guerra, mas não viveram como homens, porque não ocultam sua feminilidade, mas usam roupas ou acessórios destinados socialmente ao masculino, por questão de mobilidade e conforto para guerrear, portanto continuam a se apresentar e a serem reconhecidas como mulheres cisgêneras (MAIA, 2019). Já as “donzelas-guerreiras” propriamente ditas são corpos entendidos cisnormativamente como femininos, mas que viveram como homens por um período de tempo, foram reconhecidas socialmente e foram à guerra. Somente a família sabe do trânsito entre os gêneros, as demais personagens só descobrem depois da guerra, quando retornam ao papel tradicional de gênero. Conforme Maia (2019), as principais características da donzela-guerreira, importantes para a narrativa dessas personagens, são o trânsito entre gêneros, o desconhecimento e a “descoberta”.

As “transgeneridades guerreiras” são corpos entendidos como femininos, mas que são reconhecidos como homens e vão à guerra, independem do “descobrimento” de sua identidade, pois podem manter a identidade masculina ou, se lhes interessar, continuam sendo reconhecidas como homens mesmo depois da guerra (MAIA, 2019). Isso denota que a proposta de Maia (2019) restringe ainda mais o termo donzela-guerreira, porque possibilita uma classificação mais direcionada, sem generalizar as personagens femininas que rompem com a normatividade do sexo-gênero, pois, como nos mostrou o autor, o desdobramento dos paradigmas da donzela-guerreira nos possibilita depreender a potência dessas narrativas.

Dentro do paradigma da donzela-guerreira, restrito às figuras históricas que saíram da realidade empírica para o mito, construído por meio de diversas

representações e versões, vemos que essa proposta interessa a esta pesquisa, visto que traz aspectos que contribuirão para compreender como a heroína é construída.

Na crítica literária feita à donzela-guerreira (GALVÃO, 1998; OLIVEIRA, 2005), Joana d’Arc é uma encarnação desse paradigma. Apesar de essa discussão permear o interesse desta tese, nosso principal eixo de análise foi direcionado pela Semiótica das Culturas e do discurso que orientaram o desenvolvimento das análises a seguir.

3 JOANA D'ARC E O PROCESSO DE MITIFICAÇÃO

3.1 A prática social geradora do mito Joana d'Arc: a Guerra dos Cem Anos

Joana d'Arc é uma das heroínas históricas mais conhecidas e que tem um grande aporte de manifestações artísticas, seja em obras literárias, na música, nos filmes, na pintura e até nos jogos eletrônicos. Sua história é recontada de forma a construir várias versões de Joana, que é um mito revivido, o que enriquece seu processo de mitificação. Não falta acervo para compreendermos como ela se tornou uma heroína santificada.

Segundo Beaune (2006), geralmente, os heróis são mitificados depois que morrem. Nesse sentido, a distância temporal contribui para fazer nascer e multiplicar as lendas em razão das expectativas que se sucedem. Diferentemente, Joana foi um mito vivo. Em um país devastado pela guerra, circulavam, em todos os meios, profecias que anunciavam a vinda de uma donzela salvadora. Para a autora, desde a chegada de Joana a Chinon, o real e o mítico coexistem, por isso entende que, desde a origem, o mito da heroína francesa foi ambíguo: “[...] o mito nascia, e a chancelaria real contribuiu para isso ao difundir dossiês com profecias antigas ou forjadas para a ocasião. Mas as expectativas e a esperança eram tamanhas que o mito também nasceu espontaneamente” (BEAUNE, 2006, p.14).

Para entender como uma jovem camponesa se tornou uma líder militar, é importante compreender o contexto histórico em que ela nasceu, uma época em que a França passava por um conflito civil, a Guerra dos Cem anos (1337-1453) (LOYN, 1997).

Entre 1380 e 1422, o rei da França foi Carlos VI (o Bem-Amado) que, em 1392, começou a sofrer de crises periódicas de loucura e ficou conhecido como “o Louco”, impulsionando a rivalidade para ver quem ficaria com o controle político: de um lado, Luís, o duque de Orléans (irmão de Carlos VI), e do outro, João Sem Medo (Temerário), o duque de Borgonha. Nesse meio, lutando para uma parcela de poder, estava Isabel, esposa de Carlos VI. A rivalidade entre esses dois duques dividiu a França em armanhaques e borgonheses. Os primeiros apoiavam Luís e queriam que o país fosse governado pelo descendente de Carlos VI. Os segundos, que apoiavam João, defendiam que ele era a melhor opção para governar o país e desejavam fazer aliança com os ingleses, pois, além desse conflito civil, a França passava por um

conflito externo com os ingleses, já que Henrique V, rei da Inglaterra, alegava que o trono francês era seu por direito, por ser bisneto de Eduardo III, filho da irmã de Carlos IV, Isabela (LOYN, 1997).

Em 1407, Luís, Duque de Orléans, foi assassinado, e João Temerário confessou publicamente a autoria do crime, mas teve o apoio da população, principalmente a parisiense (CASTOR, 2018). Também acabou sendo morto na ponte Montereau, em 1419, em uma negociação com os armanhaques. A autoria desse crime foi atribuída a Carlos VII. Na época, ele só tinha 16 anos, mas isso não passava de uma estratégia política entre sua mãe Isabel e os borgões, pois ela casou com Felipe (O Bom), Duque de Borgonha, filho de João Sem Medo, e por sua influência, em 1420, foi assinado o Tratado de Troyes. De acordo com o documento, Catarina, a filha de Carlos VI, casaria com Henrique V, e o filho dessa união seria o verdadeiro rei da França, consequentemente, Carlos II seria deserdado.

Joana d'Arc (Jeanne d'Arc, em francês moderno, Jehanne Darc, em francês medieval) (WILLIAMSON, 2014) nasceu no dia 6 de janeiro de 1412, na aldeia de Domrémy. Era filha de Jacques Tart, Tarc ou Darc e Isabel Romée. Seus pais tiveram outros filhos: Jacquemin, João, Pedro e Catarina (GOLDSTONE, 2013). Conforme Beaune (2006), os pais da donzela eram lavradores, estatuto que misturava capacidades econômicas e capacidades sociais. Além disso, entre 1425 e 1427, Jacques d'Arc, pai de Joana, exerceu a função de deão e participou da gestão da comunidade. Em uma aldeia, a notabilidade de uma família não era apenas na riqueza, mas também na antiguidade familiar e na reputação, e a família d'Arc tinha esses requisitos. Por isso, a autora afirma que a origem humilde de Joana é uma lenda, utilizada por seus partidários como propaganda. Já os adversários utilizavam para atribuir objetivos mercenários à aventura de Joana. Explica que “uma riqueza moderada se presta mal ao mito segundo o qual é necessário ser ou muito pobre ou muito rico” (BEAUNE, 2006, p. 42).

Aos treze anos, Joana d'Arc começou a ver e a se comunicar verbalmente com Santa Catarina [de Alexandria], Santa Margarida [de Antioquia] e o Arcanjo Miguel. Este último foi muito importante para a situação militar, pois, em 1422, foi considerado padroeiro do Exército real francês. Segundo Castor (2018), na França, primeira metade do Século XV, o cerne da questão não era de explicar se a experiência de ouvir era real ou não, porque Joana não foi a primeira nem a última pessoa a dizer ter esse dom, mas de explicar se as vozes vinham do céu ou do inferno. Assim, ao

considerar a mentalidade da época, buscando compreender a natureza da fé e a teologia do final da Idade Média, tornou-se anacrônico tentar diagnosticar Joana com um transtorno psicológico que pudesse explicar suas vozes, através de conceitos e de termos estranhos ao contexto de crença em que ela vivia.

3.2 O percurso histórico de Joana d’Arc

A jornada da heroína começou em 1428, quando saiu de sua aldeia impulsionada pelas vozes dos santos e foi para Vaucouleurs, convencer Robert de Baudricourt, capitão da guarnição real da cidade, a escoltá-la até Chion, argumentando ser escolhida por Deus para salvar a França dos ingleses e coroar Carlos VII rei. Em 1429, conseguiu se encontrar com o Rei, que, no mesmo ano, recebeu um pequeno exército com o qual ergueu o cerco de Orleans. Depois de alguns sucessos militares, foi capturada em 1430, em Compiègne, pelos borgonheses e vendida aos ingleses. Após meses de prisão, foi julgada em Rouen por um tribunal inquisitorial presidido por Peter Cauchon, bispo de Beauvais, processo considerado puramente político (TOLENTINO; SILVA, 2021). Aos dezenove anos de idade, em 30 de maio de 1431, foi condenada à morte e queimada na fogueira.

Em 1450, iniciou-se uma tentativa de abrir um processo de reabilitação em favor de Joana d’Arc, ordenado pelo rei Carlos II, que designou o teólogo Guillaume Bouillé, pois, até então, a jovem ainda era considerada uma herege cismática, para cuja reabilitação era necessário outro tribunal eclesiástico (SEQUEIROS, 2020). Entretanto, conforme Goldstone (2013), foi Bouillé que pressionou Carlos II a tomar tal iniciativa, sob o argumento de que, politicamente, seria mais promissor a fim de não relacionarem a imagem do rei francês à de uma herege.

Depois de comprovar irregularidades na condenação da donzela, era preciso fazer uma investigação mais ampla para que a sentença fosse anulada. Para isso, seria necessário passar a questão para o papado. Contudo, o processo de reabilitação só tomou impulso em 1455, com a eleição do Papa Calisto III, que convocou um novo tribunal para rever o julgamento da condenação. Segundo Goldstone (2013), o andamento da reabilitação foi motivado pelo desejo de Calisto III de continuar a organizar as cruzadas contra os turcos para reaver Constantinopla. Assim, pensava que a reabertura do processo agradaria ao Rei, consequentemente, ajudaria sua

empreitada militar. Nesse ínterim, Joana d’Arc foi inocentada de todas as acusações pelo Papa Calisto III, em 1456.

Em 1869, o bispo de Orléans, Félix Dupanloup, pediu à Santa Sé que revisse o caso de Joana. Sua campanha tomou força, depois de ler os manuscritos do julgamento publicados, em 1840, pelo historiador e arqueólogo francês Jules Quicherat. Em 1908, o Papa Pio X reconheceu três milagres intercedidos por Joana d’Arc. Depois que o quarto milagre foi reconhecido, em 18 de abril de 1909, ela foi beatificada e canonizada em 1920, quase quinhentos anos depois de sua morte (CASTOR, 2018).

Beaune (2006) fez um estudo das imagens e das lendas sobre Joana d’Arc, principalmente dos contemporâneos da época da jovem. De um lado, a construção de uma imagem positiva para aqueles que estavam do lado do Rei Carlos VII; do outro, a construção de uma imagem negativa pelos ingleses e pelos borgonheses. No primeiro caso, Joana era a Virgem das profecias merlinescas, a profetisa, a guerreira e a santa. No segundo, foi considerada “a meretriz dos armanhaques”, a feiticeira, a bruxa, a pecadora e a herética.

Flores (2009) refere que a imagem de patriota só foi explorada bem depois, no Século XVII, na busca de uma construção nacional, quando a donzela foi eleita heroína nacional. Nesse caso, há discussões sobre o sentimento nacionalista/patriótico da Idade Média. Na perspectiva de Anderson (2008), antes do Século XVIII, o conceito de nacionalismo era anacrônico, por defender que a predominância das comunidades religiosas não permitia a concepção de pertença territorial. Contrariamente, para Kantorowicz (1998), no Século XIII, a rivalidade entre Felipe IV, o Rei da França, e o Papa Bonifácio VII exemplifica o conflito divergente entre o poder religioso e o político, em que os sentimentos de pátria dos céus foram transformados para comunidades da pátria territorial. Nesse sentido, Flores (2009) entende que a própria Guerra dos Cem Anos, iniciada em 1337, demonstra características que poderiam ser consideradas nacionalistas, porque o conflito é uma consequência da resistência da nação francesa a aceitar um monarca inglês.

No Século XVIII, a Revolução Francesa foi um marco para a reputação de Joana d’Arc, por trazer interpretações contraditórias, e não havia um consenso sobre o que ela realmente representava (RODRIGUES, 2021). A respeito do assunto, Amaral (2012) cita dois exemplos. O primeiro é a destruição da estátua de Joana no Município de Orléans, em 1791, pelos revolucionários, pautados no argumento de que

ela era símbolo do feudalismo e da monarquia. A administração departamental do Conselho Municipal ratifica o pedido com a condição de que a estátua seja fundida para a produção de canhões, exigindo que um deles tivesse o nome de Donzela de Orléans. O segundo caso aconteceu em Rouen, onde queriam destruir a fonte do mercado por ser decorada com o retrato de Joana d’Arc, mas o Conselho Municipal da cidade impediu e ordenou que só se retirassem as inscrições monárquicas.

Para a autora, essa concepção foi consequência do período revolucionário vivido na França, pois, norteadas pelos princípios iluministas, a Revolução Francesa rompeu com o passado e rejeitou a História como conhecimento. Entretanto, depois de uma forte rejeição ao passado, a partir da discussão no campo político, em que os revolucionários tentavam demonstrar que a Revolução não era uma aberração, encontraram, na história nacional, argumentos para explicar a importância do movimento (AMARAL, 2012). Portanto, o processo de valorização da História, com a criação do patrimônio nacional e sua preservação, influenciou o interesse pela figura de Joana d’Arc, que passou a ser considerada prefiguração da Revolução Francesa. Consequentemente, o município de Orléans, em 1803, pediu permissão a Napoleão Bonaparte para construir uma nova estátua de Joana d’Arc. Ele também aprovou a volta da celebração da data de libertação da cidade de Orléans, que havia sido cancelada, desde 1793, por influência do período revolucionário. Por isso, para Amaral (2011), o período napoleônico desconsiderou a ideia de romper totalmente com o passado, o que foi defendido no início da revolução, e trouxe a concepção de ressignificar o passado, e não, renegá-lo.

Além disso, a autora entende que Joana d’Arc passou a ser vista como representante do povo a partir dos escritores oitocentistas. Corroborando esse pensamento, Rodrigues (2021) afirma que a historiografia oitocentista, especificamente a do historiador francês Jules Michelet (1798-1874), ressignifica a imagem da donzela, inspirado no nacionalismo romântico. Fundamentado no sentimentalismo nacional, o Romantismo buscou fundamentar seu presente na época medieval, para extrair desse passado as raízes de um povo, com o intuito de definir uma identidade nacional. Nesse contexto, Michelet revive positivamente a imagem de Joana d’Arc, ora considerada como uma mulher temente a Deus, ora como uma típica heroína (RODRIGUES, 2021).

Todas as vezes em que a história de Joana é contada, surgem novas versões sobre ela que podem reforçar as imagens já pré-construídas ou trazer novos olhares

sobre a personagem. Essas revisitações, de certa maneira, contribuem para o processo de mitificação, por isso, a seguir, faremos uma leitura semiótica de obras que tratam do processo de mitificação de Joana d’Arc para averiguar a natureza do mito presente nelas.

4. DISCURSOS SOBRE JOANA D'ARC: relações antrópicas e sistemas de valores disseminados pela cultura

4.1 Considerações preliminares

Como já mencionado anteriormente, a partir de um direcionamento da etnoliteratura, entendemos o mito como a heroicização⁶ de um mesmo sujeito ideológico, cristalizado na memória do povo, presente em diversos gêneros discursivos. Nesta tese, o sujeito ideológico estudado é a donzela-guerreira, que tanto pode ser uma personagem histórica quanto uma personagem literária. Mas, quando a personagem histórica é heroicizada⁷, dissemos que sofreu um processo de mitificação. Com base nesses conceitos teóricos, a personagem histórica estudada foi Joana d'Arc, por ser uma heroína mitificada, cuja história é contada e recontada, o que contribui para que o mito continue vivo.

Há que se ressaltar que o estudo do processo de mitificação de Joana d'Arc foi realizado por meio de uma análise interpretativa, histórica e comparativa, preconizada pela Semiótica das Culturas, de Rastier (2010), das seguintes obras selecionadas:

Quadro 15 – *Corpus* selecionado

TÍTULO	AUTOR	GÊNERO	EDITORA	ANO
<i>Joana d'Arc e suas batalhas</i>	Phil Robins	Biografia	Companhia das Letras	2010
<i>A vida de Joana d'Arc</i>	Érico Veríssimo	Biografia romanceada	Editora Globo	1978
<i>A vida fabulosa de Joana d'Arc</i>	Patrícia Deps	Místico-religioso	Independently Published	2020
<i>Joana d'Arc</i>	Tony DiGerolamo	HQ	Farol Literário	2010

Fonte: Elaboração própria - 2022

Joana d'Arc e suas batalhas, de Phil Robins (2010), é uma obra infantojuvenil, recheada de ilustrações e que faz parte de uma coleção denominada de *Mortos de Fama*. ***A vida de Joana d'Arc***, de Érico Veríssimo (1978), é uma biografia romanceada, também destinada ao público infantojuvenil, cuja primeira edição foi em

⁶ O termo “heroicização” é neologismo criado nesta tese para designar sujeito ideológico presente em diversos gêneros discursivos.

⁷ Tomando como referência o termo anterior, da mesma forma, criamos o termo “heroicizada” para fazer referência ao processo de mitificação sofrido pela personagem histórica.

1935. Apesar de Veríssimo ser um autor bastante conhecido na literatura brasileira, essa obra não tem tanta notoriedade em relação às demais. ***A vida fabulosa de Joana d’Arc***, de Patrícia Deps (2020), uma autora independente, está inserida na perspectiva do místico-religioso, subgênero do romance policial, ambientada nos dias atuais. ***Joana d’Arc***, de Tony DiGerolamo (2010), é uma versão em quadrinhos da obra homônima, do autor Mark Twain, pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens.

A princípio, como optamos pelo critério da representação de Joana d’Arc na literatura brasileira, escolhemos o livro de Veríssimo (1978) e o de Deps (2020). Como não encontramos muitas obras sobre o tema, ampliamos o critério para obras literárias traduzidas para a língua portuguesa, o que nos possibilitou incluir os livros de Robins (2010) e de DiGerolamo (2010).

Na análise, utilizamos como metodologia os preceitos da Semiótica das Culturas (RASTIER, 2010; PAIS, 1993), atentando para o contexto sócio-histórico e ideológico da prática social geradora do mito, complementada com o estudo discursivo do percurso da significação de Greimas, a partir das interpretações de Barros (2010) e de Fiorin (2012, 2013, 2019), para apreender os sistemas de valores presentes no *corpus* estudado e os papéis temáticos assumidos pela heroína francesa. Assim, foi possível compreender a construção do processo de significação e o que ele comunicou, verificando a mitificação de Joana d’Arc na linguagem literária.

Vejamos, a seguir, as análises das obras que compõem nosso *corpus* de estudo.

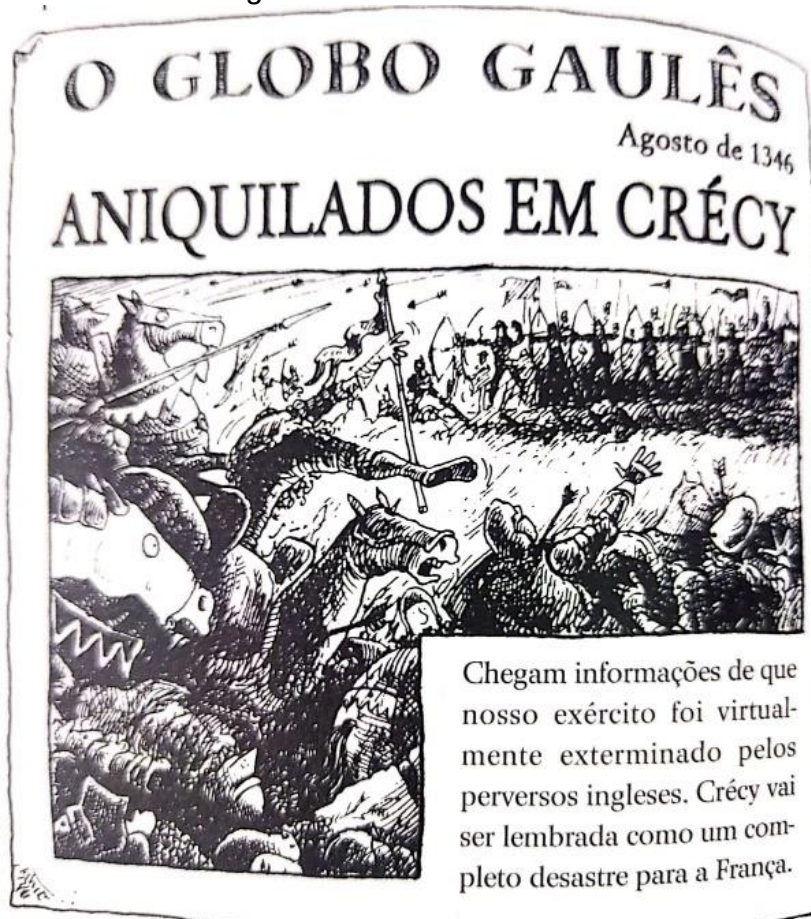
4.2 Joana d’Arc e suas batalhas, de Phil Robins (2010)

O livro *Joana d’Arc e suas batalhas*, de Phil Robins (2010), faz parte de uma coleção denominada de *Mortos de Fama*, destinada ao público infantojuvenil, por isso utiliza a linguagem verbal e a não verbal. Esta última não é a predominante na obra, razão por que não é considerada uma HQ. A maior parte da obra utiliza linguagem verbal. O narrador narra um acontecimento e, em seguida, apresenta alguns quadrinhos para ilustrar, ou seja, a história não é contada por meio de quadrinhos, que só funcionam como um suporte. Apesar disso, a narrativa traz várias características do gênero: as falas das personagens são apresentadas em balões, que transmitem intenções diferentes através dos seus formatos: os pensamentos vêm em balões, em forma de nuvens, e os gritos, em balões pontiagudos, conferindo ação

ao texto. Embora seja classificada como uma biografia, na leitura, é notório que a intenção da obra é muito mais de fazer conhecer a personalidade e acessibilizar sua história do que, especificamente, uma biografia histórica.

O autor utiliza alguns artifícios linguísticos para que possamos compreender o contexto histórico, político e social da época. Para explicar o conflito político entre a monarquia inglesa e a francesa, utiliza o gênero notícia dentro da obra, simulando um jornal — O Globo Gaulês — para informar sobre os acontecimentos da guerra (Figura 4). Há outros quadros intitulados ‘Assuntos Medievais’ e ‘Fatos de capa e espada’. O primeiro explica os costumes da Idade Medieval, e o segundo traz curiosidades históricas e sobre algumas personalidades históricas importantes da época.

Figura 4 — O Globo Gaulês



Fonte: Robins (2010, p. 18)

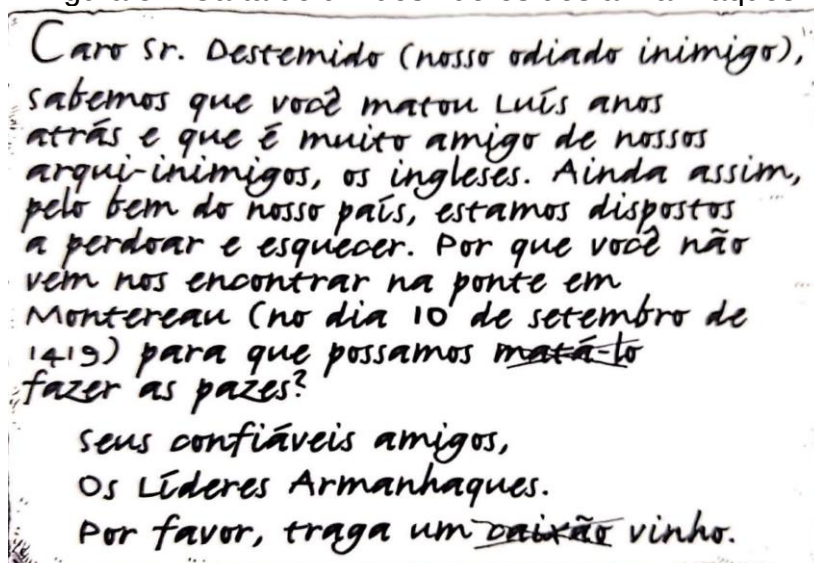
Essas escolhas linguísticas interrompem o contar da história, mas funcionam como artifícios para compreender a estrutura social e política da época, por se tratar de uma realidade um pouco distante da que vivemos hoje e justifica-se em decorrência

do público-alvo da obra. Essas questões são cruciais para se entender o motivo pelo qual Joana se transformou em uma heroína.

A obra é narrada em terceira pessoa por um narrador que conta a história, mas não participa dela — narrador onisciente — que é considerado intruso por apresentar seu posicionamento em relação à narrativa. Portanto, encontra-se na zona antrópica de distanciamento dos fatos narrados. As falas das personagens são apresentadas por meio do discurso direto e aparecem, predominantemente, nos balões, mas também no texto corrido. A obra traz várias cartas trocadas entre as personagens e mostra como a comunicação se processava naquela época, o que também promove uma aproximação entre o leitor e o personagem, visto que sua leitura sugere um diálogo entre eles. Há cartas com supostos erros de escrita (Figura 5) que revelam as intenções das personagens e, ao mesmo tempo, funcionam como um recurso para que o leitor depreenda as intenções, os pensamentos e os sentimentos das personagens e possibilitam uma atitude de compreensão da prática cultural que está sendo apresentada, mas, ao mesmo tempo, gera comicidade, com o intuito de amenizar a dureza dos fatos contados direcionados a um público infantil.

O texto apresenta uma debreagem enunciativa, já que o narrador está distante dos fatos narrados (FIORIN, 2016). No entanto, o distanciamento do enunciador dos fatos narrados e do enunciatário é amenizado pela própria carta, que é um objeto cultural (RASTIER, 2010) muito usado para levar notícias de alguém está distante e aproximá-lo. A linguagem das cartas também é reveladora:

Figura 5 – Carta de um dos líderes dos armanhaques



Caro sr. Destemido (nosso odiado inimigo),
sabemos que você matou Luís anos
atrás e que é muito amigo de nossos
arqui-inimigos, os ingleses. Ainda assim,
pelo bem do nosso país, estamos dispostos
a perdoar e esquecer. Por que você não
vem nos encontrar na ponte em
Montereau (no dia 10 de setembro de
1419) para que possamos ~~matar~~
fazer as pazes?
seus confiáveis amigos,
Os Líderes Armanhaques.
Por favor, traga um ~~caixão~~ vinho.

Fonte: Robins (2010, p. 27)

Nessa carta, vê-se o uso da palavra *caro* e dois pedidos que só se fazem a amigos: *fazer as pazes* e *trazer um vinho* com intenção comemorativa. Mostra erros cometidos, atribuídos a personagens importantes, o que leva o leitor infantil a justificar os próprios erros: “se eles erraram, nós também podemos errar”.

Os conflitos intrassubjetivos, os desejos e os pensamentos das duas figuras centrais da narrativa – Joana e Carlos (o Delfim) — são revelados ao leitor por meio de seus diários. Assim, o leitor passa a ser um confidente. Isso contribui para que se identifique com as personagens e com a história. Contudo, o narrador explica que Joana não sabia escrever nem ler, por isso não poderia ter escrito um diário, e separa o que seria ficção numa obra que pretendia ser biográfica.

O livro é dividido em dezessete capítulos, intitulados conforme os acontecimentos mais marcantes da história da Donzela de Orléans. Inicialmente, descreve como foi sua infância, a família e a aldeia onde cresceu; explica o conflito entre a França e a Inglaterra; as primeiras experiências espirituais, em que ocorre o chamado para guerra; a relação de Joana com Delfim; a atuação na guerra; o julgamento e morte e, por fim, sua canonização.

Joana é descrita como uma criança comum, filha de um fazendeiro de médio porte, na pequena aldeia Domrémy, no leste da França. A narrativa começa a construir o modelo mítico de heroína desde a infância ao descrever seu comportamento: “[...] graças a um temperamento extragrande, um gosto por aventuras repletas de ação e uma atitude ‘nunca diga nunca’, na maioria das vezes, ela conseguia o que queria” (ROBINS, 2010, p. 6). Desde criança, é descrita com qualidades de uma heroína. Ter temperamento forte significa expressar a opinião que, para uma mulher, naquela época, significava muito. O desejo por aventura mostra-se em sua fala destemida que, apesar de sugerir violência, é desconstruída quando o narrador explica que se trata da maneira de falar (da personagem), já que a donzela era interiorana e não tinha instrução:

Podia ser um tanto bocuda, para começar, e sempre foi de falar o que pensava. Por exemplo, quando ficava zangada com alguém – como o único criador de caso de Domrémy que disse apoiar os borgões e não os armanhaques –, Joana costumava dizer que queria ver suas cabeças cortadas! Mas na verdade não era uma garota com sede de sangue, esse era só seu jeito brusco de falar (ROBINS, 2010, 33).

Até suas características físicas são intencionalmente apresentadas de modo a rejeitar os atributos relacionados à feminilidade, uma vez que, conforme Vilalva (2004), o ambiente da guerra é um espaço historicamente questionável para as mulheres. Na obra analisada, Joana é capaz de abrir mão daquilo que o texto sugere como futilidades típicas do universo feminino. Assim, para que a mulher tenha capacidade de liderar um exército, precisa estar mais próxima do estereótipo ríspido do universo masculino.

Joana d’Arc costumava ser descrita como dona de uma beleza pálida, elegante – parecia com uma princesa de conto de fadas –, mas, quase certamente, ela não era nada parecida com isso. Era pequena, provavelmente de aparência comum, com um rosto avermelhado e as mãos ásperas por trabalhar ao ar livre em todas as estações. O que se mostrou bastante útil – ela não estaria à altura de liderar exército se fosse do tipo que se preocupava com unhas quebradas e cabelos com pontas duplas (ROBINS, 2010, p. 32).

O modelo mítico de santa é induzido pelo entusiasmo que a criança Joana tinha em ir à Igreja, que ficava ao lado de sua casa. Os motivos são considerados como os mais nobres possíveis, como adorar o som dos sinos ao anunciar as horas de oração, tomar a comunhão e confessar os pecados (ROBINS, 2010). Mostra ser um modelo de cristã por ter como hábito o dever da comunhão e da confissão. Sua inspiração vinha de seres divinos, e não, de figuras humanas:

[...] as figuras históricas que via na igreja em Domrémy eram muito importantes para ela. Elas falavam de santos e anjos e batalhas entre Deus e o Mal, e Joana rapidamente passou a ver a guerra na França nesses termos. Ela tinha certeza que Deus devia estar chocado com a injustiça da guerra e que logo iria ajudar a França conquistar seus inimigos. (ROBINS, 2010, p. 36).

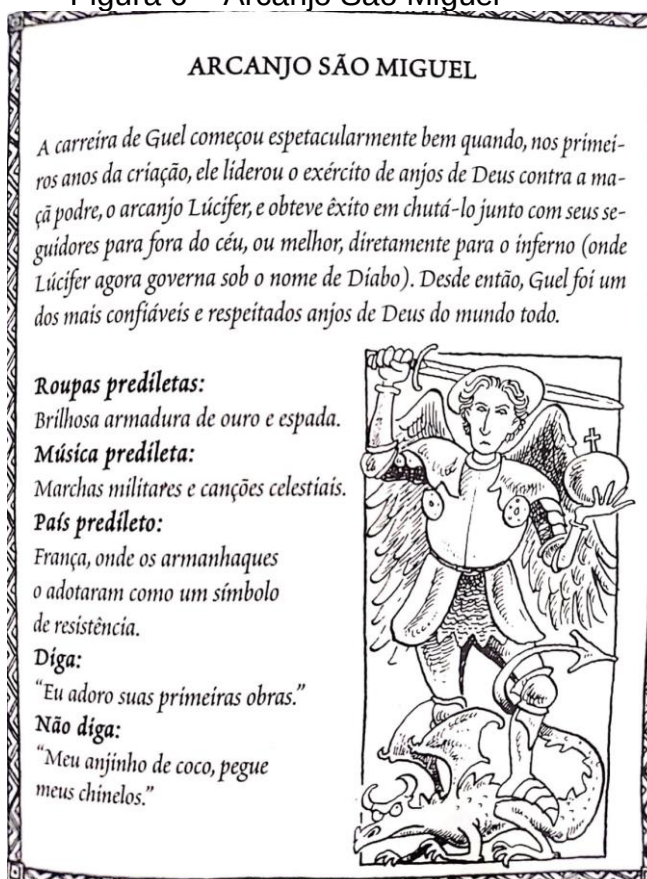
Essa perspectiva confere um motivo divino para a guerra: não se tratava de uma luta com o objetivo de obter mais poder ou território para o Estado, mas da luta do bem contra o mal, o qual era representado pelos ingleses. Tal visão romantiza o motivo bélico da heroína estudada, passando a ideia de que ir à guerra significa obedecer a Deus.

Colaborando para construir o imaginário de santa, conforme narra a obra analisada, aos onze anos de idade, Joana d’Arc queria que Deus falasse com ela, mas, para isso, precisava ser digna, instaurando-se pela modalidade semiótica de um *querer-ser*. Nesse caso, o valor semiótico é individual, e a busca para obter o valor

era uma preparação para adquirir competência. Aos treze anos de idade, não queria mais brincar, só se confessar e rezar, durante horas, em frente à estátua da Virgem Maria, na capela abandonada na floresta: “[...] Joana não brincava mais [...] ficava dando voltas com um olhar estranho e distante no rosto. Joana passava cada vez mais tempo se confessando, o que não era comum entre os jovens de sua idade, mesmo naquela época” (ROBINS, 2010, p. 42). Vê-se a tentativa de diferenciá-la das demais pessoas de sua idade, passando a visão de que ela era uma adolescente especial ao preferir buscar a Deus e, como todas as grandes personalidades, era incompreendida na satisfação de seus desejos.

Depois de tanta dedicação, com regras e confissões de pecados, Deus atendeu à jovem e reconheceu seus esforços. Assim, aos treze anos, pela primeira vez, Joana ouviu vozes e entendeu que eram de Deus. Ouvir vozes tornou-se recorrente, mas não era somente o Todo Poderoso que conversava com ela, mas também o Arcanjo São Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida. Esses santos são apresentados, na obra, por meio de perfis semelhantes aos das redes sociais (Figura 6), aproximando-se da linguagem do público-alvo.

Figura 6 – Arcanjo São Miguel



Fonte: Robins (2010, p. 45)

Joana ficou tão íntima das santas e do arcanjo que passou não só a escutar suas vozes, pois, “com o tempo, dizia poder escutá-las, vê-las e até cheirá-las! (Em seu julgamento, disse que Catarina e Margarida tinham um perfume muito agradável [...])” (ROBINS, 2010, p. 48). Assim, a relação do sujeito semiótico de um *querer-ser*, figurativizado por Joana, tornou-se conjunto com o objeto de valor, que era ser digna para que Deus falasse com ela.

A construção da imagem mítica de santa está intrinsicamente relacionada à ideia de salvadora da nação francesa. Isso se justifica porque foi por causa da competência de ouvir vozes e de sua intimidade com Deus e com os santos que o percurso da heroína foi se desenvolvendo. Joana é destinada pelas vozes a entrar na guerra contra os ingleses e ajudar o Rei Carlos VII a ser coroado. Aí foi instaurado na narrativa um *dever-fazer*. Esse *dever* tem dois sentidos: o divino — como cristã, precisa obedecer a Deus — e o patriótico — ajudar a França a vencer a guerra. Nesse momento da narrativa, o objeto de valor apresenta um significado coletivo, patriótico, o que significa que a vitória na nação francesa era um *querer* divino.

Destinada pelas vozes divinas, Joana não se sentia capaz de ir em busca do objeto de valor (coroar Carlos VII e vencer a guerra contra os ingleses). Mas, durante três anos, as vozes a prepararam com dicas práticas. Nesse caso, houve uma manipulação do destinador (os santos) em relação ao destinatário (Joana), por meio da sedução, fazendo-a atingir não só um *querer-fazer* como também um *poder-fazer*, convencida de sua capacidade para agir em busca do valor “predestinado”.

Obedecendo às vozes, aos dezesseis anos, a Donzela de Orléans traçou um caminho estratégico para conseguir chegar até o Rei Carlos VII. Primeiramente, precisava falar com o capitão dos armanhaques — Baudricourt — que estava na cidade de Vaucouleurs, a vinte quilômetros de Domrémy. Joana sabia que seus pais não a deixariam ir até Vaucouleurs, mas os persuadiu, justificando querer visitar a prima e o marido dela, Durand Lassois (que ela considerava como tios), que moravam na referida cidade.

O tio Durand Lassois é um personagem importante no percurso da personagem principal, porque tem uma função de *adjuvante* na narrativa. Foi a primeira pessoa a quem Joana revelou que ouvia vozes. Ele não só acredita na sobrinha como também a leva para falar com Baudricourt, que não lhe dá credibilidade, uma vez que a situação lhe pareceu absurda porque a heroína era uma mulher, adolescente e

camponesa que vinha dizer a um capitão experiente como ganhar a guerra: “[...] Baudricourt era um homem de fala agressiva, um capitão do Exército que não tolerava bobagens [...] Leve essa garota de volta para seus pais e diga a eles para lhe dar uma surra!” (ROBINS, 2010, p. 52-53).

Joana foi compelida a voltar para casa, e seus pais desejavam que ela se casasse, porque viam no matrimônio uma forma de controlar suas ações impetuosas:

[...] eles gostariam de ver um bom jovem de Domrémy casado com ela tão logo fosse possível e, com alguma sorte, mantendo-a sob controle. Na verdade, bem nessa época Joana foi intimada a uma corte local, falsamente acusada de ter prometido juntar os trapos com um jovem de uma vila próxima e depois ter mudado de ideia. (Naquela época, garotas não podiam cancelar noivados, a menos que o homem estivesse de acordo.). Mas Joana, que nunca prometera nada daquele tipo, foi até a corte e falou sua própria defesa. Ninguém sabe quem preparou esse plano para casar Joana, mas sabe-se que ele falhou miseravelmente. Ela defendeu-se tão firmemente que as queixas logo foram retiradas. Além disso, todo mundo se deu conta de quão durona Joana podia ser. (ROBINS, 2010, p. 53-54).

Essa situação influenciaria o futuro julgamento inquisitorial e foi um dos argumentos usados para condená-la. A narrativa insere a questão da promessa do matrimônio de forma a isentar Joana “*falsamente acusada*”, o que nos leva a acreditar na veracidade dos argumentos levantados pela jovem, além de construir uma imagem de uma mulher forte e eloquente, ao passo que traz a ideia de que essa acusação era parte de um plano para desacreditar a imagem moral da jovem, dando indícios de que seria de autoria dos próprios pais da jovem. Essa interpretação está pressuposta na enunciação, uma vez que mostra a intenção dos pais de casarem a filha e a coincidência de, na mesma época, ser acusada de se comprometer com o matrimônio. Contudo, no enunciado, o narrador afirma que a autoria da acusação é desconhecida.

Depois do ocorrido em Vaucouleurs, Joana convenceu os pais a voltarem para a cidade, dizendo que desejava ajudar a tia que acabara de ter um bebê. Mas essa não era a verdadeira intenção. Desde que chegou à cidade, todos os dias, Joana ia até o castelo do capitão tentar convencê-lo a acreditar no que diziam as vozes. O capitão Baudricourt é um oponente do sujeito semiótico, figurativizado por Joana, porque impõe vários obstáculos para que ela chegue até Delfim e obtenha seu objeto de valor. Foi nesse contexto em que Joana começou a ganhar notoriedade. De tanto ir ao castelo, dois soldados de Baudricourt — João e Bertrand — acabaram simpatizando com o discurso da moça e prometeram ajudá-la a convencer o capitão.

Devido à articulação de João e Bertrand, outros soldados foram aderindo à causa e contribuíram para que a comunidade local reconhecesse Joana d’Arc:

Vaucouleurs era um lugar pequeno, e as notícias sobre Joana se espalharam com rapidez. As pessoas gostavam da ideia de sua cidadezinha estar envolvida no plano de Deus para salvar a França, e todas elas tentaram ajudar Joana da forma que podiam, até começaram a chamar Joana de ‘a Donzela’ (o que significava algo como ‘simples e pura jovem solteira’) um apelido que pegou rapidinho. (ROBINS, 2010, p. 58).

Nesse caso, a fama de Joana não se originou de um feito extraordinário, mas na anúncio de que era enviada por Deus para salvar a nação francesa. Esse e o fato de a escolhida estar na cidade foram motivos convincentes e suficientes para a pequena população acreditar nela. Quando se tornou pública, Joana despertou dúvidas sobre suas reais intenções, não por parte das classes populares, mas dos líderes vinculados a instituições de poder — o capitão Baudricourt e o padre — “Para garantir, Baudricourt decidiu levar um padre para visitar Joana na casa do borracheiro a fim de descobrir se ela era mesmo bruxa [...]” (ROBINS, 2010, p. 59). Até esse momento da narrativa, nenhuma imagem mítica sobre Joana foi concretizada diante do público. Todavia, gradativamente, os papéis sociais de bruxa e de heroína da pátria vão sendo associados à jovem. Esses estereótipos vão surgindo quase que simultaneamente, e ela deixa de ser apenas *Joana* para se tornar a *donzela*, o que denota um significado semântico relacionado à pureza e à inocência. É notória a tentativa de a obra afastar o imaginário de santa, retirando os aspectos misteriosos ao atribuir mais uma perspectiva próxima à religiosidade:

Joana cura (de certa forma)

Ela era incansável, apesar de tudo, e sempre ia rezar na cripta de uma igreja perto [...] Lá havia uma estátua da Virgem Maria, e Joana ajoelhava-se diante dela por horas, rezando intensamente.

Um dia ela recebeu um estranho convite: [...] Olha, é o seguinte, eu não ando muito bem. E um passarinho me contou que você se dá excepcionalmente bem com Deus. Então, será que você poderia me curar?

Não se importava de ser chamada de Donzela [...], mas a ideia de que possuía poderes de cura era uma grande estupidez [...]. Porém, o duque era um homem poderoso, e Joana não poderia simplesmente ignorá-lo (mesmo ele sendo um dos borgões). Então ela foi visitá-lo para dizer-lhe que não fazia milagres e que, se queria alcançar a cura, devia viver uma vida melhor [...]. (ROBINS, 2010, p. 59-61).

O subtítulo ‘Joana que cura’ (de certa forma) indica que não se tratava da cura de uma enfermidade, mas, no sentido metafórico, de aconselhar o Duque a ser uma

pessoa melhor. A citação supracitada traz a forma como Joana se enxergava: não queria que a associassem a uma santa capaz de fazer milagres.

Com o crescimento da popularidade da donzela e a derrota do Exército francês, nas proximidades de Orléans, Baudricourt escreveu para o Delfim a fim de falar sobre Joana. Ao conhecer a história da jovem, Carlos ordenou que a levassem para Chion, onde encontrava a Corte, cerca de quinhentos e sessenta quilômetros de distância. O percurso de Joana d’Arc até a Corte é importante na narrativa por explicar o motivo de ela usar roupas masculinas:

Aquela seria uma jornada longa e difícil, a maior parte dela sobre os domínios do inimigo, então João e Bertrand decidiram que Joana precisaria de roupas novas. Seu vestido vermelho, simples e surrado não era muito prático quando se tratava de cruzar sorrateiramente as linhas inimigas e cavalgar por metade da França. Então eles a equiparam com um tipo de jeans (seu equivalente medieval), botas e uma grossa malha de lã. Os longos cabelos de Joana foram cortados curtos como os de um garoto para que ela não chamasse atenção enquanto estivesse cavalgando. Ela passaria pelo interior com muita facilidade se as pessoas achassem que ela era apenas mais um soldado (ROBINS, 2010, p. 62-63).

Nesse caso, as roupas femininas são um empecilho para a longa viagem e, ao mesmo tempo, reveladoras da verdadeira identidade de Joana. O uso das vestes masculinas é uma necessidade de proteção, uma estratégia para enganar os inimigos, utilizada como disfarce para *parecer-ser* um soldado. Contudo, ela não finge ser homem nem vive como tal. A estratégia do disfarce não partiu de Joana, mas dos seus amigos Bertrand e João, soldados experientes em batalhas.

A obra descreve Carlos em oposição às qualidades de Joana:

O pobre Carlos era um jovem estranho e feio, com problemas para se defender, e poucos nobres realmente acreditavam que ele seria rei. Tinha medo da própria sombra [...] Ele gostava de se chamar de ‘rei’ da França vez ou outra [...], mas mesmo assim não ousava ser coroado rei de verdade [...]. Às vezes Carlos mandava seu exército para lutar com os ingleses aqui e ali, mas eles nunca se saíam muito bem. (ROBINS, 2010, p. 67-68).

Carlos foi apresentado como um rei ainda não coroado formalmente, sem prestígio popular e desacreditado entre os nobres, sem exercer nenhuma força política. A imagem de Joana foi utilizada por Carlos para estabelecer mais confiança e apoio para seu reinado, já que não tinha força política: “[...] a sorte de Carlos VII começou mudando, principalmente através da Donzela de Orléans, Joana d’Arc. Ela recuperou a confiança do exército de Carlos, libertou Orléans e promoveu a coroação

de Carlos VII como rei em Reims” (LOYN, 1997, p. 182-183). O rei vê em Joana uma forma de manipular a opinião pública e restabelecer a esperança dos franceses, principalmente do Exército. Contudo, a presença da donzela, no campo de batalha, não agradava às patentes mais altas do Exército, que reconheciam a influência que ela exercia sobre os soldados, e isso poderia ser usado para instigá-los a lutar, dando esperança a um Exército com fome e cansado de perder. Eis a razão pela qual os líderes bélicos concordaram com a presença de uma mulher jovem com um discurso questionável:

Eles se perguntavam por que deviam ouvir uma camponesa, adolescente, com uma ideia fixa, falando sobre Deus. Mas mesmo eles precisavam admitir que ela tinha um efeito impressionante em seus homens, e gradualmente começara a acreditar que era possível aguentar Joana se isso significava ir para guerra com alguma chance de vencer (ROBINS, 2010, p. 85).

Os nobres não se interessavam em saber se aquela jovem falava a verdade ou não sobre as vozes e quais suas reais intenções, mas viram nela um potencial instrumento de influência sobre a opinião pública. A questão de relacioná-la à imagem de bruxa mostra-se, na obra, como forma de manipular o discernimento de Carlos acerca de Joana: “[...] tentaram se aproveitar do caráter supersticioso de Carlos e assustá-lo dizendo que não devia se encontrar com Joana, pois ela poderia ser uma bruxa” (ROBINS, 2010, p. 70). A concepção mística da mulher com poderes malignos fazia parte das crenças populares do medievo (LOYN, 1997), e os nobres viram, nesse misticismo, uma forma de persuadir a percepção do rei sobre Joana.

Um acontecimento importante, na história de Joana, é que ela teria reconhecido Carlos, apesar de ele estar disfarçado e escondido. O livro trata o episódio apenas como uma covardia do rei, não como uma forma de testar a veracidade da relação divina de Joana com Deus:

[...] Carlos quem teve um repentino ataque de pânico – ele decidiu se esconder! Pouco antes de Joana entrar, ele saltou do trono e ordenou que um criado sentasse em seu lugar enquanto ele se misturava aos nobres. Mas acontece que Joana não foi enganada. Ela olhou em volta por um instante e então passou direto pelo homem que estava sentado no trono de Carlos, abriu caminho em meio à sala lotada e aproximou-se de Carlos, que estava tremendo de medo em um canto (ROBINS, 2010, p. 72).

Como Joana teria reconhecido Carlos escondido na multidão? A obra não explica claramente, todavia dessacraliza o ocorrido ao afirmar que era fácil reconhecê-lo. Ainda cria dúvidas sobre a explicação dada pela própria donzela, destituindo o aspecto milagroso da visita:

Joana disse depois que viu um anjo com uma coroa dourada apontando para Carlos. Mais tarde ela admitiu estar exagerando, e o que ela quis dizer com um anjo apontando foi que ela simplesmente sabia que era ele. Joana já ouvira muito sobre Carlos, e não deveria ser tão difícil reconhecê-lo (ROBINS, 2010, p. 73).

Todos esses acontecimentos foram importantes para popularizar a imagem de Joana, embora ela ainda não tivesse realizado nada em concreto, nem mesmo os objetivos que a levaram até a Corte. A ideia de Joana ser uma jovem camponesa com habilidades para a guerra ou de ter um dom dado por Deus foi desfeita, porque ela passou por uma preparação. No máximo, a narrativa enfatiza sua facilidade de aprender:

Foi d'Alençon que ensinou Joana a lutar. [...] Para uma iniciante, Joana era espantosamente boa com a lança, e d'Alençon ficou tão impressionado que lhe deu um presente especial: um cavalo de guerra digno de um cavaleiro. [...] Joana também ganhou uma armadura feita especialmente para ela pelo fabricante do próprio Delfim. Ele ainda arrumou um peitoril blindado bem bonito para ela e outras peças para seu cavalo. Joana estava sendo realmente bem equipada para a guerra. Agora que não estava mais vestida como um mero garoto, era uma verdadeira amazona. (ROBINS, 2010, p. 81).

Joana deixou de ser apenas uma jovem vestida de homem e adquiriu as qualidades de um cavaleiro medieval, com competência para guerrear, vestes típicas e um cavalo. O texto faz uma comparação com as amazonas, um modelo mítico que, apesar de compartilhar características típicas da donzela-guerreira, afasta-se dessa configuração, porque o motivo da donzela-guerreira encontra-se no contexto das novelas de cavalaria. Como todo cavaleiro medieval, Joana precisava de uma espada. Instruída pelas vozes, já sabia onde encontrar: atrás de um altar na Igreja em Fierbois. A mando da donzela, o mensageiro solicitou ao padre da Igreja que cavasse o local e pegasse a espada. *A priori*, entendemos ter sido uma façanha milagrosa. Porém, logo em seguida, essa percepção é quebrada pelo narrador, que traz possíveis respostas lógicas para o ocorrido e levanta dúvidas sobre a veracidade das vozes ouvidas pela heroína: “Joana havia parado para rezar para Santa Catarina na igreja de Fierbois em

sua longa jornada até Chinon. Será que encontrou ou enterrou a espada nessa ocasião?” Talvez. (ROBINS, 2010, p. 83).

A ação de Joana d’Arc em Orléans foi um fato crucial para seu processo de mitificação. Orléans tinha uma importância militar porque era um lugar estratégico. E, segundo Joana, as vozes haviam ordenado salvar a cidade dos ingleses, que ainda não a teriam tomado, mas haviam cercado a cidade. A jovem tinha duas estratégias para vencer a batalha: a intimidação e o ataque às principais fortalezas dos ingleses. A primeira foi realizada por meio de cartas que enviara para o comandante do Exército inglês, o Conde de Suffolk, impelindo-os a se entregar porque a derrota seria inevitável, por ser essa a vontade de Deus:

A donzela (ou seja, eu) foi mandada por Deus para ajudar o rei da França a ser rei. Ela está disposta a viver em paz com vocês, contanto que desistam de dominar a minha pátria, voltem para casa e paguem pelo estrago que fizeram. Então, por favor, retornem ao seu pequeno país horrível, entreguem Orléans à Donzela, assim como todas as outras cidades que vocês tomaram, e deixem-nos em paz. Se não, eu e meu exército iremos causar uma confusão tão grande que vocês vão demorar a esquecer. Entenderam? (ROBINS, 2010, p. 88).

Em relação à segunda estratégia, conforme consta na obra, não passa de um *querer* descabido de uma pessoa inexperiente na arte da guerra, pois, apesar de o Exército ser aparentemente liderado por Joana, isso não passava de uma manobra, já que os outros capitães planejavam as ações sem consultar ou considerar a opinião da “líder”. Contudo, a donzela não era tão inocente, tanto que percebeu que estava sendo enganada:

[...] não dava para atacar as principais fortalezas dos ingleses, que ficavam na margem norte, como Joana tinha em mente. Ela percebeu que, na verdade, os outros capitães franceses não planejavam atacar os ingleses imediatamente, e eles nem falaram a ela dessa mudança de planos. E eu que pensava estar no comando! Agora vejo a verdade. Esse não é realmente o meu exército. Sou só um tipo de mascote. (ROBINS, 2010, p. 89).

Além de desmistificar a imagem de santa, a obra de Robins (2010) desconstrói o mito de Joana como uma guerreira, já que não atribui nenhuma façanha militar à jovem, ao contrário, descreve-a como uma pessoa sem visão estratégica bélica, que mais atrapalha e cria discussões por não ter seus comandos realizados. Isso fica claro quando Dunois, comandante do Exército francês em Orléans, ordena, primeiramente,

que se devem alimentar os soldados antes de atacar os ingleses. Para isso, era preciso atravessar, pelo rio Loire, os suprimentos para o Exército francês. Porém, devido aos ventos fortes, as barcas vazias encalharam do outro lado do rio. Vejamos a questão no diálogo entre Joana e Dunois (ROBINS, 2010, p. 90-91):

Então isso foi tudo ideia sua, não é? Sério, engane-me mais uma vez e eu corto sua cabeça!
 Meu povo está morrendo de fome. Eles não podem lutar até serem alimentados.
 Tolice! Deixe-os esperar até que tenhamos derrotado os ingleses!
 Você precisará de ajuda contra os ingleses, porque mesmo o seu exército não é suficiente sozinho.
 Besteira! Espere só até eu meter minhas mãos neles...
 Antes precisamos garantir que esses suprimentos entrem na cidade!
 Você não percebe que Deus sabe mais que você! E ele quer que você deixe tudo comigo! (ROBINS, 2010, p. 90-91).

Esse acidente foi considerado um castigo divino, porque não ouviram Joana nem atacaram logo os ingleses. Enquanto Joana discutia com Dunois, os ventos mudaram de direção e levaram as barcas de volta. Tal situação foi interpretada como um milagre, demonstrando que Deus estava com a jovem. O aspecto divino, no caso narrado, é desconstruído pelo narrador com esta explicação:

É bem possível que os ventos tenham mesmo mudado enquanto os franceses discutiam os seus planos, e talvez Dunois tenha pensado que foi algum tipo de milagre. Mas dizer que Joana ‘miraculosamente’ mudou os ventos de direção pode ter sido uma forma esperta de fazê-la concordar com os planos *dele*. (ROBINS, 2010, p. 92).

A entrada de Joana na cidade de Orléans foi narrada sem nenhum efeito bélico, mas enfatiza o apoio popular que ela tinha e que ela era considerada um mito vivo: “Quando entrou na cidade, Joana se animou [...] O povo de Orléans sabia tudo sobre a donzela [...] para eles, ela era a grande salvadora enviada por Deus” (ROBINS, 2010, p. 92). A maneira como as massas a enxergam é descrita como consequência de um desejo desesperado para acabar com aquela guerra, uma esperança diante de um cenário caótico, em que a solução só poderia vir de um propósito divino, um *querer-crer* que a vitória viria através de uma intervenção de Deus:

O povo de Orléans enfrentaria um terrível destino se os ingleses tomassem sua cidade. Eles queriam acreditar que Joana tinha poderes miraculosos que poderiam salvá-los – e provavelmente agarrariam qualquer oportunidade de ‘ver’ Joana fazendo coisas miraculosas. (ROBINS, 2010, p. 93).

Por isso, qualquer pequena coisa que Joana fizesse era interpretada como um milagre, cujo mistério o narrador esclarece, e enfatiza que sempre há uma explicação lógica para os feitos milagrosos atribuídos à donzela: “A bandeira de Joana foi acidentalmente incendiada por uma tocha. Alguns dizem que Joana a apagou com as próprias mãos, sem hesitar. Um milagre? [...] talvez tenha mesmo queimado as mãos para salvá-la ou, talvez, as luvas a tenham protegido.” (ROBINS, 2010, p. 93).

A imagem de Joana como guerreira é ridicularizada, por retratar como uma pessoa que nunca tomava nenhuma decisão em relação às táticas de batalhas ainda era enganada, porque tinha a ilusão de que os capitães consideravam suas ordens, mas só escutavam os conselhos da jovem que fossem oportunos para eles. Apesar de ter grande desejo de lutar, a donzela achava mais importante respeitar um dia simbolicamente sagrado, indicando a devoção e a obediência aos dogmas da Igreja. Essas atitudes revelam a ingenuidade da personagem, como mostra a seguinte passagem (ROBINS, 2010, p. 96-97):

O dia seguinte era o Dia da Ascensão. Joana anunciou que não haveria luta em um dia sagrado, e todos os capitães concordaram. De todo jeito, eles não queriam lutar, pois *ainda* achavam que não estavam prontos, mas ficaram quietos e deixaram Joana pensar que estava no comando. No entanto, os capitães fizeram um grande encontro do Conselho de Guerra, sem que Joana soubesse, para discutir táticas de confronto.

Quando realmente Joana vai ao campo de batalha e ataca o forte Saint-Jean-Le-Blac, em Orléans, a vitória não é tratada na narrativa como um feito heroico, mas como consequência da sorte, uma loucura por parte de uma pessoa que não sabia nada sobre táticas bélicas e que expôs todos a riscos. Retrata mais como uma precipitação, empregando o adjetivo *corajosa*, como uma crítica velada às atitudes precipitadas da personagem:

[...] a batalha poderia muito bem ser sido um completo desastre. Joana foi corajosa ao resolver atacar enquanto a maior parte do exército francês ainda estava presa na ilha, mas não foi muito prudente. Os capitães franceses [...] viram Joana, com sua teimosia, pôr o exército em terrível perigo e quase transformar toda a operação em um fiasco. Será que deveriam confiar nela? (ROBINS, 2010, p. 98).

A obra retrata Joana como uma pessoa de temperamento difícil, que não aceitava ser contrariada, por isso discutia com quase todo mundo. Esse temperamento fica nítido nas palavras utilizadas para descrever as emoções de

Joana: *enlouqueceu, furiosa, zangada, polvorosa*. Além disso, a maior parte dos desenhos, presentes na obra, retratam-na como uma pessoa explosiva, impaciente, não muito adepta do diálogo:

Figura 7 – Joana discutindo com Baudricourt



Fonte: Robins (2010, p. 61)

Figura 8 – Joana discutindo com Carlos



Fonte: Robins (2010, p. 75)

Figura 9 – Joana falando com os sacerdotes



Fonte: Robins (2010, p. 77)

Figura 10 – Joana irritada



Fonte: Robins (2010, p. 89)

As três primeiras figuras trazem diálogos de Joana com outras pessoas, nos quais se mostra desrespeitosa ao utilizar frases depreciativas, como “*você é devagar, banana e palerma*”. A maneira grosseira de tratar as pessoas também é representada na linguagem não verbal, como na Figura 6, em que as linhas onduladas do balão, a inclinação do desenho de Joana para a frente, a boca superaberta, os punhos

fechados e os traços ondulados envolta do seu corpo indicam que ela estava gritando. Da mesma forma ocorre na Figura 8, só que o grito é sugerido pelo tamanho das letras que não estão delimitadas em um balão, indicando que o som da voz tomou conta do ambiente, ou seja, todas as pessoas presentes ouviram. Além disso, a forma como o personagem Carlos é arremessado, diante do grito de Joana, representa a intensidade da ignorância dela. As Figuras 8 e 9 retratam a impaciência da personagem nas expressões faciais. Essas representações de Joana são recorrentes no livro.

No que diz respeito à presença de Joana na batalha, sua principal participação foi em Orléans, por isso, ficou conhecida como a Donzela de Orléans onde, até hoje, há uma data comemorativa aos seus feitos — 8 de maio. Contudo, a narrativa retrata os acontecimentos em Orléans de forma a desmerecer a participação da donzela. Sobre isso, vejamos como o episódio foi narrado (ROBINS, 2010, p. 101):

Então, enquanto Joana ajudava a escorar uma escada, um desastre aconteceu. Uma flecha penetrou a armadura de Joana e atravessou o seu ombro, aparecendo do outro lado. Joana fez um escarcéu, mas aquilo certamente funcionou, e ela foi rapidamente carregada por alguns de seus homens para fora da cena da batalha.

A forma como o narrador apresenta a cena descaracteriza todo o efeito heroico que uma flechada no corpo poderia sugerir, porque, primeiramente, o ferimento não foi causado por um enfrentamento bélico. Além do mais, a reação da personagem é descrita como um exagero proposital para ser retirada do campo de batalha. Na perspectiva das personagens, o incidente foi associado a um efeito milagroso, porque, no dia anterior, Joana havia previsto: “*amanhã o sangue vai jorrar do meu corpo*”. Contudo, o narrador interpreta o ocorrido como consequência de uma probabilidade, e não, como um milagre (ROBINS, 2010, p. 101): “Joana sabia que estaria no meio da batalha e que iria se machucar, nesses casos, era sempre uma possibilidade.”

A obra retrata a heroína como uma figura antagônica e enfatiza as vezes em que ela foi contraditória, agindo de maneira divergente do que pregava. Na Batalha de Patay, em junho de 1429, por exemplo, ao ver um soldado inglês agonizando, ela cuidou dele, mas ele acabou morrendo, fazendo-a chorar copiosamente. Em contrapartida, entregou um prisioneiro, capitão borgonhês, para ser executado. Essa atitude gerou estranheza: “Ela parece fora de si [...]. Eu sei que Joana está muito infeliz, mas não é comum que ela seja tão cruel. Ela prometeu ao homem que ele viveria” (ROBINS, 2010, p. 148). Além disso, Joana dissera que nunca mataria

ninguém, mas seu comportamento foi considerado como violento (ROBINS, 2010, p. 149): “A atitude de Joana em campo parecia ter mudado, ela estava se comportando mais brutalmente do que antes. [...] Todo episódio mostra claramente que Joana não era o anjo, independentemente do que o povo acreditasse”. Outra situação que enfatiza as contradições das atitudes realizadas pela jovem foi a tentativa de tomar a cidade de Paris (ROBINS, 2010, p. 134):

[...] ordenou que o ataque a Paris começasse em 8 de setembro, mesmo que suas vozes não lhe tivessem dito para partir para o ataque. Estranhamente, o dia que ela escolheu era um Dia Santo em homenagem à Virgem Maria. Antes em Orléans, Joana disse que não lutaria em um dia santo – e nem mesmo em um domingo comum – porque tinha medo de que Deus ficasse bravo.

E o ataque a Paris acabou sendo um completo e absoluto desastre.

A divergência entre o discurso e as ações de Joana condizem diretamente com os argumentos que ela utilizava para legitimar suas ações — a fé. Contudo, ela própria desconsidera a simbologia religiosa do dia santo, que outrora foi utilizado como justificativa para não lutar. Além disso, dizia que lutava porque as vozes a guiavam, mas, agora, agia por conta própria, o que deslegitima suas ações em nome de Deus. Não apenas isso, traz uma carga simbólica em que desobedecer a Deus (às vozes) acarreta consequência desastrosa, nesse caso, a derrota.

No trecho acima, o enunciador utiliza estratégias discursivas para criar efeitos de falsidade sobre as falas de Joana, por meio do confronto entre o que ela havia dito e o que fez, o que disse ser e o que realmente era. Ao classificar a atitude como *estranha*, demonstra o julgamento negativo do narrador em relação às divergências narradas. Vejamos outra situação, na obra, em que o narrador deixa evidente seu julgamento a respeito das incongruências da personagem principal (ROBINS, 2010, p. 170-171):

Quando foi interrogada mais tarde sobre o pulo, ela deu mais de uma explicação. A princípio disse ter pulado por estar com medo de ser prisioneira dos ingleses e porque preferia morrer a escutar sobre mais franceses mortos em Compiègne. Joana nunca desobedecera às vozes antes, e deve ter lutado desesperadamente com elas para pular. (mas também é verdade, porém, que as próprias vozes é que parecem ter posto a ideia na cabeça dela.)

Mais tarde, Joana pareceu ter mudado de ideia a respeito da razão do seu pulo. Ela disse que, na verdade, só estava tentando escapar.

Para falar a verdade, isso parece improvável. Joana devia saber que a queda era potencialmente letal [...]. É difícil não ver aquele pulo como o ato de uma pessoa desesperada.

Porém, nessa citação, há uma tentativa de explicar os motivos das escolhas de Joana, e o narrador compreende bem mais as contradições da Donzela, diferentemente do julgamento anterior. Entende que a ideia do suicídio foi plantada pelas próprias vozes, pois alguns dias antes, elas haviam dito para Joana não pular. Trata a mentira de Joana sobre o motivo do pulo como plausível, pois dizer que queria escapar era mais aceitável do que o suicídio. Isso demonstra que o narrador tinha mais compaixão pelas contradições reveladas. Tais fatos foram entendidos como consequência do desespero, já que o episódio ocorreu depois de Joana ser capturada e ter ciência de que o Rei Carlos não iria ajudá-la: “Carlos não virá, não é? Agora eu percebo.” (ROBINS, 2010, p. 169).

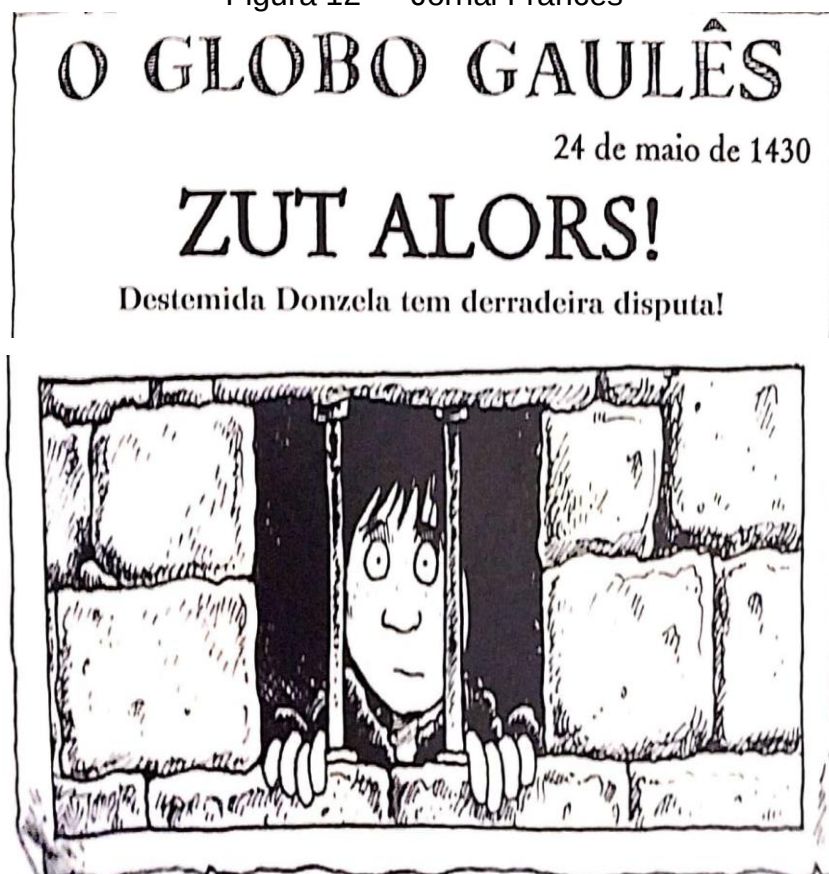
A captura de Joana é relatada como uma consequência da desobediência às vozes, pois eram elas que a destinavam: “Mesmo com o que suas vozes disseram, Joana não perdeu o apetite pela ação” (ROBINS, 2010, p. 148) e invadiu a cidade de Compiègne, onde foi cercada pelos inimigos e capturada. A prisão da heroína tornou-se notícia e teve conotações diferentes, conforme o objetivo manipulatório:

Figura 11 —Jornal Inglês



Fonte: Robins (2010, p.153)

Figura 12 — Jornal Francês



Fonte: Robins (2010, p.154)

A maneira como a obra traz a veiculação das notícias denota o intuito manipulador usado pelas monarquias. Para os ingleses, a imagem de Joana deveria ser associada à de bruxa, que tem um valor disfórico para a sociedade medieval, por lhe atribuir um valor negativo — bruxa. Joana revela um *fazer-crer* dos ingleses, ou seja, fazer com que o povo acreditasse que a Donzela era uma pessoa diabólica. A associação da imagem de Joana a uma bruxa manifesta-se como um valor positivo, no sentido de que a manipulação da opinião pública foi bem sucedida — levar o povo a crer que Joana era uma bruxa. Diferentemente, para os franceses, a imagem de Joana deveria ser associada à de uma heroína. A oposição semântica bruxa *versus* santa exercia uma influência direta sobre a legitimidade de Carlos VII como Rei diante da opinião popular:

E se 'provassem' oficialmente ao mundo que Joana era uma herege ou uma bruxa, teriam mais uma arma contra o rei Carlos da França, que teria conquistado a coroa com a ajuda de uma criatura maligna do Diabo (ou 'Braço do Demônio'). Assim, ficaria mais fácil persuadir as pessoas — mesmo os próprios seguidores de Carlos — de que ela não era um rei legítimo, ungido por Deus (ROBINS, 2010, p. 174).

As imagens antagônicas — santa *versus* bruxa — sobre Joana d’Arc, que as monarquias buscaram transmitir, retratam os múltiplos paradigmas sociais relacionados às mulheres medievais, normalmente, construídos por meio de antíteses. Nesse sentido, Loyn (1997) cita os modelos sociais antagônicos da Virgem Maria e de Eva. A primeira designa uma mulher divina e maternal, enquanto a segunda, a tentadora, é empecilho para a salvação: “Essas ideias variáveis e frequentemente contraditórias sobre as mulheres são sintomáticas da natureza complexa e multiforme de seu status e funções na sociedade medieval” (LOYN, 1997, p. 621). No que tange à bruxaria, detinha diferentes significados para diferentes pessoas na Idade Média, pois, nos Séculos XVI e XVII, na Inglaterra, o estereótipo da bruxa não era muito conhecido nem nos círculos educados nem na consciência popular (LOYN, 1997).

Segundo Rucquoi (1985), a magia e a bruxaria estão ligadas aos saberes tradicionais próprios das mulheres. Entre 1400 e 1450, a maior parte das denúncias de bruxaria, no Delfinado francês, eram destinadas às mulheres, que, geralmente, eram curandeiras ou parteiras. O conhecimento sobre ervas e técnicas de cura era associado a práticas de magia e de poder dado pelo diabo.

Desde sempre, a Igreja cristã atacou o imaginário da bruxaria, caracterizando-a como maléfica, herética e usada como ilusão demoníaca para enganar o homem. Contudo, a Igreja exerceu um papel importante quanto à interpretação dualista acerca da bruxaria (LOYN, 1997). A magia branca envolve os símbolos sagrados, as celebrações e os poderes mágicos da Igreja, como, por exemplo, a intercessão e os milagres operados pelos santos (RUCQUOI, 1995). De certa maneira, a Igreja absorve o conceito de magia, mas a ressignifica, atribuindo um valor positivo, em que ela é aceita, desde que a instituição religiosa decida, convenientemente, ser a certa. No Século XIV, a Igreja decidiu que toda feitiçaria era um pacto implícito com o demônio e, em 1398, a Universidade de Paris entendeu que a bruxaria era idolatria e heresia e instaurou um procedimento inquisitorial que produzia confissões manipuladas (LOYN, 1997). Segundo Robles (2019), as mulheres eram classificadas como bruxas porque manifestavam condutas contrárias ao preestabelecido, desafiando o diferente ou o proscrito. É nesse contexto em que Joana d’Arc se insere: ambiente de guerra e vestes masculinas, considerados *topos* da donzela-guerreira.

Ao longo da obra, Joana apresenta comportamentos emocionalmente explosivos. Porém, essa atitude de descontrole muda em seu julgamento e passa a ser descrita como uma pessoa paciente, diante de tantas perguntas repetitivas propositalmente para colher contradições da julgada, demonstrando ser perspicaz e inteligente:

Às vezes, quando ouvia uma questão pela terceira ou quarta vez, ela dizia aos juízes para olhar de novo nas suas respostas anteriores, pois não ia repetir tudo de novo.

Depois de uma semana de interrogatório, Cauchon decidiu que Joana estava tirando vantagem da atenção que recebia na sala de audiências e que estava ganhando a simpatia demais. (ROBINS, 2010, p. 186, 188).

Joana d’Arc foi acusada setenta vezes. Para se salvar, foi obrigada a usar vestido, raspar a cabeça, confessar publicamente que estava errada e pedir à Igreja para salvá-la. A confissão, oriunda da Inquisição, tinha o intuito de humilhá-la para desmoralizar sua reputação. Mas, de todas as acusações, o uso das vestes masculinas foi a mais relevante:

Depois de alguns dias, Joana estava usando roupas masculinas mais uma vez. De acordo com a história, ela não tinha muita escolha, pois enquanto ela dormia seus guardas tiraram seu vestido e deixaram uma pilha de roupas masculinas no lugar. [...]

De qualquer forma, assim que Cauchon soube que Joana descumprira a promessa, foi direto à cela dela. Joana lhe disse que, para ser honesta, ela se sentia mais segura em roupas masculinas quando estava entre seus guardas ingleses. (ROBINS, 2010, p. 199).

As vestes masculinas foram usadas para se proteger em um ambiente predominantemente masculino e como flagrante armado para justificar a condenação da donzela. Por insistir em usar roupas masculinas e desobedecer à Igreja, a jovem foi considerada uma herege sem salvação e foi condenada à fogueira. A morte de Joana foi retratada de forma a lembrar a morte de Cristo na cruz. Jesus teve uma coroa de espinhos colocada na cabeça, com uma placa escrita, ironicamente, *Esse é O REI DOS JUDEUS*. Mesmo assim, pediu ao Pai que perdoasse seus inimigos (BÍBLIA. Lucas, 23: 34, 38,). Semelhantemente (ROBINS, 2010, p. 204), “na cabeça de Joana, puseram um papel que dizia: ‘Herege, reincidente, apóstata, idólatra’. Joana ajoelhou-se e rezou meio hora, pedindo a Deus que perdoasse seus inimigos”.

No que tange à instância da enunciação, o enunciador, *a priori*, cria um sentido de objetividade e afasta-se da enunciação com o emprego da terceira pessoa do singular. Contudo, a subjetividade é perceptível no uso de frases interrogativas: “Será

que Deus realmente falou com Joana através de um anjo? Ou ela apenas imaginou aquilo tudo? Será que aconteceu porque ela não havia comido durante o dia e estava muito quente e ela ficou tonta depois de correr?” (ROBINS, 2010, p. 43). Essas frases interrogativas geram dúvidas no enunciatário sobre a legitimidade das vozes ouvidas por Joana. As próprias escolhas discursivas sugerem explicações lógicas para as vozes que foram fruto da imaginação porque, segundo o autor, ela não se alimentou direito e correu em um dia quente. Isso orienta a interpretação do enunciatário sobre a origem das vozes e planta dúvidas em relação à sanidade da personagem central, responsabilizando-a pela veracidade dos fatos, já que só Joana fala sobre a natureza das vozes:

[...] decidi que aquela deve ter sido a voz de Deus. [...] Teria sido o que hoje chamamos de ‘alucinação’, algo que ela pensou ter visto e ouvido, mas que realmente não existe a não ser na sua própria cabeça? Costuma-se dizer que pessoas que passam muito tempo sozinhas estão mais sujeitas a começar a ver coisas (e escutá-las). Joana ficava sempre sozinha, e ela também era uma criança imaginativa, que queria desesperadamente conversar com Deus. Será que ela queria tanto que a sua própria mente fez acontecer? Joana achava que não. Segundo a garota, suas orações estavam literalmente sendo respondidas. (ROBINS, 2010, p. 43- 44).

Ocorre um fazer persuasivo do enunciador para induzir a interpretação do discurso pelo enunciatário, fazendo-o crer que as vozes ouvidas pela jovem não passavam de alucinação de uma pessoa que não estava fisicamente bem ou que eram fruto da imaginação de um grande desejo interior. As escolhas discursivas colaboravam para deslegitimar o aspecto espiritual das experiências de Joana por meio de questionamentos que nos revelam o sentido do fazer persuasivo do enunciador: questionar a veracidade dos fatos narrados pela protagonista, ao passo que, nas próprias perguntas do enunciado, traz argumentos com o intuito de explicar logicamente as vozes, que poderiam ser consequência de uma fraqueza física por não ter se alimentado bem no dia, de uma mente imaginativa, fruto da solidão ou de um desejo desesperado. Essas são, conforme o enunciador, as possíveis explicações que poderiam ser consideradas na época, ou seja, um tempo distante da enunciação. Isso fica claro na escolha dos verbos no pretérito perfeito (imaginou, aconteceu, pensou).

Há, entretanto, uma possível explicação lógica, que não remete ao passado (Século XV), mas ao momento de referência ao presente, ao agora, em concomitância com a enunciação — o hoje. “Teria sido o que hoje chamamos de ‘alucinação’” (ROBINS, 2010, p. 43). Isso pressupõe que as vozes não passavam de alucinação,

contudo, tal argumento não poderia ser considerado na época, porquanto essa explicação é na perspectiva atual. O próprio texto explica o que significava ouvir vozes na Idade Média, o que, no referido contexto histórico, era socialmente aceito (ROBINS, 2010, p. 49): “Nos dias de hoje, costumamos pensar que alguém é doido se diz ouvir vozes que mais ninguém é capaz. Na Idade Média, porém, essas afirmações eram levadas mais a sério.”

A divergência na interpretação da natureza das vozes revela a oposição semântica loucura *versus* sanidade. As vozes, como fruto da loucura, são consideradas disfóricas, porque são frutos da imaginação de uma mente não sã, do ponto de vista do Século XXI. No modo sanidade, as vozes são eufóricas, na visão do Século XV, visto que são entendidas como dádivas divinas, uma forma de Deus falar com seus servos, e socialmente normais, o que implica uma não loucura. Ao referir que as vozes podem ter sido alucinações, o enunciador levanta suposições sobre a sanidade de Joana, contribuindo com a ideia de que era louca, desconstruindo o imaginário da santa.

Joana d’Arc termina seu percurso conjunta com o objeto de valor e consegue ajudar Carlos VII a ser coroado e expulsar os ingleses de Orléans. Apesar de suas conquistas, a obra *Joana d’Arc e suas batalhas* (2010), ao longo da narrativa, vai desconstruindo as principais imagens míticas atribuídas à Joana: a de santa, por mostrá-la como uma pessoa grosseira e irada, e explica, racionalmente, os fatos ditos como milagrosos; a de bruxa, por ter sido um instrumento usado pelos ingleses para manipular a opinião pública e, conseqüentemente, deslegitimar a coroação de Carlos VII; a de guerreira, uma vez que a descreve como uma jovem inexperiente, sem estratégia de guerra, cujas táticas de batalhas não eram consideradas, e cujo exército era liderado, verdadeiramente, por outros capitães. Assim, a obra sugere uma imagem distante do imaginário mítico, ao apresentar Joana d’Arc apenas como uma pessoa religiosa.

4.3 A Vida de Joana d’Arc, de Érico Veríssimo (1978)

A primeira edição do livro *A vida de Joana d’Arc* (1978), de Érico Veríssimo, é de 1935. O prefácio da edição analisada foi escrito pelo próprio autor, que relata ter fascinação pela vida de Joana d’Arc desde quando, na infância, assistiu a um filme sobre ela. Ele afirma que a narrativa visa compreender meninos e meninas com idades

entre seis e treze anos. Trata-se de uma biografia romanceada, na qual Veríssimo afirma ter tentado não trair a verdade histórica.

A narrativa é contada por um narrador onisciente, que não participa dos fatos, mas tem ciência dos pensamentos e sentimentos das personagens. O livro é dividido em sessenta e seis capítulos e, diferentemente da obra de Robins (2010), a de Veríssimo (1978) não retrata o pós-morte de Joana – absolvição e canonização. A história termina com a morte da personagem principal na fogueira. Contudo, a infância da heroína, no livro *A vida de Joana d’Arc* (1978), é mais desenvolvida, contada nos quatorze primeiros capítulos.

Em relação à enunciação, apesar de o enunciado ser construído em terceira pessoa, o texto apresenta debreagens internas, simulando diálogos ao dar voz aos atores do discurso por meio do discurso direto. Essa é uma forma de conhecer bem mais a personagem central e de constatar a imagem que o narrador foi criando ao longo da narrativa – meiga, paciente, solícita, devota, corajosa. Traz essas características e, logo depois, apresenta um diálogo entre Joana e os demais personagens, em que é possível reafirmar as qualidades já mencionadas na obra.

Em relação à debreagem temporal, a obra é narrada em concomitância com o presente, dando a ilusão de que os fatos acontecem no momento da narração. Para isso, foram utilizados versos, predominantemente, no futuro, como em “Aquelela criaturinha que ali vai cantando é a menina Joana”, “Joana caminha”, “A menina Joana vive a sua vida”. Contudo, há, na obra, algumas profecias que caracterizam a chamada narrativa profética, em que, segundo Fiorin (2013), os acontecimentos narrados são vistos como posteriores à narração.

O primeiro capítulo nos apresenta a menina Joana com nove anos de idade. Desde as primeiras páginas, ela é descrita como uma criança peculiar. Para ela, seus melhores amigos são os santos da igreja próxima de sua casa. Além disso, tem grande carinho e respeito pela natureza e pelos animais. Nesse sentido, o narrador relaciona fé e meio ambiente e traz a concepção de que, como a natureza é uma obra de Deus, deve ser respeitada. Assim, ao respeitar a natureza e os animais, consequentemente, estará obedecendo ao seu Criador (VERÍSSIMO, 1978, p. 14):

Joana tem muita pena dos peixes. Não deviam tirar os coitadinhos de dentro d’água ... Todos os bichinhos – os peixes, os veados, os porcos, as vacas, as pombas e os burrinhos – são filhos de Deus. Um pai gosta de ver os filhos maltratados? Não gosta. Logo, Deus não pode gostar de ver os peixes irem

para panela de mamãe Isabel. A última vez que viu uma truta no prato, Joana não quis comer. De pena, de pura pena.

A menina Joana enxerga os animais também como filhos de Deus e respeita todas as formas de vida. Essa preocupação com a natureza e o respeito por ela associam-se à imagem de São Francisco de Assis, santo italiano que viveu no Século XII, optou pelos pobres e é considerado padroeiro da ecologia e dos animais. A semelhança com o santo se configura quando considera o rio Mosa como amigo e fala com os animais, o que é visto como um dom, que somente ela tem (VERÍSSIMO, 1978, p. 15):

E Joana tem a impressão de que todas as andorinhas, todos os pardais e todos os rouxinóis a conhecem de vista. Quando eles cantam as suas cantigas que os homens não entendem, Joana julga saber o que os passarinhos dizem. Agora eles estão perguntando: 'Joana, aonde vai?' Ela, sorrindo, responde [...].

A relação com os animais também se constata em sua compaixão pelo burrinho. Joana e o irmão iam para casa do tio, que ficava a quinze léguas de Domrémy. Quando pararam para descansar, ela ficou preocupada com os sentimentos do animal, por entender que todos têm uma função e importância, e se lembrou de que foi um burro que ajudou a mãe de Jesus. Logo, os animais devem ser respeitados porque também são criaturas de Deus e não devem ser explorados (VERÍSSIMO, 1978, p. 39-40):

Joana está pensativa, olhando para a cabeça do burro. Ela se lembra que foi um burrinho assim como esse que ajudou Nossa Senhora na sua fuga para o Egito. Deus Nosso Senhor deve ser muito amigo dos burrinhos. E a gente não devia sacrificar e encher de carga os pobres animais abandonados. De repente, Joana fica com tanta pena dele que salta para o chão.
 – Que é isso? Pergunta Pedrinho.
 – Vou a pé.
 – Mas estamos longe ainda de Sermaize!
 – Não faz mal. Vou a pé.
 – Mas por quê?
 – É muito peso para ele.
 Joana segue a pé. O dia está quente e o chão esquenta. O burrico segue agora aliviado.

Ao mostrar bondade e compaixão por um animal, a enunciatriz vai construindo uma imagem de Joana próxima do estereótipo de santa e, ao mesmo tempo, de heroína, pois o outro é mais importante. A Joana santa preocupa-se com todas as

criaturas de Deus, e a Joana heroína coloca o outro (burro) em primeiro lugar, evidenciando o altruísmo da personagem.

A questão política no livro Guerra dos 100 Anos aparece logo no primeiro capítulo de maneira sutil, não com o intuito de contextualizar a história, mas de mostrar que a criança Joana via a guerra como um conflito não agradável aos olhos de Deus. Então, rezava, por entender que somente a intervenção divina poderia mudar aquela situação (VERÍSSIMO, 1978, p. 16): “Joana tem certeza de que Deus não pode gostar dessas brutalidades. E todas as noites ela reza as orações que mamãe Isabel lhe ensinou. *O Padre-Nosso, a Ave-Maria, o Credo...* Reza e pede a Deus que dê juízo e bom coração aos homens.”

Desde a infância, Joana tem características típicas de uma heroína, como a coragem, que advém da fé, pois, para a menina, quem crê na proteção divina não precisa temer mal nenhum. Assim, o medo é sinônimo de falta de fé. Com base em sua crença, mostra-se mais corajosa do que os homens, e isso desperta admiração nas pessoas (VERÍSSIMO, 1978, p. 17, 21):

– [...] Quem acredita em Deus não tem medo de nada. [...] – Olha – conta Joana, – todos os pastores têm medo dos labos da floresta. Eu não tenho. Eles nunca atacam as minhas ovelhinhas. Sabes por quê? Porque têm medo do meu Anjo da Guarda. Os homens fogem dos lobos porque não têm fé nos seus anjos....

A coragem com que ela leva as suas ovelhinhas até a borda dos bosques das colinas, por onde às vezes correm lobos, deixa toda a gente pasmada.

O capítulo do livro que narra o nascimento de Joana d’Arc é intitulado ‘*Que foi que os galos viram?*’ Já no título, o narrador indica que o capítulo anuncia uma boa nova. Tal concepção pode ser inferida com base na simbologia do galo. Seu canto, ao nascer do sol, anuncia um novo dia, um novo recomeço, um despertar. Na tradição cristã, o galo é considerado o arauto das boas novas, como o nascimento de Jesus – luz e salvador do mundo – e sua ressurreição. O galo também anuncia a traição de Pedro, ao negar Jesus. Nesse caso, o canto do animal simboliza a realização da profecia, já que o Senhor havia dito que, antes que o galo cantasse, Pedro o negaria. Utilizando esses significados simbólicos, o nascimento de Joana d’Arc é descrito como um grande acontecimento, comparado com o nascimento do menino Jesus (VERÍSSIMO, 1978, p. 19- 21):

Aqui mora a menina Joana. Foi sob esse teto que ela nasceu, na noite de 6 de janeiro de 1412. Era o dia da Epifania. Os camponeses de Domrémy festejavam com alegria a vinda de Jesus Cristo [...]. De repente os convidados se calaram, assustados. Acontecia uma coisa fora do comum. Todos os galos da aldeia estavam cantando e batendo asas, furiosamente, como doidos [...]. Que milagre estava acontecendo? [...] O reverendo ficou pensando. Porque ele sabia que os galos sempre advinham. Cantaram uma noite para anunciar o nascimento de Jesus [...] Acontecia lá dentro uma coisa muito importante. Vinha ao mundo uma criança. [...] Mal os galos lá foram terminaram de cantar, começou um choro de criança do quarto. [...] Foi assim o nascimento Joana. Deram-lhe três padrinhos [...].

A descrição do nascimento de Joana tem um caráter cultural e religioso, porque aconteceu em um dia de muita dança e alegria, em um clima de festa, que o narrador considera como um dia especial e o é. Joana nasceu em uma data muito simbólica, em que é comemorada a Festa de Reis. Ela também recebeu uma visita, não dos três Reis Magos, mas dos seus três padrinhos. As analogias usadas pelo narrador, ao trazer os elementos da cultura cristã, para anunciar e descrever o nascimento de Joana d’Arc, cria um universo simbólico, em que podemos considerar que nasceu na França uma salvadora, assim como Cristo.

A comparação com o Cristo não é só em relação ao nascimento, mas também à predição do futuro, pois, igualmente a Jesus, havia várias profecias sobre Joana – uma donzela que iria salvar a França – que partem de diferentes crenças. A primeira profecia é citada por Jeannete, a madrinha de Joana, considerada como supersticiosa por acreditar em magia, fadas e bruxas. A profecia contada por Jeannete tem origem em lendas populares que ouviu quando criança:

Pois Merlim era um encantador. Não sabes o que é um encantador? Encantador é um mágico, um homem que faz bruxarias, que tem parte com o demônio...
 – Merlin era um profeta...
 – Que é um profeta?
 – Profeta é o homem que diz o que vai acontecer no futuro.
 – Merlin fez uma profecia muito grande [...] – Disse que lá ‘Bois Chénu’... – aponta para a mancha escura no cimo da colina – ... lá daquela floresta ainda há de sair uma donzela para fazer grandes, grandes coisas. (VERÍSSIMO, 1978, p. 24-25).

A segunda origem profética é a cristã, citada pelo próprio pai de Joana e endossada pelo padre (VERÍSSIMO, 1978, p. 62): “Jacques d’Arc, que ouviu tudo em silêncio, agora fala: —Há uma profecia que diz que a França, desgraçada por uma mulher, será salva por uma donzela”. O cura de Sermaize ergue os olhos para o alto e diz: — Se Deus assim quiser, assim será.” Joana não só acreditava na profecia

como também a interpretou, pois, quando as vozes disseram para ir salvar a França, ela compreendeu que a donzela das profecias era ela própria, já que preenchia os requisitos da salvadora descrita nas histórias:

Três vezes por semana as santas lhe aparecem. E agora lhe dizem coisas estranhas. Assim: – Filha de Deus, é preciso que deixes a tua aldeia e vás para a França. Mas para quê? Com que fim? Ela simplesmente não compreende... Será que as santas querem que a pobre Joana de Domrémy faça alguma coisa pelo Delfim? Oh! Não é possível... A profecia rezava: 'A França desgraçada por uma mulher, será salva por uma donzela.' Sim, dizia que essa donzela havia de sair das fronteiras da Lorena. Domrémy está justamente nas fronteiras de Lorena. Oh! Mas não é possível (VERÍSSIMO, 1978, p. 71-71).

Há uma distinção entre a mulher e a donzela. A primeira apresenta um valor negativo, que destruiu a nação francesa e levou-a à ruína. Já a segunda indica a pureza relacionada à virgindade que, no caso de Joana, seria preservada para poder dedicar-se somente a Deus: “[...] não hei de me casar como as outras moças. Quero me dedicar toda a Jesus” (VERÍSSIMO, 1978, p. 68). Nesse sentido, a virgindade se relaciona à ideia de santidade e, ao renunciar aos desejos carnavais, estará mais próxima de Deus. Essa percepção não é unânime na obra, já que Joana é mandada para Poitiers para ser examinada com a justificativa de “[...] que o diabo muita vez prefere para morada terrena o corpo das virgens” (VERÍSSIMO, 1978, p. 116). Assim, transmite a ideia de que o corpo feminino é mais propenso à possessão diabólica.

A terceira profecia advém da astrologia. Antes de se ouvir sobre a camponesa de Domrémy ou a confirmação sobre a ida de Joana a Chion, as estrelas já haviam revelado a chegada da jovem:

Carlos de Valois acredita em Deus e ao mesmo tempo nos magos que lêem nos astros a sorte dos homens e das coisas.
Um dia o senhor melhor astrólogo lhe vem dizer que as estrelas falam vagamente duma Donzela das margens do Mosa que há de vir, mandada por Deus, para expulsar os ingleses...
Um dia chega ao Castelo de Chion a carta do Capitão Robert de Baudricourt falando na camponesinha de Domrémy (VERÍSSIMO, 1978, p. 105).

Apesar de as profecias serem de crenças distintas, todas convergem quanto à previsão, o que reforça a história de uma donzela salvadora da França. O próprio narrador confirma que a heroína das profecias é Joana d’Arc: “Agora é a guerreira. É a donzela das profecias. A virgem que vai dar uma coroa ao rei e um rei à França” (VERÍSSIMO, 1978, p. 102).

Na obra de Robins (2010), Joana só é masculinizada na adolescência, quando se trajava de roupas masculinas e cabelo curto para aparentar ser homem e passar despercebida pelos inimigos até chegar a Cinon. Diferentemente, na obra de Veríssimo (1978), Joana é apresentada com aparência andrógina desde a infância:

Agora tem nove anos. Quem a vê pela primeira vez tem vontade de perguntar: – Quem é aquele rapazinho vestido de mulher?
 Sim, porque Joana tem uma cara de menino, apesar dos cabelos escuros e longos, com tranças, que lhe caem quase até os joelhos.
 Joana é diferente dos demais meninos e meninas de Domrémy. Quando está no meio deles, brincando, chama mais a atenção do que os outros. Não é bonita mas tem qualquer coisa que atrai, que faz pensar. O seu ar tranquilo e ao mesmo tempo resoluto. Impressiona.
 Tem resposta para as mais complicadas perguntas. Acha solução para todos os problemas (VERÍSSIMO, 1978, p. 21-22).

A androgenia não é problematizada e funciona mais como um artifício para demonstrar que o que a torna especial não está na superfície estética, mas em suas características interiores de coragem e inteligência. O autor descreve uma criança cujas feições físicas não possibilitam que se distinga o sexo. Entretanto, na adolescência, sua androgenização não mais está presente na fisionomia, mas nos trajes masculinos, que a fazem ser confundida com um homem, a ponto de o próprio pai não conseguir reconhecer sua filha: “Jacques d’Arc [...] ergue os olhos para porta e fica olhando fixamente para a menina vestida de homem na qual a custo reconhece a filha. — Mas, como é que eu ia te conhecer, assim, vestida de homem?” (VERÍSSIMO, 1978, p. 168). E quando reconhecida como a donzela que luta nas guerras em nome da França, ou seja, quando identificada como mulher, seus trajes de cavaleiro geram dúvidas quanto ao pronome de tratamento a ser usado: “Põem a seu serviço um pajem de catorze anos. Chama-se Luís de Coutes. [...] E fica todo atrapalhado porque não sabe se deve tratá-la de senhora ou de senhor” (VERÍSSIMO, 1978, p. 112). Isso demonstra o quanto era atípico uma mulher usar armadura. Joana, porém, transgride a fronteira delimitante dos papéis de gênero definidos pela sociedade medieval. Corroborando esse posicionamento, Assunção (2017) entende que o vestuário, além de comunicar, é um ato de significação, porque influencia a percepção de si e do outro na interação social. Justamente o vestuário e os adornos femininos implicavam na *não guerra*, reafirmando a ideia de que o lugar de Joana como mulher não era compatível com o campo de batalha:

O rei manda a Joana muitos vestidos de seda. E colares. E enfeites com pedras que despedem fagulhas com as cores do arco-íris. Joana contempla tristemente todas essas coisas. Compreende o que significam todos os presentes. O mesmo que essas palavras: Joana, menina tola, não penses mais em tomar Paris, não pense em prosseguir nas guerras. Olha que lindos vestidos, que lindas jóias! Como te senta bem esse colar! Vem para o salão de festas do castelo. Ainda não tens dezoito anos. Qual é a moça que nessa idade pensa em guerrear? (VERÍSSIMO, 1978, p. 209).

Como uma guerreira, Joana não se reconhecia mais nas roupas femininas: “Metida agora em roupas de mulher, Joana, sempre que se vê refletida num espelho, não pode evitar pequeno sobressalto. Parece que o cristal está mentindo e que aquela moça de saia e touca não é ela...” (VERÍSSIMO, 1978, p. 2005). Nesse caso, a mudança no traje revela uma transição: da jovem aldeã para a guerreira enviada por Deus, guiada por vozes divinas.

Além disso, considerando o tempo e o espaço histórico, as roupas transmitem valores sociais. Assunção (2017) assevera que os indivíduos se incorporam socialmente através de características culturais, das quais as vestimentas fazem parte, e assumem um viés contratual por serem classificadas, culturalmente, como adequadas. Assim, os que praticam comportamentos contrários às normas estabelecidas são alocados como polêmicos, porque se opõem aos valores vigentes. É justamente o trajar masculino assumido pela personagem principal que a submete ao processo inquisitorial, considerado seu maior pecado:

E quando ela dá os primeiros passos, os juízes se agitam. Parecem abelhas assanhadas. Cochichos e exclamações abafadas. Os doutores estão escandalizados... Uma mulher vestida de homem! Volta-se a discutir a questão do hábito de homem. A discussão é animada. Os juízes vêem nisso o maior pecado de Joana.
– Joana, acredita no que te digo. A salvação depende de ti. Veste as roupas de teu sexo e faze o que se resolver. Do contrário estarás em perigo de morte. Se fazes o que te digo, só te acontecerão boas coisas (VERÍSSIMO, 1978, p. 262, 273, 282).

Conforme a obra analisada, Joana opta por usar roupas masculinas por dois motivos: não chamar a atenção dos inimigos e se proteger do assédio em um ambiente majoritariamente masculino. Todavia, diferentemente da obra de Robins (2010), essa ideia é sugerida por ela própria para se salvaguardar dos demais soldados. Esse é um dos argumentos utilizados por Joana para se justificar e continuar a usar roupas masculinas, mesmo depois de ter prometido, durante a inquisição, vestir-se como mulher:

– Por que tornaste a vestir roupas masculinas? [...] Porque o hábito de homem me agrada mais [...] – Prometeste e juraste que não vestirias mais roupas de homem!
 – Vós prometestes também que me levaríeis para uma prisão de mulheres. No entanto voltei para essa masmorra horrível. Como posso ficar vestida de mulher no meio de homens? (VERÍSSIMO, 1978, p. 291).

Assim, o vestuário expressa a oposição entre os sexos, determina as características do feminino e do masculino, na estrutura social, e ajusta estereótipos de papéis direcionados à mulher e ao homem (ASSUNÇÃO, 2017). Ao usar roupas femininas, Joana sentia-se vulnerável, e isso faz sentido, porque, ao colocar um vestido, chama a atenção dos homens:

Lá está o homem parado à esquina. E faz agora um gesto galante, quando vê que Joana se volta.
 – Deve ser um conhecido...
 Margarida desanda a rir.
 – Conhecido? Mas que bobinha!
 Margarida tem quarenta anos, conhece a vida, conhece os homens e tudo o que seus olhos dizem.
 – De que é que a senhora está rindo?
 – O homem ficou encantado com tua pessoa...
 - Oh!
 Joana acha a observação absurda. Porque apesar desses vestidos de mulher que agora lhe envolvem o corpo, ela ainda se imagina dentro da armadura.
 – Mas que tolinha! – continua a companheira. – Então esqueceste que no mundo existem rapazes e raparigas que se podem ver e ficar apaixonados uns pelos outros?
 Apaixonado... Paixão... Joana franze a essa... Ela amava sua gente, a sua aldeia, o seu rebanho. Mas de repente o amor de Deus cresceu dentro dela e submergiu todos os outros sentimentos. (VERÍSSIMO, 1978, p. 207).

A partir dessa citação, vemos que o vestuário determinado para cada sexo expressa diferentes sentidos, porque, quando se trajava como um cavaleiro, Joana era respeitada e não atraía olhares galanteadores. De certa maneira, o traje a aproximava da posição social dos homens. Mas bastou usar um vestido para ser cortejada, não por sua beleza física ficar evidenciada, já que a narrativa esclarece que a beleza de Joana estava em sua bondade. Portanto, a vestimenta feminina comunica vulnerabilidade e passividade, sendo interpretada como um convite ao cortejo. A cena também mostra a ingenuidade da Donzela, que não percebeu a verdadeira intenção do homem. Embora fosse uma guerreira que liderava o Exército, não tinha malícia para compreender as intenções masculinas, o que enfatiza a pureza da personagem.

Para Joana, as roupas masculinas eram mais do que isso, porque a tornavam uma guerreira e significavam obediência à sua fé. Foi assim que conseguiu suas vitórias e realizou o desejo das vozes. Retirar os trajes masculinos seria trair sua missão: “– Foi assim que eu vim para a França pela vontade de Deus – respondeu Joana delicadamente – e continuar vestida desse modo é manter-me fiel à minha missão” (VERÍSSIMO, 1978, p. 248).

Outro papel temático assumido por Joana é o do cavaleiro. No Século XIII, a cavalaria era um grupo de ordem estrita e elitizada composta de nobres, e ser membro era uma questão hereditária — era preciso comprovar que tinha uma linhagem de cavaleiros honráveis (SILVA, 2013). Possuía uma indumentária específica - armadura, cavalo, lança, espada e estandarte (LOYN, 1997). Segundo Lobato Osorio (2008), o modelo do cavaleiro medieval tem dois vieses: o modelo da realidade extraliterária e o concebido pelo gênero literário. Nesse último, a personagem é constituída pelas exigências culturais e ideológicas, que servem de modelo para determinado público. Para a autora, o modelo genérico do cavaleiro literário medieval apresenta três eixos de comportamento: a guerra, representada pela aventura e pela utilização de armas para cumprir suas obrigações cavaleirescas; a cortesia ao amor incondicional, dirigida a uma senhora, e a religião, refletida em rituais cotidianos, como a bênção de estandartes, e as preces litúrgicas para interceder pelos guerreiros defensores da cristandade contra os pagãos, o que fazia crescer o interesse pelos santos-guerreiros, como São Miguel.

Nesse caso, Joana, além de romper com os paradigmas do papel social feminino, rompe com a do cavaleiro medieval, visto que “os costumes feudais eram propensos a rejeitar as mulheres como demasiado fracas para executar os serviços militares” (LOYN, 1997, p. 623). O fato de ser mulher, por si só, já era empecilho para ser um cavaleiro e não provinha de origem nobre. Mesmo assim, conseguiu tornar-se um general (cavaleiro), conhecida historicamente pelos feitos militares.

Apesar de não ter uma genealogia nobre, Joana e sua família receberam o título de nobreza concedido pelo Rei Carlos VII. O amor cortês foi substituído pelo amor a Deus, em que a religião é o eixo de comportamento predominante. A indumentária cavaleiresca, que ela recebeu, da qual se destacam a espada e o estandarte, representavam a própria heroína, pois não eram instrumentos comuns a qualquer cavaleiro. A espada foi encontrada por meio do direcionamento divino, e o estandarte foi confeccionado de acordo com o que fora ordenado por Deus, com

imagens que indicavam por quem ela lutava: a França e Deus. Repleta de flores-de-lis, vê-se a figura de Nosso Senhor, sentado em um arco-íris, segurando, com a mão esquerda, o globo do mundo, e com a direita, abençoando; ao seu lado, São Miguel e São Gabriel, com a inscrição Jesus-Maria, de um lado, e do outro, o símbolo do reino da França. Vejamos:

Figura 13 — Estandarte de Joana d’Arc⁸



Fonte: Sequeiros (2020)

O estandarte e a espada são objetos transacionais que indicam a transformação de Joana de simples aldeã para cavaleiro dos céus e representam o seu mito de heroína e de santa. Essas ferramentas estão presentes em quase todas as representações imagéticas de Joana d’Arc. Além disso, em Orléans, ocorrem as Fêtes johanniques, uma forma de reviver o mito joanino: são várias festividades, que se iniciam no dia 29 de abril e terminam no dia 8 de maio (SIMON, 2019). As principais cerimônias espetacularizam⁹ a libertação de Orléans por Joana d’Arc, desde 1429, como a entrega da espada e do estandarte. Joana d’Arc é representada por uma jovem escolhida pela comissão da L’association Orléans Jeanne d’Arc, desde que cumpra os seguintes critérios: seja católica, more em Orléans ou em municípios vizinhos há, pelo menos, dez anos, seja estudante do Ensino Médio e tenha feito algum trabalho voluntário. A moça escolhida monta em um cavalo branco, veste uma armadura, coloca a espada e entra na Catedral de Sainte-Croix d’Orleans; depois, desfila pela cidade no cavalo segurando o estandarte.

Esses mesmos trajes foram utilizados como justificativa para seu processo, por isso, para livrar-se da prisão, foi preciso abandonar o modo de vestir do homem:

⁸ Reconstituição, por Col. de Liocourt (SEQUEIROS, 2020, p. 76).

⁹ As informações sobre as festividades joaninas foram extraídas do site da Association Orléans Jeanne d’Arc. Disponível em: <https://www.orleansjeannedarc.fr/>. Acesso em: 4 jan. 2021.

“Joana submete-se ao julgamento e à determinação da Igreja e [...] promete não vestir mais roupas de homem nem usar cabelos curtos” (VERÍSSIMO, 1978, p. 286). Mudar a vestimenta era também uma forma de derrota, de falta de fé, de fraqueza e de traição às designações das vozes divinas:

Dominando todas as imagens, maior ainda que o vulto da catedral, aparece-lhe a cara lívida; a voz de tûmulo torna a soar a seus ouvidos. É uma obsessão.
 Uma voz interior a acusa:
 – Foste fraca!
 E Joana se defende:
 – Eu estava quase morta...
 – Traístes as tuas Vozes...
 – Elas me abandonaram.
 – Assinaste a cédula porque tivesse medo da fogueira. Medo, Medo, Medo!
 – Eu queria viver!
 – Tu não pertences ao mundo, tu pertences a Deus!
 – Minha França precisa de mim.
 – Tua missão está cumprida.
 [...] E a voz a persegue:
 – Perderás o amor das tuas santas.
 [...] Joana estaca. Torna a olhar para as roupas de homem que estão em cima do catre.
 A voz interior continua:
 – Ainda é tempo. Veste essa roupa. Sê fiel à tua missão até o fim. Pensas que Deus vai te abandonar? [...]
 A donzela se volta e num instante tira as roupas de mulher e mete-se nas roupas de pajem. No dia seguinte a notícia se espalha pelo castelo, pela cidade, pelos campos. Joana tornou a vestir hábito de homem! (VERÍSSIMO, 1978, p. 290).

A missão cumprida significava que, apesar de o lugar da donzela não ser mais no combate, sua morte era necessária para salvar a França. Para isso, era preciso continuar usando roupas masculinas. Ao ser indagada pelo personagem D'Aulon sobre por que não abandonava tudo, uma vez que já havia coroado o rei e lhe atribuído boa parte da França, Joana diz: “— O que tem de ser está escrito. E quem escreve é Deus” (VERÍSSIMO, 1978, p. 238). Além do mais, depois do conflito com suas vozes, vestiu-se novamente com roupas masculinas, pediu que chamassem um padre para se confessar e falou: “Hoje estarei com Jesus no paraíso” (VERÍSSIMO, 1978, p. 294). Justamente nesse dia, Joana foi condenada e morta. Essas situações demonstram que a jovem já sabia do seu destino e que já estava preparada para morrer. Isso explica sua atitude ao ser levada à fogueira com “[...] uma onda inexplicável de ternura” (VERÍSSIMO, 1978, p. 299), embora sua morte não tenha sido mencionada explicitamente para o leitor, porque, nem sempre, o conteúdo das conversas entre a

personagem e as vozes nos é revelado, o que demonstra que nem todos são merecedores dessa graça, só os dignos.

Joana não gostava de violência, mas é apresentada como uma heroína que instiga a batalha, portanto, é contraditória. Ela faz questão de estar presente nos conflitos bélicos, embora seja considerada como uma guerreira que nunca usou sua espada. Ao contrário, sofria com a morte de seus inimigos:

Sem desembainhar a espada, entra na luta.
Joana olha os cadáveres. Dói-lhe ver tanta gente morta sem confissão.
Joana passeia por entre os destroços. E cobre o rosto com as mãos ao ver o sangue e carnes dilaceradas e sente uma frechada no coração ao pensar que todas essas criaturas morreram sem confissão.
Sua espada jaz adormecida na bainha, virgem de sangue. Não feriu ninguém.
Nem sequer viu a luz dos combates (VERÍSSIMO, 1978, p. 137, 157, 161).

Ressalte-se, todavia, que a preocupação com o inimigo não estava na morte em si, mas no fato de morrer sem confissão, o que denota que a morte e a guerra em nome de Deus são permitidas. Ou seja, a violência e as guerras são repudiadas pelo Senhor, porém podem ser usadas como castigo em decorrência da desobediência dos homens, nesse caso, os ingleses. Assim, a guerra é justificada para se fazer cumprir a vontade divina. Essa perspectiva sobre a guerra pode ser vista na mensagem que Joana mandou que enviassem para os ingleses em Orléans (VERÍSSIMO, 1978, p. 125):

Rei da Inglaterra [...] entregai à donzela que foi enviada por Deus, Rei do Céu, as chaves de todas as boas cidades que tomastes e violastes na França. Ela aqui veio por ordem de Deus para redimir o Sangue Real; ela está pronta a fazer a paz se fizerdes justiça a ela e ao Rei de França, a qual deveis pagar por aquilo de que vos haveis apoderado [...] Rei da Inglaterra, se assim não fizerdes, eu, chefe de guerra, em qualquer lugar da França em que vos encontrar vos mandarei para fora, queiram ou não queiram, e a quem não obedecer matarei e a quem obedecer pouparei. Nem julgueis que vos é possível tomar conta do Reino da França. Não, por Deus, o Filho de Maria! Carlos, o Rei, ficará com ele, porque o vero herdeiro. Porque Deus o Rei do céu assim o quer, conforme a Donzela lhe revelou. [...] Se não derdes crédito às palavras de Deus pela boca da Donzela, em qualquer lugar que vos acharmos, havemos de desferir golpes tremendos e faremos uma derrubada violenta como jamais se viu na França nesses cem anos. Depois veremos quem tem melhor direito do Deus dos Céus, se nós ou vós.

A violência é permitida para se fazer cumprir a vontade divina que deve ser realizada através de uma escolhida. Era assim que Joana se via: como um instrumento por meio do qual o Senhor realizaria sua vontade. Essa perspectiva também traz a ideia de que os franceses foram os escolhidos de Deus para a vitória.

Dessa forma, é atribuído à violência e às batalhas francesas um caráter divino, enquanto as dos ingleses são demonizadas: “Aqueles homens eram anjos da morte. Por onde passam, vão deixando um rastro de fogo e sangue. Incendeiam casas, derrubam lavouras, matam homens...” (VERÍSSIMO, 1978, p. 52, 85). Enquanto os ingleses são descritos como cruéis, ceifadores de vidas e destruidores, e as ações dos franceses nas batalhas são descritas de maneira heroica e gloriosa:

Joana volta os olhos e se deslumbra. O sol arranca faíscas das armaduras, das espadas e das lanças. O exército se estende no campo como uma grande cobra prata lampejante. Os padres cantam. Os soldados cantam. Até as carretas de víveres, no rechinar das rodas, parecem cantar um hino de vitória. (VERÍSSIMO, 1978, p. 130).

A obra reforça o imaginário de santa, porque Joana d’Arc não só via e falava com os santos como também profetizava e fazia revelações. Através de sua fé e das orações, Deus operava milagres. Muitas vezes, algumas dessas experiências religiosas são narradas de forma misteriosa:

Caminha pela ponte levadiça como se caminhasse pelos carreiros familiares de Domrémy. Que força misteriosa desvia dela a atenção dos guardas? Que misteriosa vontade que eles fiquem imóveis em seus lugares e não impeçam a menina de passar?
Joana entra no castelo. será que os anjos a guiam? Porque ela vai sem errar [...]
Joana vai direto ao senhor de Vaucoulers, que se espanta. Estarão dormindo os seus guardas? Por que deixaram entrar essa pastorinha maltrapilha? (VERÍSSIMO, 1978, p. 82-83).

O enunciatador reforça o ar de mistério ao fazer questionamentos para o enunciatário, sugerindo que a situação só poderia ser consequência de um milagre, de algo que não poderia ser explicado racionalmente. Os questionamentos reforçam a ideia de Joana ser enviada por Deus, uma vez que não houve empecilho em seu caminho, e embora estivesse em um ambiente desfavorável a uma menina, já sabia como agir e seguia a direção certa, apesar de ir ao castelo do capitão Baudricourt pela primeira vez.

Assim como na obra de Robins (2010), na de Veríssimo (1978), o caso do Duque de Lorena também é mencionado, só que, na segunda obra, o motivo da doença do Duque é atribuído ao adultério, por ter abandonado a esposa para ficar com a amante:

– És capaz de restituir a saúde??
 – Eu não sei se posso curar o senhor. Só sei que Deus não lhe restituirá a saúde enquanto o senhor não abandonar a mulher com quem agora vive, trocando-a por sua esposa legítima.
 [...] Joana foi informada da vida e dos recursos do duque, lhe pede com veemência:
 – Dê-me o seu filho, o herdeiro de Lorena, para que ele e os seus soldados me levem até Delfim. Em recompensa eu pedirei a Deus pela sua saúde, duque! [...]
 Tocou na sua corda sensível. Feriu-o no seu orgulho. E com que decisão, com que coragem! (VERÍSSIMO, 1978, p. 96-97).

Nesse caso, a cena apresenta um aspecto de religiosidade, ao repudiar comportamentos morais, conforme os preceitos da Igreja, e traz a separação como um pecado. A forma como Joana aborda a situação do adultério e o recrimina surpreende o Duque, porque aquela jovem foi sincera e demonstrou coragem ao confrontar as ações do nobre sem se importar com a posição social dele. A citação também retrata a sagacidade de Joana ao saber aproveitar a oportunidade e pedir ajuda para chegar até Delfim, usando seu dom de falar com Deus como barganha. Entretanto, isso não é retratado de maneira pejorativa, mas como um ato de inteligência.

Na obra de Veríssimo (1978), Joana também assume o papel de profetiza, ao entregar as mensagens enviadas por Deus. O fato de as profecias se realizarem deixava as pessoas maravilhadas, e elas passavam a acreditar em tudo o que a Jovem dizia. Algumas profecias não eram relacionadas especificamente à sua missão principal, como a morte do guarda: “— Em nome de Deus, tu blasfemas? Logo agora que estás perto de morrer? É Joana quem fala. O que ela teria visto para dizer essas palavras? [...] e morre afogado (VERÍSSIMO, 1978, p. 108)”. Esse é um exemplo de profecia que não atingia o público porque era direcionado a uma única pessoa. As profecias mais significativas, que tinham repercussão, eram, na maioria das vezes, as que versavam sobre a guerra, portanto, ao seu heroísmo patriótico:

Diante das caras surpreendidas dos doutores, com voz firme e clara, Joana faz essas quatro profecias extraordinárias: – Orléans será libertada. Eu levarei Delfim a Reims para ser coroado. Paris voltará a pertencer ao rei. O Duque de Orléans, que está preso na torre de Londres, voltará à pátria. [...] (VERÍSSIMO, 1978, p. 118).

Existem revelações, de cunho pessoal, apresentadas de três diferentes formas: as confidenciais pelo narrador onisciente, que não são conhecidas pelos demais personagens; as que são ditas e pronunciadas publicamente pela própria Joana e as que só a protagonista sabe. Algumas revelações/visões dizem respeito ao *fazer da performance* do sujeito semiótico, representado pela Donzela de Orléans:

– Hei de salvar Orléans e pôr os ingleses em fuga. Quando eu tiver na cidade, uma flecha me ferirá, mas não de morte. E nesse mesmo verão sereis coroado em Reims!
De repente, um clarão surge diante de seus olhos e dentro do clarão, pairando no ar, Joana vê as imagens de Santa Catarina e Santa Margarida, que lhe falam docemente:
– Joana, antes de São João, cairás prisioneira.
[...] (VERÍSSIMO, 1978, p. 123, 226).

Como se vê, o agir de Joana era dedicado a fazer cumprir as designações destinadas pelas vozes, porque, de certa forma, conhecia o destino que a esperava. Em relação aos milagres que lhe eram atribuídos, o caso das barcas, no livro de Robins (2010), foi tratado como uma coincidência, e no livro de Veríssimo (1978), apresentado de maneira poética, interpretado como um fenômeno divino, a ponto de os que o presenciaram ficarem maravilhados e atribuírem o feito à donzela, que rejeita a adoração, demonstrando humildade:

Joana abre os braços e ergue os olhos para o céu. E diz alto para que todos a seu redor possam ouvir:
– Deus é o senhor dos Ventos! E de repente o vento cessa. Cessa e em seguida começa a soprar do ocidente para o oriente com a mesma força com que soprava em sentido contrário. Os homens perdem a fala [...]
E nas asas do vento parece que vem um bafejo dos céus. Alguns soldados se ajoelham para adorar a Donzela. Joana fê-los erguer-se. (VERÍSSIMO, 1978, p. 133).

Além disso, nas narrativas dos diferentes autores, encontram-se outras divergências em relação aos mesmos episódios, como, por exemplo, a origem da espada de Joana e o fogo em seu estandarte. Robins (2010) fala do segundo episódio como um milagre, mas o narrador procura dar uma explicação plausível do ocorrido, sugerindo que o fato de a narrativa de Joana ter apagado o fogo com a mão e não ter se ferido foi um boato. Opostamente, Veríssimo (1978) utiliza o mesmo episódio para demonstrar a paciência e a tranquilidade da protagonista diante das adversidades (VERÍSSIMO, 1978, p. 135): “A chama duma tocha prende fogo no estandarte de

Joana. A donzela, imperturbável, baixa a sua bandeira e faz que as patas de seu cavalo abafem o fogo”.

No que se refere ao caso da espada, em *A vida de Joana d’Arc* (1978), o fato de a donzela saber onde o objeto se encontrava é normalizado, por ser conhecido como um lugar onde os guerreiros deixavam ou enterravam suas espadas para agradecer à Santa Catarina pelas vitórias em suas batalhas. Contudo, o que torna o caso extraordinário é Joana descrever os detalhes forjados em uma espada enterrada. O feito é apresentado como divino porque a jovem foi instruída pelas santas vozes:

Falta agora a espada. Joana se lembra do santuário de Santa Catarina em Fierbois. Lá existem muitas espadas pelas paredes da capela. Cada arma conta uma história de heroísmo e lealdade...

– Vejamos, Joana – diz o Duque d’Alençon – escolhe a tua espada.

Joana não escuta a voz do companheiro d’armas. Porque outra voz familiar e mais doce lhe está falando agora à alma e lhe dita as seguintes palavras:

– Escrevam essa carta aos padres de Fierbois...

[...] a Donzela pede aos bons padres que cavem perto do altar de Santa Catarina onde se acha enterrada, não muito fundo uma velha espada. Como sinal de que está falando com autoridade, a Donzela declara que o gládio tem cinco cruzeiras gravadas na lâmina

Ao pé do santuário de Santa Catarina, não muito fundo, estava realmente enterrada a espada. E tinha cinco cruzeiras gravadas na lâmina. Os homens que sabem da profecia de Joana, estão espantados.

Trazem a Joana a espada das cinco cruzeiras que agora está polida e fulgura ao sol de Tours. A notícia do milagre se espalha. A cidade se enche de entusiasmo. Joana é aclamada nas ruas (VERÍSSIMO, 1978, p. 120, 121,123).

As profecias de Joana e os milagres atribuídos a ela foram importantes para construir sua imagem como santa. Todavia, as primeiras foram relevantes para tornar a jovem popular. A partir de então, as pessoas começaram a procurá-la, porque acreditavam que ela também tinha o dom de fazer milagres. Mas a própria guerreira nunca afirmou ser capaz de realizar tais prodígios, apenas dizia que podia interceder através da oração, como ocorreu com o bebê que faleceu sem ser batizado:

Das mulheres ajoelhadas sobe para ela um clamor que é quase um urso. Depois cada uma começa a falar. Sim, a Donzela pode fazer um milagre. Um milagre! Não é ela Joana d’Arc a enviada do Senhor? Não conversa com os santos? Não ouve as vozes dos céus? O rosto de Joana exprime tristeza.

– Eu só posso orar e pedir a deus que se compadeça da criancinha [...]

E de súbito estremecem. Porque da boquinha entreaberta se escapa um gemido, e outro e mais outro. O rostinho negro vai aos poucos empalidecendo e por fim a criança começa a espernear.

[...] um sacerdote vem e leva à pia batismal a criança que emergiu há pouco do fundo da morte. (VERÍSSIMO, 1978, p. 233).

A fama de Joana tomou proporções tão grandiosas que começaram a ser criadas, espontaneamente, histórias sobre supostos milagres realizados por ela que alimentavam sua imagem mítica:

E as conversas explodem em todos os pontos. Num grupo de comadres, alguém diz:

– [...] Ouvi dizer que a Donzela fez um passe mágico e a coroa voou de volta para Reims.

– Mentira!

– Sim senhora! (VERÍSSIMO, 1978, p. 170).

A obra analisada também aborda a questão da saudade do lar, o que não aparece na obra de Robins (2010). Apesar de Joana já ser reconhecida como heroína e profetiza, ao longo da narrativa, ela está sempre revisitando o passado de forma saudosista, recordando o tempo em que vivia em Domrémy, sentindo saudades de sua antiga vida, da aldeia e de sua família:

Deita-se e fica a refletir. Do campo... Cerra os olhos. E contra o fundo vermelho-rosa das pálpebras lhe aparece uma paisagem querida. A casa do pai Jacques, com a chaminé fumegando. Nada mudou. É um milagre. Cai neve, mas o ar é morno e as rosas enfeitam o jardim. A igreja branca branquejada além do cemitério. E o bom cura sorri para a menina Joana que passa com uma braçada de flores para Nossa Senhora de Bermont (VERÍSSIMO, 1978, p. 218).

Mesmo sentindo saudades de casa, Joana entende que aquela vida na aldeia ficou no passado, na sua infância, pois, agora, ela era a Donzela de Orleães e tinha um dever a cumprir, que lhe foi destinado pelas vozes que as ajudavam a suportar a saudade de casa (VERÍSSIMO, 1978, p. 107): “Por um segundo, a saudade de Domrémy visita a alma de Joana. Por um segundo apenas, porque, de novo, aqui estão com ela as vozes queridas a lhe sussurrarem segredos extraordinários”. Essa abordagem contribui para o heroísmo da protagonista, cujo querer intrassubjetivo é ignorado em detrimento de uma causa maior — lutar pela França (VERÍSSIMO, 1978, p. 185): “ — Assim quisesse Deus — continua ela — que minha missão tivesse sido cumprida e eu pudesse depor as armas e voltar para minha casa, para junto de meus pais, para junto dos meus rebanhos”. Assim, Joana renuncia ao próprio interesse para cumprir o destino traçado pelas vozes santas, demonstrando também sua obediência a Deus.

No tocante à *performance* como guerreira, Joana é apresentada como uma grande estrategista de guerra, o que a torna uma figura antagônica, devido aos estereótipos que carrega (mulher, jovem e de origem humilde). São essas características que a tornam uma personagem emblemática, o que fazia com que as demais personagens da narrativa levantassem questionamentos a seu respeito, as quais não compreendiam como uma simples aldeã tinha inteligência bélica (VERÍSSIMO, 1978, p. 114): “Joana expõe planos de guerra [...]. O gordo cortesão não se pode conformar com a idéia de que essa menina plebéia, saída de uma aldeia pequenina, possa comandar exércitos, ter sob suas ordens capitães de sangue azul, guerreiros experimentados [...]”. Mas a obra esclarece que tal capacidade era dada pelas vozes, que direcionavam o *fazer* da protagonista (VERÍSSIMO, 1978, p. 114): “Joana fala, e o Arcanjo e as santas guiam suas palavras.”

Assim, o *guerrear* de Joana d’Arc estava relacionado a estratégias de batalhas, e não, à atuação literal de luta, já que não gostava de violência nem ornaria com sua imagem de santa. A atuação da donzela na guerra é descrita como uma figura de motivação, por meio de gritos com palavras de ordem. Atrelado a isso, a fama dos seus milagres contribuiu para instigar os guerreiros a aderirem à sua causa (VERÍSSIMO, 1978, p. 151): “Muitos guerreiros de várias partes vêm em auxílio de Carlos de Valois, atraídos pelas façanhas da Donzela, fascinados pela energia, pela coragem e pela serenidade da menina de Domrémy”.

Tratando-se da mesma personagem, naturalmente, os dois autores estudados fazem referência aos mesmos episódios e descrevem as mesmas cenas, mas atribuem axiologias diferentes aos fatos narrados. Veríssimo (1978) traz uma abordagem voltada para a perspectiva heroica e, sempre que possível, enaltece, com fervor, os feitos de Joana e suas qualidades, enquanto Robins (2010) não só mostra os erros, como também levanta dúvidas sobre o caráter inabalável, presente na imagem mítica de Joana. Ele questiona a atitude dela ao entregar um prisioneiro para ser executado. O outro isenta a guerreira e não esclarece se a morte do prisioneiro realmente aconteceu. A cena da espada, em *Joana d’Arc e suas batalhas* (2010), é narrada como um mau comportamento, atitude de uma pessoa que age pela emoção (ROBINS, 2010, p. 147):

Joana havia deixado claro aos seus homens que carinhos com garotas era estritamente proibido no exército dela. [...]

Conta-se que Joana quebrou sua espada, aquela que descobriu miraculosamente em Fierbois. Quando Carlos soube disso, ficou bravo e disse a Joana que ela não devia ter usado sua espada especial para ‘tão insignificante fim’ quanto a bunda de uma garota [...].

A cena mostra uma Joana imatura e como essas atitudes influenciavam a forma como as outras personagens a enxergavam e contribuíam para a construção da imagem negativa, por atribuir à personagem comportamentos impulsivos. Diferentemente, a mesma cena é citada por Veríssimo (1978), mas a descrição da atitude de Joana revela maturidade e arrependimento:

Um dia, percorrendo o acampamento, se defronta com uma mulher de má vida que passeia por entre as tendas abraçada a um soldado. Joana se inflama de indignação [...] A Donzela tira a espada, ergue-a no ar e desfere um golpe no ombro da mulher. E a lâmina trincada se parte. No mesmo instante Joana se arrepende do gesto. Ergue os olhos para o céu e pede perdão a Deus pelo gesto violento. E só se tranquiliza um pouco ao se lembrar de que Cristo um dia fustigou os vendilhões no templo. (VERÍSSIMO, 1978, p. 190-191).

A maneira como a narrativa vai se desenvolvendo demonstra, nitidamente, a tentativa de justificar a atitude da jovem. Primeiramente, o narrador a desqualifica — não era uma garota, mas uma “mulher de má vida”. Depois, a situação apresenta-se como pecaminosa e gera indignação na donzela, que seguia os desígnios de Deus. A forma como a espada quebra, devido ao golpe no ombro da mulher, parece mais coerente com a ação de uma heroína santa, diferente do tom jocoso e imprudente mostrado na obra de Robins (2010), na qual a espada é quebrada por um golpe desferido nas nádegas da mulher. Mesmo assim, a ação é contada de forma a justificar a ira da donzela, devido à imoralidade que presenciou, e nos leva a compará-la com Jesus, pois até o filho de Deus se indignava com o pecado dos homens (BÍBLIA, Mateus 21:12). Então, era compreensível que a Donzela também agisse furiosamente.

A busca por descrever uma Joana virtuosa é intensificada, ainda, ao expor seu arrependimento, mostrando ser uma pessoa humilde, que reconhece os próprios erros e pede perdão a Deus. Contudo, o perdão, logicamente, deveria ter sido direcionado à pessoa a quem feriu, mas, como a mulher é descrita como pecadora, parece não ser digna do pedido de perdão de uma pessoa tão santa como Joana.

Veríssimo (1978) só enaltece as virtudes de Joana. Assim, a tentativa de fugir ao pular do Castelo de Luxemburgo, quando foi vendida aos ingleses, é mencionada

como um ato de desespero de uma heroína que pensava no sofrimento da cidade atacada: “Quando se vê a sós de novo, toma uma solução desesperada. Pensa em Compiègne, que ela precisa ajudar [...] Trepas no peitoril da janela [...] e se precipita” (VERÍSSIMO, 1978, p. 249). O mesmo episódio é interpretado na obra de Robins (2010) como uma tentativa de suicídio.

Em oposição à caracterização virtuosa de Joana, os ingleses não só tentaram converter a imagem da donzela ao extremo oposto — de santa a feiticeira — como também tentaram difamá-la, atribuindo adjetivos desmoralizantes, com o intuito de mudar a popularidade. A propaganda negativa da imagem de Joana era uma estratégia política de desacreditar a coroação de Carlos VII (VERÍSSIMO, 1978, p. 185): “Mas a mensagem do regente inglês é dura. Carlos VII a lê e estremece. *Tu que dizias, Delfim, e que agora te intitulas rei [...] levas consigo gente supersticiosa e vagabunda, uma mulher desabusada e de má vida, dissoluta de costumes, vestida de homem.*” Todavia, essa tática também prejudicou os planos dos ingleses, porque gerou nos soldados medo do que a feiticeira dos franceses poderia fazer: “Os borgonheses e os ingleses estão inquietos. Entre o povo e os soldados, corre, de boca, a lenda de que ela é uma feiticeira que tem a seu serviço uma legião de anjos do inferno” (VERÍSSIMO, 1978, p. 229).

O processo inquisitório de Joana é apresentado como uma farsa desde a composição do tribunal, porque foi montado pelo bispo Cauchon, que apoiava os ingleses e fora obrigado a sair de Beauvais quando Joana conquistou a cidade. Por isso, nutria muita raiva da heroína. Cauchon é apresentado, na obra, como um grande manipulador do processo, em que os doutores da Universidade de Paris eram seus fantoches. O bispo, que era uma figura bastante influente e agia tendenciosamente, porque desejava condenar Joana, escolheu o seu tribunal: “Dez membros da Universidade de Paris, teólogos de nenhuma tolerância, borgonheses arraigados. Vinte e dois cônegos de Ruão — todos dominados pelo governo inglês.” (VERÍSSIMO, 1978, p. 260). A parcialidade de Cauchon era perceptível, tanto que um dos seus assessores afirmou que o processo inquisitório era irregular. Por causa disso, foi mandado para a prisão.

Na tentativa de incriminar a donzela, o bispo Cauchon enviou emissários a Domrémy, a fim de descobrir algo no passado da jovem que a incriminasse, contudo nada foi encontrado. Devido à falta de fatos que realmente a culpassem, a alternativa foi inventar provas contra ela: “— Precisamos de testemunhas... — diz Cauchon,

piscando o olho e esfregando as mãos. — Precisamos *fazer* testemunhas... — sibila ele com intenção secreta na voz” (VERÍSSIMO, 1978, p. 257). Até o interrogatório direcionado à acusada era arquitetado capciosamente para confundi-la e levá-la a produzir provas contra si mesma: “Os doutores engendram perguntas ardilosas, interrompendo a narrativa de Joana. E Joana é crivada de perguntas desencontradas, que a envolvem como redes emaranhadas” (VERÍSSIMO, 1978, p. 266, 275).

A figura de Cauchon é importante porque a culpa da morte de uma inocente recai sobre ele, já que a obra constrói uma narrativa que visa isentar a Igreja dessa responsabilidade. Como exemplo disso, em um dos episódios referentes ao processo da donzela, ela pediu para ser levada ao Papa, mas o Tribunal rejeitou o pedido, pois sabia “[...] que, se for [fosse] até o Sumo Pontífice, Joana d’Arc estará [estaria] salva” (VERÍSSIMO, 1978, p. 276). Essa citação infere que o Papa era justo e não deixaria uma inocente ser condenada. De certa maneira, a forma como o entendimento do Sumo Pontífice é colocada supõe que a instituição religiosa não compactuava com a inquisição da jovem, já que é o maior representante da Igreja Católica. Além disso, enquanto o corpo de Joana queimava na fogueira, os homens que a condenaram mostravam-se arrependidos e envergonhados com o que fizeram: “Muitos dos juízes choram. [...] Os membros do Tribunal descem do cadafalso e fogem. Alguns deles escodem os rostos nas mãos. E todos levam à morte da alma” (VERÍSSIMO, 1978, p. 300-301).

A morte de Joana era um evento muito aguardado pelo povo, que já havia clamado pela morte da donzela na fogueira, não por duvidar de seus feitos, mas porque a morte pública era considerada como um grande espetáculo, um lazer coletivo (VERÍSSIMO, 1978, p. 286): “A multidão está enfurecida. Se Joana vai abjurar, eles ficarão privados do grande espetáculo do martírio. [...] O povo precisa de distrações. [...] E o povo quer fogueira. O povo exige, o povo se amotina.”

A punição pública — não importava o nível de violência — era um evento comum, contudo, na execução de Joana, a reação do público foi diferente: “Reinava pavor na multidão. Muitos queriam afastar o rosto do espetáculo horrendo [...]” (VERÍSSIMO, 1978, p. 301). Tal reação insinua o sentimento de pesar da multidão, que outrora pedia pela fogueira. Ao ver o corpo de Joana sendo queimado e gritando pelo nome de Jesus, o desejo não era o mesmo.

Joana era uma figura tão emblemática que gerava fascínio até em seus inimigos. O Rei Henrique, embora a tivesse como adversária, admirava a história da

camponesa que ouvia vozes e saiu para libertar a França, comparando seus feitos com os do lendário cavaleiro Rei Artur. Compreendendo a importância da figura de Joana e do seu legado, chegou a se preocupar com a situação da jovem na prisão:

O reizinho sorri no escuro. Não compreende por que sente tanta simpatia por Joana d'Arc. Sabe que ela é inimiga de sua gente, de sua coroa. Oh! Mas é tão valente ... As suas aventuras são tão bonitas! Parecem as do Rei Artur. Daqui a alguns anos haverá baladas e cantigas que falarão em Joana d'Arc [...]
O menino Henrique fica excitado. E não consegue conciliar o sono. E pensa, pensa, pensa. [...]
Oh! Se ao menos ele lhe pudesse mandar cobertores ... (VERÍSSIMO, 1978, p. 253).

O Rei Carlos VII também se preocupou com a situação de Joana na prisão, porque sabia da contribuição para sua ascensão pública e sua coroação. Diferentemente da obra de Robins (2010), em que o rei francês explorou a imagem da donzela até o quanto lhe foi conveniente e quando percebeu que não precisava dela, descartou-a, sem fazer nenhuma manobra política para livrá-la da fogueira, na obra de Veríssimo (1978), Carlos VII ainda cogita salvar Joana, mas logo abandona essa ideia:

O rei se inquieta. O rei perde o sono. E conjectura. Faz planos. [...] Dará ordens para levantar altos impostos com o fim de resgatar a Donzela... Organizará um grande exército para arrebatá-la das mãos dos ingleses... Mas quando o dia clareia, todos os fantasmas se somem. O rei retoma a sua vida. Festas e cavalgadas. Banquetes e intrigas. Viagens e novos amores. (VERÍSSIMO, 1978, p. 257).

A preocupação de Carlos VII é superficial, pois, devido às mordomias e ao conforto proporcionados pelo *status* da nobreza, logo a inquietação com a vida de uma pobre aldeã se torna efêmera e revela o caráter egoísta e ingrato do Rei. Ao mesmo tempo, esse episódio representa a desigualdade entre as posições sociais, em que a nobreza não se preocupava com as classes mais baixas. Essa percepção é mais evidente quando os cortesãos tentam persuadir Carlos VII a não se importar com a prisão da donzela de Orléans (VERÍSSIMO, 1978, p. 256): “Os cortesãos tudo fazem para lhe apagar a mais leve sombra de remorso. Enche-lhe os ouvidos... S. Majestade não se deve preocupar [...] Que importa a um Valois de sangue azul o que possa acontecer a uma rapariga rude da Lorena?”

A obra também traz a versão de uma Joana d’Arc patriota, mas de forma sutil, sem explorar muito o tema, por aparecer, explicitamente, apenas em um episódio, no qual a donzela explica que o amor pela nação francesa adveio do amor de Deus, ou seja, o patriotismo é apresentado com fundamento religioso (VERÍSSIMO, 1978, p. 207): “[...] o amor de Deus cresceu dentro dela e submergiu todos os outros sentimentos. E foi uma onda tão forte que conseguiu despertar nela um amor imenso pela França, pela pobre pátria retalhada e invadida...”. Logicamente, todas as vezes em que Joana ia ao campo de batalha, lutava em nome da França, o que já sugere patriotismo, mas o amor da donzela pela nação só aparece claramente na passagem citada antes.

O pós-morte de Joana é situado no maravilhoso, visto que, de maneira sobrenatural, o coração da jovem não foi consumido pelas chamas, e o resto de seu corpo estava em cinzas: “O que agora vêem lhe rouba a voz... No meio das cinzas acabam de descobrir intato, enorme, o coração da donzela. O fogo não conseguiu consumi-lo” (VERÍSSIMO, 1978, p. 302). Também transmite a ideia de coração puro, que não sucumbiu à maldade dos homens. Depois da cena acima, na narrativa, a vida de Joana d’Arc se encerra, mas não, sua história. No final do livro, o autor escreve uma carta destinada à heroína, contando sobre o legado deixado por ela e explica algumas situações do século em que ele vive.

Dentre os assuntos mencionados, o autor cita a Primeira Guerra Mundial (1914), que explica ter sido bem diferente daquela em que Joana lutou, porque nela havia máquinas que facilitavam a matança, referindo-se às armas bélicas. O autor relata, ainda, um episódio milagroso atribuído a Joana d’Arc, durante a referida guerra (VERÍSSIMO, 1978, p. 306):

Contam que um dia certo regimento francês que se achava perdido, preparava-se para a retirada. De repente os soldados ergueram ao mesmo tempo os olhos para o céu e viram, enorme contra as nuvens, a tua imagem. Estavas metida na tua armadura branca, montada no teu cavalo e tinhas na mão uma espada refulgente com que mostravas aos franceses o caminho da vitória. O regimento inteiro ficou transfigurado, atacou e venceu. Deve ter sido ilusão. Porque eu sei, Joana, que deixastes na terra os teus petrechos de guerra.

O autor levanta dúvidas sobre a autoria do feito, não para deslegitimar o milagre da santa, mas por entender que a guerra não passa de ambições humanas, por ser algo “terrestre”. Ao mesmo tempo, o episódio revela o mito vivo, pois, cinco séculos

depois, o nome de Joana d’Arc ainda é mencionado quando se trata de heroísmo bélico.

Na obra de Veríssimo (1978), assim como na de Robins (2010), o sujeito semiótico, figurativizado por Joana d’Arc, tem como objeto de valor a coroação de Carlos VII e o levantamento da de Orléans, instaurada por um *querer* ajudar a nação francesa e por um *dever* de cristã de obedecer às vozes divinas, que têm a função semiótica de destinador-manipulador, fazendo com que o destinatário-sujeito (Joana) creia nos valores determinados. Contudo, no percurso, Joana assume um papel actancial do não-saber-fazer: “Mas, como ela há de fazer isto se é uma pobre rapariguinha que não sabe andar a cavalo, que não sabe guerrear?” (VERÍSSIMO, 1978, p. 75). A atribuição da competência modal para um saber-fazer e um poder-fazer é dada pelas vozes. Diferentemente da obra de Robins (2010), em *A vida de Joana d’Arc* (1978), a personagem não passa por treinamento. Sua competência para guerrear, utilizando as melhores táticas bélicas, advém unicamente das vozes. Como sujeito do *fazer*, Joana adquire valores para lutar — cavalo, armadura, estandarte e espada — que são objetos culturais da natureza dos fetiches e, portanto, pertencentes à fronteira empírica do fazer humano. Portanto se encontra entre as zonas de identidade e de proximidade do ser humano.

Tendo em vista a análise apresentada, podemos afirmar que o narrador constrói o texto para favorecer a imagem mítica de Joana d’Arc e apresenta considerações sobre os acontecimentos narrados, colocando-se sempre em defesa da personagem principal. Isso fica claro nos termos utilizados na obra para se referir a Joana: *doce Joana, minha santa guerreira*. Essa inclinação em defesa da personagem também é perceptível nos títulos dos capítulos: VII – Joana e os bichinhos de Nosso Senhor; XV- As visões queridas; XXXIV – “Deus aplainará o caminho”; XXXVI – “Para frente, filha de Deus!”. Esses títulos reforçam o estereótipo da santa e sugerem que ela é realmente uma pessoa escolhida por Deus. As escolhas discursivas se direcionam para essa percepção, pois são “os bichinhos de Nosso Senhor”, não qualquer animal. Na obra, Joana demonstra preocupação com os animais, que gostam dela, entretanto, são os que têm uma simbologia positiva, como pássaro, peixe, burrinho. Já o lobo, que representa o mal, ela enfrenta. Ao qualificar as visões como queridas, o autor confere um aspecto positivo, diferente das insinuações de loucura sugeridas na obra de Robins (2010).

4.4 A vida fabulosa de Joana d’Arc, de Patrícia Deps (2020)

O livro ‘*A vida fabulosa de Joana d’Arc*’ foi escrito por uma autora independente, Patrícia Deps (2020). É um romance policial que difere das outras obras analisadas por não ser ambientado na Idade Média e fazer uma releitura do passado baseada na ciência do presente. A obra é ambientada na Europa, especificamente na Itália, na Inglaterra e na França, e narrada em primeira pessoa por uma protagonista, a médica Beatrice Tallon. Contudo, a obra apresenta, predominantemente, o discurso direto, por isso, a depender da situação do enredo, o narrador será outra personagem. Por exemplo, a história de Joana d’Arc presente no livro é contada pelo personagem Danton.

A narrativa é centrada em uma investigação científica coordenada pelo Professor Danton Delafoe sobre os restos mortais de Joana d’Arc, com o intuito de revelar fatos e recontar a história dessa heroína. A equipe é formada por quatro participantes: o Professor Danton, médico ortopedista e arqueólogo famoso, conhecido por estudar celebridades históricas; Laurent Carcassone, piloto aposentado da Força Aérea francesa e padre; Nicolas de Troy, historiador e arqueólogo; e Beatrice, médica especialista em assuntos relacionados à pesquisa histórica. A especialidade dos membros da equipe apresenta duas funções na narrativa. Primeiramente, pode ser entendida como pistas para o leitor descobrir qual personalidade seria estudada, pois é um segredo que só se revela no terceiro capítulo. Nesse caso, é necessário conhecer previamente a história de Joana d’Arc para fazer essa associação ou, simplesmente, contextualizar a vida da heroína francesa. Esporadicamente, aparecem personagens secundários que também têm especialidades importantes para desvendar o mistério da história, como a professora de História das Religiões, Alanis Carli, especialista em crimes cometidos pelo clero e outros religiosos que pesquisava sobre santos e papas considerados grandes personalidades francesas.

A narrativa inicia-se com um e-mail que a protagonista Beatrice recebe de Danton, convidando-a para participar de uma investigação, especificamente, um projeto de pesquisa sobre Patografia (ciência das doenças), com o objetivo de estudar os restos mortais de uma pessoa muito importante. O e-mail intriga a protagonista Beatrice por não conter muitas explicações, por questão de segurança, pois o Professor Danton havia enfatizado que seria preciso manter segredo, logo, só poderia

se explicar pessoalmente. Por causa disso, cria-se uma atmosfera de mistério para descobrir quem era a celebridade estudada e o motivo de ter sido convidada.

O texto apresenta uma nuvem de mistérios e vai dando pistas ao leitor. Nos dois primeiros capítulos, a protagonista tenta descobrir a identidade da personalidade a ser estudada. Ao conversar com o Jefferson Cartwright, professor de Anatomia e Paleopatologia¹⁰ já aposentado, ele levanta a seguinte hipótese: “Eu já estava com uma lista de celebridades interessantes que poderiam ser alvos de Danton. Algum artista, general, coronel, duque ou algum rei da França ou de algum outro país [...]” (DEPS, 2020, p. 21). Vê-se que os papéis sociais sugeridos são destinados a homens, mostrando que os estudos sobre grandes personalidades históricas são voltados mais para personagens masculinos. A depender da época, isso é compreensível, já que a notoriedade e os espaços públicos não eram tão comuns às mulheres. O Professor Cartwright afirma que “a celebridade deve ter morrido na tenra idade [...] ou adulto jovem” (DEPS, 2020, p. 23). Essa segunda hipótese, realmente, está relacionada com a vida de Joana d’Arc, pois morreu aos dezenove anos. Essas hipóteses do Professor Cartwright surgiram para testar Beatrice e ter certeza de que ela não sabia de nada, ou, se sabia, se seria capaz de guardar o segredo, já que, no final do livro, é revelado que ele sabia de tudo.

Fiona, esposa de Cartwright, faz o seguinte alerta: “Não sei quem é o alvo principal, mas tem repercussão para a história e para a vida de muitas pessoas” (DEPS, 2020, p. 29) e pede a Beatrice para não informar nada sobre o projeto, alegando ser perigoso, por suspeitar que o esposo de Alanis foi morto como queima de arquivo para ameaçar quem tentasse se envolver com o assunto. Alanis Carli enviou uma caixa a Beatrice para que entregasse ao Professor Danton, mas o conteúdo era sigiloso.

Essas situações criam tensão na narrativa. Entretanto, os diálogos escritos com ar de mistério, quanto à identidade da celebridade histórica a ser estudada, não são tão secretos assim, porquanto o título do livro já traz essa revelação. Além disso, Joana d’Arc é mencionada duas vezes na narrativa, antes do capítulo três, em que Danton revelou que ela era a celebridade a ser investigada. A primeira menção à heroína ocorre em uma carta datada de 1431, de Gilles de Rais para Jean de Metz. Seu conteúdo trata da situação da jovem na prisão e um plano para resgatá-la. A

¹⁰ “[...] é a ciência que desvenda as histórias escondidas nos esqueletos” (DEPS, 2020, p. 13).

segunda menção é feita quando Beatrice está indo para a reunião do projeto e passa pelo centro velho de Rouen, ao parar para conhecer o local onde a padroeira francesa foi queimada.

A escolha de Beatrice por compor o grupo investigativo tem relação com suas experiências profissionais, que são importantes para desvendar os mistérios da narrativa: estudou esqueletos medievais com hanseníase (lepra). Ao refletir sobre o exercício de sua profissão, aborda a tensão dialética entre a religião e a ciência, em que aquela excluía os doentes, sob o argumento de serem endemoniados:

Eu sentia algo estranho, um profundo penar, quando manuseava aqueles esqueletos. Imaginava a vida sofrida daquelas pessoas afetadas por uma doença sem tratamento, que evoluía como Deus ou o Diabo queriam. Aqueles indivíduos, mulheres e homens, não eram tratados como doentes, mas como pecadores. Durante alguns séculos, as sociedades construíram locais específicos, os leprosários, de onde os doentes só saíam para o cemitério. Inclusive poucas pessoas sabem que há um movimento para renomear a lepra para 'doença de Hansen', desde que o norueguês Gerard A. Hansen descobrira o bacilo causador da doença. Era um movimento motivado pelo desejo de dar fim ao estigma relacionado a lepra desde os tempos bíblicos (DEPS, 2020, p. 12-13).

Desse ponto de vista, ao refletir sobre a forma como a sociedade medieval entendia as doenças, fica estabelecida uma tensão dialética entre duas tendências contrárias – a Idade Média e a Idade Contemporânea – que tratam de visões de mundo distintas. Na primeira, o conhecimento é baseado em uma crença religiosa que exclui o indivíduo doente, por entender que a enfermidade é uma consequência do pecado, reforçando os estigmas sociais. Na segunda, o conhecimento é baseado no estudo científico, e o doente é visto como uma pessoa que necessita de tratamento, o que se constitui como uma abordagem inclusiva. Essas colocações contextualizam o conhecimento preponderante na Idade Média e mostram que as explicações para os acontecimentos eram fundamentadas no teocentrismo. Essa visão reverberou na biografia de Joana d'Arc, apresentada posteriormente na obra.

A revelação sobre o que a equipe irá investigar acontece no terceiro capítulo, quando Danton, antes de expor o problema a ser solucionado, faz as seguintes ponderações:

A cada dia dedicado ao estudo patográfico, em que a vida de alguém é desvendada, eu me surpreendo como se criam factoides no mundo – mudou de slide. – Como tudo pode ser modificado, dependendo de quem escreve, desenha, enfim, registra de alguma forma, o registro é para nós o que importa,

mas não reflete a verdade dos fatos. Esse ou esses atores criativos que passam a história adiante não têm noção da repercussão a longo prazo da história falsa que criam. É assim que penso no momento, e tenho desprezo enorme pelos que inventam ou modificam a história intencionalmente [...]. (DEPS, 2020, p. 35-36).

Nessa citação, através da fala do personagem, o enunciador questiona a História. Esse posicionamento é nítido no enunciado quando questiona a verdade histórica e defende que as verdades são criadas por factoides, ou seja, não são comprovadas, mas divulgadas e repetidas a ponto de serem consideradas verídicas. Questiona até mesmo as fontes, ao afirmar que, nem sempre, os registros refletem, verdadeiramente, os fatos. Nesse sentido, aponta dois diferentes responsáveis: os que modificam a história intencionalmente e o imaginário popular. Veja como esse argumento é apresentado no texto (DEPS, 2020, p. 36):

– Fatos e personagens históricos que conhecemos hoje, muitos são oriundos de ficção pessoal de alguém que contou assim, ou mesmo do imaginário popular. Eu estou escrevendo um livro sobre o que o imaginário popular pode criar. E cada vez mais estou convicto de que se uma pessoa escrever uma história qualquer, mesmo em linguagem primitiva, dessas que encontramos na parede de uma caverna, ou mesmo inventar uma história décadas após um determinado fato, a história, ou melhor, o factóide se torna verdade com o passar do tempo – Danton dizia isso quase num tom de lamento.

Assim, o que influencia a perpetuação do factóide é o interesse de quem o cria. Na enunciação, subentende-se que quem modifica a história intencionalmente são as instituições com grandes poderes, como a Igreja Católica, e que a solução para provar ou contestar *fake news* é a pesquisa acadêmica, pois há um segredo escondido por essa instituição religiosa que será desmascarado pelos pesquisadores. Essas críticas não têm o intuito de desconstruir a imagem de Joana como guerreira, como, por exemplo, esta fala de Danton (DEPS, 2020, p. 37): “– Apesar de chocante, espero que concordem que não diminui a grandiosidade da nossa heroína”. A partir desse momento, revela a personalidade a ser estudada “– Joana d’Arc. A heroína da França e santificada pela Igreja Católica [...]” (DEPS, 2020, p. 37), explicando que há duas histórias sobre a heroína, uma oficial e outra que a equipe irá investigar. Ao narrar a história oficial de Joana, aponta um dos motivos que a levou a lutar contra os ingleses:

Joana cresceu sabendo das dificuldades da época. Além da fome e da pobreza, o perigo maior era invasão das vilas pelos ingleses. Joana ajudava os pais com seus afazeres, tinha três irmãos e uma irmã, Catherine. Sua única irmã morre em 1428, aos 19 anos, vítima de estupro seguido de morte

pelos ingleses – mudou a foto do mapa para a foto de sua casa. – Esse fato certamente fez crescer a determinação de Joana contra os ingleses. (DEPS, 2020, p. 38).

Esse acontecimento foi suprimido nas obras de Robins (2010) e de Veríssimo (1978), talvez por causa do público ao qual os livros são destinados – o infantojuvenil. Na obra de Deps (2020), o destinador da Donzela não é somente um chamado divino ordenado pelas vozes dos santos, mas também uma motivação pessoal, que o texto denomina de “determinação”. Contudo, esse mesmo sentimento poderia ter sido definido como vingança. Observa-se que a preferência pelo primeiro termo visa passar uma imagem positiva, já que a vingança apresenta uma axiologia negativa não condizente com a áurea atribuída a Joana d’Arc que o livro não desconstrói.

Em relação às visões e às vozes escutadas por Joana d’Arc, Danton traz as seguintes elucidações (DEPS, 2020, p. 38):

– Joana d’Arc por volta dos 12 anos de idade começou a ouvir vozes de Deus e visões de suas santas católicas, Santa Margarida e Santa Catarina, assim como do arcanjo Gabriel. Essa é a versão oficial e atual da Igreja Católica [...]
 – Enfim, as biografias atuais contam e replicam a mesma história, embora muitos acreditem num distúrbio psíquico ou simplesmente fraude. Bem, não vem ao caso, vamos ao discurso oficial de que ela ouvia vozes santas e de Deus, que a mandava lutar pela França e proteger o filho de Carlos VI [...].

Apesar de o enunciado demonstrar que a divergência entre as versões não era um ponto relevante, quando a personagem Danton optou pela versão das vozes santas, fica pressuposto que essa é a visão adotada pelo enunciador do mesmo modo que aparece nas outras obras analisadas: as vozes destinam Joana a lutar por seu país e proteger o Delfin, mas acrescenta o motivo pessoal da morte da irmã pelos ingleses.

Nessa obra, não há uma tentativa de desumanizar o Exército inglês para contrastar com a motivação divina do Exército francês liderado pela jovem Joana. Ao contrário, ambos são descritos como iguais: “Quais fossem os invasores, mulheres eram estupradas, e crianças e velhos eram mortos pelos dois exércitos” (DEPS, 2020, p. 38). E entende que a fama de Joana d’Arc começou a crescer quando ela venceu a batalha de Orléans e passou a ser conhecida como uma heroína. Além do mais, reconhece que a participação da donzela nas batalhas só era aceita até quando ela não questionava e fazia a vontade de Carlos VII (DEPS, 2020, p. 41):

A tomada de Orleans foi fundamental para sua fama se espalhar e ela estabeleceu a esperança da população francesa e a confiança dos soldados contra os ingleses.

– Carlos VII não se interessou mais por Joana, ela se mostrou intransigente, e principalmente quando ela perdeu algumas batalhas. De certa forma, ele lhe virou as costas.

Essa citação denota que, quando se tratava do herói, a derrota e a fraqueza eram toleradas, porém, à heroína não era permitido perder batalhas, porque, logo, sua competência seria questionada. Quando Joana começou a perder algumas lutas, sua popularidade começou a declinar, e ela deixou de ser interessante para o Rei, para quem não eram os feitos bélicos que importavam, mas a imagem transmitida pela Donzela, a esperança de que os franceses pudessem vencer por terem uma jovem escolhida por Deus a seu lado.

Ao narrar a história de Joana d’Arc sobre sua captura, processo, condenação e morte, Danton afirma ser a versão da história oficial e deixa subtendido, na enunciação, que há outra história que não é conhecida por todos. O veredito da Igreja, condenando a jovem francesa, é chamado de “uma estranha decisão”, ou seja, um veredito questionável, com argumentos duvidosos. Nesse caso, para os ingleses, Joana não passava de uma golpista, e sua morte seria usada como instrumento pedagógico do medo para tentar inibir outras pessoas a seguirem os passos da francesa:

Após uma estranha decisão, a Igreja Católica francesa resolveu sobre o destino de Joana. Os ingleses queriam seu sacrifício urgente e que servisse de exemplo para aqueles que tentassem aplicar o golpe das vozes divinas, que era prática não rara entre as jovens na França daquela época. (DEPS, 2020, p. 41).

Ressalte-se, todavia, que também seria preciso acabar com a reputação da Donzela, porque o fato de se queimar uma escolhida de Deus não teria uma boa repercussão, por isso Joana deveria confessar os crimes e os pecados (DEPS, 2020, p. 42):

A todo custo, e por todos os lados, franceses e ingleses tentaram abater a reputação de Joana. A primeira estratégia era persuadi-la a confessar crimes de guerra e assassinatos, mostrar ao povo francês que ela era uma fraude, e, por último, provar que era uma bruxa.

Depois de contar, brevemente, a história da heroína francesa, o *plot twist*, na obra, é apresentado no quarto capítulo, quando Danton revela que Joana d’Arc não morreu na fogueira, porque foi resgatada da prisão pouco tempo antes de ser executada. A prova disso era uma carta escrita em 1431, cuja autenticidade foi comprovada, por meio de análises, pelo padre Charles de Vries para Honoré de Sanché, bispo de Nantes e reitor da Universidade de Poitiers. O conteúdo da carta informava que a prisioneira havia sido resgatada, e Piette Cauchon, bispo de Rouen, sabia, apesar de ser um dos principais algozes de Joana, que tinha feito de tudo para condená-la, por isso, deixá-la fugir seria uma forma de redenção: “Mas, por algum motivo, provavelmente peso na consciência e por saber que a jovem não era a bruxa que queriam [...] Cauchon sabia da fuga de Joana” (DEPS, 2020, p. 45).

Diante da revelação, Nicolas questiona a autenticidade do documento “Todos inventaram histórias, principalmente a Igreja [...]” (DEPS, 2020, p. 45). Mais uma vez, o texto traz uma crítica sobre a verdade histórica e aponta a Igreja como a instituição que mais utiliza essa estratégia para manipular a História.

A carta chega até Danton, através de Bruno Chanton, professor de História Medieval, que recebera do seu primo distante, Torino di Luca, então herdeiro do Castelo de Tiffauges, um senhor de oitenta e cinco anos, tido como católico fervoroso. O intuito de Danton era de perfurar e de sondar as paredes do Castelo de Tiffauges para verificar se havia algum corpo ou objeto escondido que ajudasse a desvendar essa história. Bruno ligou para Dalton dizendo que tinha outra pista, mas “caiu inexplicavelmente de uma janela e morreu no hospital no dia seguinte [...]” (DEPS, 2020, p. 47). O termo ‘inexplicavelmente’ é uma ironia, afirmada no enunciado, mas negada na enunciação, por se entender que a morte do Professor Bruno não foi por acaso, mostrando o risco para quem tentasse se envolver nessa história, já que, posteriormente, Danton afirmou (DEPS, 2020, p. 49): “A causa da morte de Bruno foi politraumatismo resultado de suicídio, e a Polícia não irá investigar. Mas, como eu já disse, para mim, não foi suicídio nem acidente, foi um crime.” Diante dessa desconfiança, havia um suspeito:

– Não acredito em suicídio. Bruno estava empolgado nesse projeto. Fui ao funeral. Seu primo di Luca não apareceu. Consegui falar com madame Carli, a cuidadora da casa de Bruno, que me levou até sua biblioteca. Disse-me que Bruno estava trabalhando com alguns documentos, e que ainda estavam sobre a mesa. Disse que estranhamente seu primo di Luca tinha ligado e pedido para não deixar ninguém mexer lá até que ele chegasse para o

inventário na semana seguinte. Como a cuidadora não gostava do Luca, ela me contou que Bruno não falava bem do primo, e resolveu me deixar entrar (DEPS, 2020, p. 48).

Por não ter ido ao funeral, entende-se que os primos não eram próximos, justificando a estranheza da cuidadora em relação à visita inesperada do Torino di Luca. Ao chegar à biblioteca do amigo, Danton pegou a imagem da estátua de Joana d’Arc, acreditando que ela escondia algum segredo. Por isso, destinou a Laurent e a Beatrice a missão de pegarem a estátua no Museu de Joana d’Arc em Vaucouleurs. Danton utiliza um eufemismo para suavizar a ação determinada aos pesquisadores para não os assustar diante do desafio proposto (DEPS, 2020, p. 51-52):

- Quero que Laurent e Beatrice se disfarcem de turista e capturem a estátua [...] – olhou-nos, aguardando nossas reações.
- Como assim, capturar? – perguntei assustada.
- Laurent deu uma gargalhada. Mas Danton continuou.
- Resgatar seria um termo melhor, Beatrice. Roubar não é o que fazemos.

Para Danton, roubar com fins científicos justifica suas ações, por isso descobrir a verdade era mais importante, não importavam os meios, apesar de demonstrar que utilizar recursos extremos, como o roubo, era uma exceção, porque essas atitudes não eram corriqueiras nos trabalhos que exerciam.

Assim, o percurso narrativo dos atores que fazem parte da investigação – Beatrice, Laurent e Nicolas – é destinado por Danton a um *querer-fazer* a investigação e a um *querer-saber* a verdade sobre a heroína francesa. Danton era um sujeito semiótico destinado pela notoriedade, porque seu interesse era de investigar casos polêmicos *por querer-ter* fama. Todos os atores tinham a competência necessária para realizar a *performance*, pois eram especialistas em suas áreas.

Além disso, os investigadores tinham como oponente a *Brigada do Vaticano* (DEPS, 2020, p. 53), constituída de terroristas radicais, conforme explica a personagem Laurent, para quem se tratava de uma irmandade que existia há mais de novecentos anos e praticava atrocidades em nome da Igreja Católica. Ao longo dos anos, mudou de nome e, no início do Século XII, era conhecida como Ordem dos Templários (DEPS, 2020, p. 53). Mesmo depois de sofrer um atentado da Brigada do Vaticano, os pesquisadores conseguiram roubar a estátua de Joana d’Arc do Museu, na qual havia um bilhete revelando o local onde o esqueleto da heroína francesa estava.

Uma das maneiras de a obra explorar e representar a imagem de Joana d’Arc foi por meio de correspondências: em cartas, pelos contemporâneos a Joana, uma das evidências de que não havia sido queimada na fogueira, e em e-mails trocados entre os investigadores com outros especialistas. Ambas revisitam o passado, contudo, nas cartas, há uma concomitância de referência ao presente. Já nos e-mails, o momento de referência é a do pretérito perfeito. Mas, o conteúdo dessas correspondências se complementa, e as cartas trazem relatos sobre os fatos secretos relacionados à verdadeira história da Donzela os quais são mais bem esclarecidos nos e-mails.

O texto traz três cartas¹¹ que remetem ao Século XV e informam sobre o resgate de Joana e como ela viveu até morrer. A primeira carta, escrita no dia 27 de maio de 1431, é de Jean de Metz para Gilles de Rais, ambos personagens históricos, ou seja, realmente existiram. No conteúdo da carta, Metz relata o julgamento da heroína e lhe atribui estas características: “Impetuosidade juvenil, talvez, mas acompanhada de intensa resignação e patriotismo. Ainda assim, um mistério por trás daquela fachada, como se um véu cinza impedisse uma compreensão clara de seu ser” (DEPS, 2020, p. 6). Essas características aparecem para explicar o que motivava o fazer de Joana, cuja tenra idade não seria uma explicação suficiente, logo, a motivação advém da espiritualidade e do amor à pátria. Mesmo assim, o texto a apresenta como uma pessoa tão complexa que não pode ser compreendida. Reconhece o heroísmo de Joana d’Arc e sua inteligência, mas o desassocia das imagens místicas atribuídas a ela. Essa visão é demonstrada na carta que Jean de Metz escreveu para Gilles de Rais, em que afirma: “Senhor, nós sabemos que ela não é anjo nem bruxa. No entanto, essas respostas inteligentes de uma jovem analfabeta merecem a atenção de nós todos na França” (DEPS, 2020, p. 7).

A segunda carta, datada de 20 de julho de 1434, é da Irmã Clemente para o Padre Charles de Vries, revelando que Joana estava viva, já dera à luz o segundo filho e era submetida a substâncias alucinógenas para não ter plena consciência, por temerem que se revelasse para o mundo, porque ainda a viam como uma guerreira (DEPS, 2020, p. 61):

¹¹ A terceira carta visava explicar a participação de Rais na fuga de Joana, suas doações ao leprosário e sua condenação, mas não explorou muito a vida de Joana d’Arc, por isso, seu conteúdo não foi considerado na análise.

Acho que não devemos arriscar que nossa Joana retorne a um estado de plena consciência. Ela certamente se revoltaria contra nós e se tornaria agressiva e imprevisível. A imprudência da juventude está gradualmente deixando-a, mas devemos sempre lembrar que estamos lidando com uma guerreira na pele de um anjo.

Essa situação é esclarecida em um dos e-mails enviados por um dos colaboradores da investigação — Sahid. Conforme sua pesquisa, Gilles de Rais exerceu um papel fundamental na fuga de Joana d’Arc, porque tentou várias vezes resgatá-la e trocá-la por moças com fisionomia parecidas. Até tentou negociar com os ingleses para cancelarem o julgamento. Porém, a fuga acabou sendo a única alternativa (DEPS, 2020, p. 89):

A fuga de Joana ocorreu quando ela dormia. Naquela noite Charles de Vries retornou à torre da prisão em Rouen, onde tudo estava combinado com Jean de Metz, que contratou os dois irmãos que guardavam a prisão naquela noite. O pagamento seria entregue assim que saíssem com Joana da torre. Joana precisou ser sedada, por acreditarem que ela não sairia facilmente da prisão, mesmo lhe sendo comunicado de que era uma fuga.

A obra desconstrói a imagem de santa atribuída a Joana d’Arc, apesar de, nas cartas dos seus contemporâneos, ela ser referida como uma pessoa extraordinária por causa de sua inteligência, força e fé (DEPS, 2020, p. 7): “[...] sua Joana é a pessoa mais destemida que tive a sorte de conhecer. Ela realmente acredita na proteção de Deus”. Assim, a imagem de guerreira é reafirmada, e a de santa é desmistificada, por revelarem que Joana não morreu virgem, pois deu à luz a duas crianças.

Quando Joana foi resgatada, levaram-na para Maladrerie Saint-Lazare, de Beauvais, um leprosário, onde deu à luz um casal: Antoine, nascido em 1432, e Vivienne, em 1434. As crianças foram entregues a um dos irmãos e à mãe de Joana d’Arc. A heroína viveu no leprosário com o cognome de Catherine de Clichy, que não foi escolhido aleatoriamente, por ser o nome tanto de sua irmã que morrera e que tinha o nome de uma das santas, da qual era devota. Nesse lugar, morreu em 1464, aos cinquenta e dois anos de idade, de anemia profunda, e não, na fogueira, como na versão difundida.

Apesar de o texto não representar Joana d’Arc como santa, não desmoraliza ou desqualifica sua imagem. Como exemplo disso, criou uma alternativa para justificar como uma pessoa de sua índole poderia concordar com um plano que visava enganar através da fuga e da adoção de identidade falsa (DEPS, 2020, p. 92):

Encontramos uma notação no mesmo registro com uma receita para algum tipo de chá que deveria preparar e ser dado a Catherine por três meses seguidos. Danton, eu suspeito que era um daqueles preparados contendo substâncias hipnotizantes, como utilizados para os mortos vivos da cultura Zumbi, em Benin. Embora não esteja muito claro o que acontece depois, por ter sido que Joana tenha de fato se esquecido de sua verdadeira identidade e sua missão de salvar a França dos ingleses.

A donzela não foi dopada apenas para se conseguir tirá-la da prisão, porquanto também a drogaram durante toda a sua vida, conseqüentemente, esqueceu quem foi. Essa justificativa funciona também para explicar porque uma pessoa tão destemida como Joana d’Arc permaneceu em segredo (DEPS, 2020, p. 123-125):

– O possível uso de tetrodotoxina (TTX) para sedar Joana d’Arc durante seu resgate, comandado por Gilles de Rais, explicaria a passividade de Joana na Maladrerie, o que a manteve em sigilo durante um bom tempo. Com a personalidade impetuosa, determinada para alguns e teimosa para outros, e com o que conhecemos da biografia de Joana d’Arc, penso que ela não teria concordado em sair da torre de Rouen, nem teria ido voluntariamente para a Maladrerie, tampouco para qualquer outro local. Ela queria retornar ao campo de batalha e limpar a França da presença dos ingleses.
[...] se administrados em pequena quantidade de forma contínua, podem induzir a um estado de confusão mental, desconexão com a realidade e perda de memória recente. Perfeito para o caso de Joana que, se estivesse consciente, teria certamente revelado sua identidade [...].
[...] a perda de memória recente é definitiva, e há registros de alteração da personalidade em alguns casos. De forma que não seria necessário dopá-la frequentemente [...].

No conteúdo dos e-mails, vê-se como o texto aborda a imagem de Joana d’Arc e como foi explorada ao longo dos anos. Depois de sua morte, Carlos VII precaveu-se para que ela não fosse idolatrada, proibindo peregrinações e veneração à sua imagem, ou seja, coibiu qualquer associação representativa de santa. A imagem de Joana d’Arc como símbolo patriota foi usada no Século XIX (DEPS, 2020, p. 81): “[...] sua memória foi revivida no início de 1800 por Napoleão e, depois, ocorreu o mesmo durante a Guerra Franco-Prussiana, na tentativa de motivar a população francesa e servir como inspiração aos soldados em batalha.”. Contudo, sua imagem caiu no esquecimento, foi evocada novamente, mas, dessa vez, associada à santa, “quando os católicos tradicionais de direita iniciaram uma organização conhecida como ‘Ação Francesa’ e lançaram o nome de Joana para ser canonizada” (DEPS, 2020, p. 81).

Ao descobrir o local onde estava o corpo de Joana d’Arc, os pesquisadores diferenciaram os rituais relacionados à morte, em que o sepultamento significava

muito zelo e cuidado, de forma que a pessoa sepultada detinha prestígio (DEPS, 2020, p. 99, 102):

– O corpo de Joana não foi enterrado. Mas foi sepultado na frente do altar, dentro da igreja medieval – e apontou no mapa da Maladrerie. Era quase lógico que ela tinha sido enterrada de forma especial. Alguém cuidou para que a heroína da França não fosse enterrada juntamente com os demais doentes. [...] numa maladrerie ninguém era enterrado dentro da Igreja. O caso de Joana d’Arc era um caso mais que especial, e precisávamos achar o local onde foi sepultada.

Essa notoriedade é reafirmada quando Danton (DEPS, 2020, p. 97) explica como a imagem de Joana d’Arc é representada atualmente: “[...] exumar os restos mortais de uma santa católica, eles jamais permitiriam. Muito menos em se tratando da santa padroeira da França, a heroína medieval da resistência de guerra [...]”. Como padroeira, é sobremaneira importante para os franceses, o que está claramente relacionado ao aspecto patriótico. Ao mencioná-la como heroína medieval, reconhece sua importância histórica em determinada época. Essas representações interferem na forma como o grupo irá lidar com a investigação, pois a história de Joana d’Arc gera uma consciência moral nos pesquisadores e certa admiração (DEPS, 2020, p. 104-105):

Ficamos sem ação por alguns segundos. Lá estava ela, imóvel, intacta por mais de 500 anos. Parecia loucura e profanação tocarmos naquele esqueleto e, depois, retirá-lo dali. Eu confesso que não me senti bem fazendo aquilo. Sem dar nenhuma palavra, estávamos em estado de graça, embora nos sentindo culpados por molestar aquele esqueleto para saciar nossa curiosidade e esclarecer fatos históricos em busca da verdade.

Essa obra ficcional analisada, apesar de desconstruir a imagem de Joana como santa, aborda uma perspectiva de vitimização, ao mostrá-la como inocente diante do plano de fuga, conjecturando que ela fosse contra sua canonização. Nesse caso, a responsabilização é atribuída à instituição religiosa (DEPS, 2020, p. 126):

– Estamos vendo um crânio de uma mulher que aos 19 anos de idade lutou destemida e obstinadamente pela França, incentivou os exércitos, levantou a autoestima dos franceses, e depois foi atraída pelo seu próprio povo. Torná-la santa 400 anos depois de culpá-la de pecados absurdos, como usar roupas masculinas, não apaga as atrocidades cometidas contra ela. Talvez ela tivesse recusado o título de santa, tamanha a hipocrisia da instituição que a condenou [...].

Através da reconstrução facial realizada pelos estudiosos, o texto descreve a donzela com as seguintes feições (DEPS, 2020, p. 149):

Era uma mulher muito bonita, pele clara, rosto fino e delicado, lábios rosados, olhos castanhos pequenos, cabelos longos e grisalhos, sobancelha levemente caídas e rugas palpebrais. O sulco nasolabial estava demarcado e o pequeno nariz lhe enfeitava o rosto. Joana tinha um olhar altivo e cativante.

– Esse rosto não parece com que estamos acostumados a ver como Joana d’Arc.

A citação mostra a discrepância entre a forma como era representada e como ela era realmente. Nesse sentido, entende-se que a representação, apesar de ser um simulacro, que não precisa estar em consonância com a realidade, influencia a percepção do outro ao longo da história. Esse viés também está presente no texto analisado com o uso da metalinguagem, pois, ao questionar a representação *versus* realidade, a própria obra utiliza esse antagonismo para representar Joana d’Arc partindo de um contexto histórico, ao passo que acrescenta elementos ficcionais, mesclando a representação histórica com a representação literária. A imagem de santa atribuída a Joana d’Arc é desassociada e até mencionada como um dos intuitos dos pesquisadores (DEPS, 2020, p. 127): “Restabelecer a figura de Joana d’Arc como heroína da França, e não, de uma santa que condenara é fundamental para nós nesse momento [...]”.

No que diz respeito às experiências espirituais de Joana d’Arc, o texto traz duas passagens com sentidos opostos. Na primeira, a perspicácia da donzela que, no julgamento, é vista como uma orientação divina (DEPS, 2020, p. 6-7): “Tentei chamar a atenção, mas ela olhava fixamente para o teto, como se alguma criatura celestial lhe dissesse a melhor maneira de responder às perguntas astutas e diabólicas do clero”. Já depois de ser resgatada e viver medicada no leprosário, suas visões são interpretadas como fruto de delírios (DEPS, 2020, p. 61): “Ela ainda tem visões e repete muitas frases que ouve de seus amigos invisíveis, a quem ela chama de santos e arcanjo Gabriel”.

Em contraste com a representação positiva da imagem de Joana, há uma crítica a representações heroicas de personalidades históricas que tiveram ações questionáveis, mas, mesmo assim, receberam homenagem e tornaram-se símbolos de valores morais, como Gilles de Rais (DEPS, 2020, p. 94):

– Teremos que focar no delinquente, pedófilo, sanguinário, torturador do Gilles de Rais, que está cotado para virar herói dos franceses. Assim, acreditam que Joana foi queimada e depois santificada, Gilles, como Joana, é arriscado os franceses fazerem o mesmo com Gilles de Rais, ou seja, inocentá-lo e encher a França com estátuas nas Igrejas e praças.

Assim como Joana d’Arc, Gilles de Rais foi uma personalidade histórica cheia de contradições. O texto traz informações históricas sobre tal figura, informando ter sido considerado um grande herói de guerra em sua época, mas que, em 1440, foi condenado e morto na forca. Segundo Rosa (2020), Rais veio de uma família nobre, entre 1427 e 1435, exerceu a função de comandante do Exército real francês, ganhou fama e lutou ao lado de Joana d’Arc em diversas batalhas. Foi condenado pela Inquisição acusado de heresia, feitiçaria e assassinato de 140 crianças, crimes que confessou por meio de tortura. Ele é considerado popularmente um serial killer e, supostamente, foi inspiração para o conto folclórico, de origem francesa, do Barba Azul (Barbe Bleue). Entretanto, mais adiante, a obra revela que Rais era inocente. Observa-se que a evolução das representações de Gilles e de Joana foi inversamente proporcional, porque, inicialmente, Gilles de Rais foi considerado um herói de guerra, mas, depois que morreu, sua fama passou a ser de assassino. Em contrapartida, Joana era considerada uma bruxa que, agora, não é só considerada heroína de uma nação, mas também uma santa (DEPS, 2020, p. 145):

[...] Gilles de Rais era considerado herói de guerra. Ele foi companheiro de Joana d’Arc em várias batalhas, e era fascinado por ela, talvez por gostar de magia, já que Joana d’Arc era para muitos uma bruxa e acabou condenada por heresia e bruxaria. A fama de Joana d’Arc não era de heroína de guerra, mas a de Gilles de Rais, sim.

Desse ponto de vista, o livro aborda a ideia de que a história escrita funciona como discurso de poder (DEPS, 2020, p. 95, 100):

A História constrói e destrói um fato ou pessoa. É impressionante como os seres humanos, quanto mais civilizados, mais loucos e criativos são suas histórias. Mais espantoso é quando os civilizados criticam sobre práticas e rituais dos povos selvagens [...].

– História tem que ser a verdadeira, como aconteceu de fato, não como é contada [...]. Tudo que estudei em história, principalmente dos europeus, quando fatos religiosos estão envolvidos, a história é sempre modificada com o objetivo de acolher crenças ou interesses próprios. E o mundo é construído de factoides há algumas dezenas de séculos. Mas piorou muito após a escrita [...] quando algum fato, verdadeiro ou não, é escrito, ganha status de verdade, e é divulgado para milhões de pessoa [...].

Assim, a hegemonia cultural desqualifica o outro por causa de suas diferenças, ao defender um discurso de superioridade. Segundo o trecho citado, essa visão estereotipada propagava inverdades em prol de grupos hegemônicos, e a escrita foi um instrumento utilizado para conferir verdade a um factóide que passou a ser disseminado como verdadeiro.

Em relação à obra de Deps (2020), entendemos que está inserida no gênero policial místico-religioso e que é importante fazer algumas considerações acerca desse aspecto, pois enriquecem a análise, acrescentando novas compreensões sobre o texto estudado. Assim, este subtópico tem como fundamento teórico a obra de Massi (2015), que entende que o místico-religioso é um subgênero do romance policial. Para a autora, apresentam diferenças, principalmente no que tange ao segredo, pois, no modelo policial clássico, é a identidade do criminoso; já no místico-religioso, é um enigma misterioso, de origem religiosa.

Segundo Massi (2015), o gênero policial surgiu no Século XIX, com as obras de Edgar Allan Poe (1809-1849), cuja narrativa tinha como principais características um crime realizado por um assassino desconhecido que só poderia ser solucionado por um detetive que detivesse todas as competências necessárias para descobrir a identidade do criminoso. A partir das obras de Poe, criou-se um modelo para o gênero policial, deve ter, necessariamente, esses três elementos: a vítima, o criminoso e o detetive.

Com base na obra de Van Dine (1888-1939), um autor americano de romances policiais que definiu vinte regras obrigatórias para esse gênero, Todorov (2006) as sintetizou em oito pontos:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. E preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: "autor: leitor = culpado: detetive".
8. E preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas). (TODOROV, 2006, p. 100-101).

Uma obra do gênero policial não precisa, necessariamente, preencher todos os requisitos listados, mas receberá essa classificação. Acerca disso, Massi (2015) menciona as obras da autora Agatha Christie, como, por exemplo, *Assassinato no Expresso Oriente*, em que traz não um, mas doze assassinos para matar uma única vítima. Não aponta apenas essa diferença, porque, na obra em questão, a vítima foi morta por motivos de vingança por um crime que cometeu no passado. Partindo dessa justificativa, o detetive sanciona positivamente os assassinos e mantém suas identidades em segredo, enquanto a vítima foi sancionada negativamente. Nesse caso, para Massi (2015), embora a referida obra traga elementos novos, enquadra-se nos parâmetros do gênero policial, porque a classificação de determinado gênero discursivo considera tanto as semelhanças quanto as diferenças que podem ser toleradas.

Através de uma análise semiótica, Massi (2015) apresenta as principais diferenças entre o romance policial clássico e o místico-religioso e adverte que o segundo descumpre determinados requisitos, mas mantém os princípios fundamentais do primeiro. No que diz respeito ao percurso gerativo de sentido, na sintaxe do nível narrativo do romance policial, de forma paralela, o detetive (que representa o bem) e o criminoso (que representa o mal) são sujeitos do fazer e realizam os programas narrativos de manipulação, competência, *performance* e sanção. Na *performance*, tem-se a solução do crime, a revelação da identidade do criminoso, que é o foco do enredo, impulsor do desenvolvimento da ação dos demais personagens, e a sanção sobre o fazer do criminoso (GREIMAS, 2014). Diferentemente, segundo Massi (2015), o enredo do romance policial místico-religioso tem como foco a *performance* dos atores que desempenham a função do detetive clássico, porque, no místico-religioso, o perfil do detetive e sua área de atuação são modificados, visto que não são profissionais da área nem investigam sozinhos. Assim, os valores modais dos sujeitos da investigação são: não-dever, não-poder e não-saber fazer a investigação em busca de um assassino e é modalizado pelo *querer-fazer*. Contudo, detêm um *saber-fazer* em relação à decifração de símbolos, enigmas e mistérios que podem contribuir para descobrir a identidade do assassino. Porém esse não é o centro da investigação, e sim, descobrir o segredo místico-religioso, protegido por uma sociedade fechada que mata para impedir tal revelação. E as mortes aconteceram porque as vítimas ameaçaram revelar o segredo da sociedade fechada.

No nível fundamental, o romance policial clássico e o romance policial místico-religioso apresentam as mesmas categorias semânticas – /ocultação/vs./revelação/ – mas investimentos axiológicos diferentes. No primeiro, a identidade do criminoso deve ser revelada para a sociedade, logo, a revelação tem valor eufórico. No segundo, o segredo deve ser protegido por uma sociedade fechada. Assim, a ocultação tem valor eufórico (MASSI, 2015).

No nível discursivo, o tema crime, do romance policial clássico, tem como figuras assassinato, criminoso, detetive, investigação e cadáver. Já no romance policial místico-religioso, o tema crime tem como figuras “Cavaleiros Templários, Jesus Cristo, símbolos, enigmas, investigadores, *Opus Dei*, Igreja Católica e maçonaria” (MASSI, 2015, p. 38). Conforme Massi (2015), na enunciação do místico-religioso, predomina a tentativa de desmoralizar a Igreja Católica com a construção de uma imagem negativa dessa instituição, passando a ideia de que seus segredos só são mantidos porque mata seus inimigos.

Considerando os aspectos do romance policial místico-religioso apresentados, entendemos que *A vida fabulosa de Joana d’Arc* (2020) preenche os requisitos desse gênero discursivo. Nesse caso, a função de detetive é realizada não por um profissional da área, mas por um sujeito semiótico coletivo – grupo multidisciplinar de pesquisadores – modalizados por um querer-fazer. Além disso, o objeto de valor também tem um sentido coletivo, por objetivar revelar a verdade para a sociedade.

Ao longo da obra, ocorrem alguns assassinatos anteriores ao desenvolvimento da investigação, e os próprios pesquisadores sofrem alguns atentados, contudo, o centro da narrativa é a descoberta do segredo místico-religioso que, nesse caso, trata da verdadeira história de Joana d’Arc. A grande detentora do segredo é a Igreja Católica, que conta com a proteção da sociedade fechada denominada de Brigada do Vaticano, que, motivada por manter a verdade oculta, é autora dos assassinatos e dos atentados.

Em relação à oposição semântica /ocultação/vs./revelação/, a revelação tem um valor eufórico. Depois de conseguir provas científicas de que Joana d’Arc não havia morrido na fogueira e ainda teve dois filhos, os pesquisadores convocaram a imprensa e a prefeita de Paris para divulgarem a real história, por defenderem que a verdade deveria ser revelada para a sociedade. Mesmo assim, ocultaram a existência da Brigada do Vaticano, porque não tinham provas dos crimes cometidos pela Ordem.

No nível discursivo, de acordo com a proposta de Massi (2015), o tema crime apresenta como figuras a Brigada do Vaticano, a Igreja Católica e uma personalidade histórica com importância para uma religião predominante, nesse caso, Joana d’Arc. Ademais, a enunciação apresenta uma forte crítica à Igreja Católica, não especificamente aos crimes cometidos por ela, mas à forma como manipula os discursos, transformando mentiras em verdade.

4.5 *Joana d’Arc* (2010), de Tony DiGerolamo

Joana d’Arc (2010) é uma versão em quadrinhos da obra homônima, do autor Mark Twain (1836-1910), pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens, adaptada por Tony DiGerolamo. Assim como Veríssimo, Twain, em sua autobiografia, afirmou ter um grande fascínio pela história de Joana d’Arc, que conheceu acidentalmente, quando pegou uma folha soprada pelo vento (MÁXIMO, 2013). Depois de doze anos estudando a vida da heroína francesa, escreveu o livro *Joana d’Arc*, que considera sua melhor obra.

Joana d’Arc (2010) é narrada em primeira pessoa, por um narrador protagonista, Luís de Conte, amigo de infância de Joana d’Arc que, futuramente, seria seu pajem e secretário. Essas informações são dadas pelo próprio Conte, quando se apresenta no início do livro. A obra é de memórias e narra as experiências que viveu ao lado da heroína francesa quando jovem, só que contadas em sua velhice. Máximo (2013) afirma que a obra traz duas visões: a do rapaz idealista e a do senhor de oitenta dois anos desencantado com a vida.

O texto traz um recurso visual para diferenciar o discurso indireto do direto. O primeiro aparece dentro de retângulos, sempre nas bordas das páginas, com a utilização de verbos, predominantemente no pretérito. Isso relembra ao leitor que se tratar de uma história ocorrida no passado. Nesse caso, o narrador faz interrupções na estória para comentar a situação conforme as próprias percepções ou contextualizar algum fato. Já o discurso direto aparece em balões com ponta, indicando a voz das demais personagens delegadas pelo narrador. Mas, diferentemente do discurso indireto, o tempo verbal predominante é o presente, o que aproxima o leitor da estória. Também há retângulos com linhas onduladas, indicados por um asterisco, sempre no canto inferior das páginas, com cor diferente dos balões das personagens e dos retângulos com a narração de Conte que têm um fundo branco

cuja função é de trazer explicações para facilitar a leitura, como o conceito de uma palavra ou informações sobre figuras históricas, a exemplo de Carlos Magno, que é mencionado como uma figura na zona distal dos fatos narrados. Essas descrições podem ser observadas na imagem abaixo:

Figura 14 – Guerra dos Cem Anos



Fonte: Digerolamo (2010, p. 14)

Trata-se de uma obra cíclica, em que constam lembranças de Conte, ao narrar sua vida, inicia e termina no mesmo espaço, que não era apenas físico, mas também imaginário, como a Árvore das Fadas, uma árvore que ficava perto da aldeia de Domrémy, onde moravam as fadas, há cerca de cem anos, e onde as crianças costumavam brincar e cantar. Não era apenas um espaço infantil, porque também carregava uma simbologia do sagrado, a partir do sincretismo religioso, misturando elementos da fé cristã e de crenças populares locais, o que remete à Árvore da vida, da religião cristã, a qual se refere à graça da vida eterna no paraíso e à obediência a Deus (BILÍBLIA, Gênesis, 2:9). Então, a Árvore das Fadas é uma releitura da Árvore da Vida, que apresenta um significado profético da natureza do bem e do mal, com resquícios da simbologia cristã:

Quando uma criança de Domrémy está prestes a morrer, a visão da árvore sagrada aparece à sua frente. Se foram pecadoras, então a árvore aparecerá fria e sem vida, como no inverno.

Mas, se a árvore aparece cheia de vida, então a criança tem coração puro e irá para o céu (DIGEROLAMO, 2010, p. 6-7).

Além disso, a árvore representa o contraste entre a infância e a velhice do protagonista. Na infância, ele era feliz. Ao retomar o passado, a árvore aparece cheia de folhas verdes, e quando volta para o presente, na velhice, a árvore aparece com poucas folhas em tons terrosos e alaranjados.

Luís de Conte narra toda a história embaixo da Árvore das Fadas. No final da narrativa, uma voz, ao fundo, chama-o, mas o balão da fala não aponta para nenhum personagem. O virar a página mostra o espectro de Joana d'Arc que veio buscá-lo, junto com ela, sua alma sobe nas nuvens ao céu. A transição do corpo físico para o corpo espiritual é representada com a mudança de cores: o primeiro é colorido, ao passo que o segundo é preto e branco. Depois desse quadro, que mostra a morte física de Conte e o renascimento para uma vida espiritual, o último quadro traz a Árvore das Fadas cheia de folhas verdes, encerrando a obra.

Sobre isso, Máximo (2013) afirma que a Árvore das Fadas traz uma força simbólica e representa um pedaço de paraíso pagão e ancestral, relacionado à natureza e à inocência. Não há antagonismo entre o mito pagão e o mito cristão. Joana manteve-se fiel às duas crenças e, assim como seus amigos, acreditava, igualmente, na existência de fadas, anjos e santos.

A questão da Árvore das Fadas não é mencionada na obra *A vida fabulosa de Joana d'Arc* (2020), de Deps. Entretanto, na obra *Joana d'Arc e suas batalhas* (2010), de Robins, a Árvore das Fadas é apresentada apenas como uma brincadeira de criança:

As crianças de Domrémy faziam piqueniques e dançavam em volta da árvore com frequência, cantando canções e pendurando flores nos seus galhos como presentes para as fadas. Os aldeões sabiam que essas velhas superstições eram bobagem, mas eles não queriam impedir as crianças de se divertir, e todo mundo concordava que se tratava somente de uma brincadeira inocente (ROBINS, 2010, p. 34).

Diferentemente, na obra *A vida de Joana d'Arc* (1978), de Veríssimo, a questão da Árvore das Fadas é tratada como uma lenda contada pelos aldeões por muitas gerações, das quais se originam várias outras histórias. Ela faz parte da crença local, cultivada por eventos culturais que fazem parte do imaginário popular da aldeia

(VERÍSSIMO, 1978, p. 34): “Todos os anos, no quarto domingo da Quaresma, os camponeses de Domrémy vão beber na Fonte dos Groselheiros e cantar e dançar ao redor da Árvore das Fadas.” Contudo, essa crença popular é tratada pelo Padre Domrémy como heresia:

O senhor cura não gosta dessas heresias. Nos seus sermões dominicais, bate no púlpito e grita:

– As fadas nunca existiram!

O cura Minet nos seus sermões dos domingos repete sempre que um bom cristão não deve acreditar em contos de fadas. Nem em gênios e mágicos. Só em Deus Todo-Poderoso com a sua grande corte de santos e anjos (VERÍSSIMO, 1978, p. 18-19).

Joana compartilha do mesmo pensamento, ao rejeitar o sincretismo religioso, porque, para ela, também só existe um único Deus e não se deve acreditar em seres mágicos. Porém, a jovem teve uma reação mais tolerante, de respeito às crenças não cristãs, pois, mesmo não acreditando nas fadas, participa das celebrações: “Joana sempre vai com seus pais e seus irmãos à festa do Dia das Fontes. Dança ao redor da faia. [...] Mas, no íntimo, ela sabe que as fadas nunca existiram” (VERÍSSIMO, 1978, p. 34).

Conforme Beaune (2006), o termo varia: Cabanas das Damas, Árvore das Fadas ou Abre (abrigo), porque as florestas de faias, família de árvore predominante na região, têm essa reputação, já que fagus deu francês ‘fay’ ou ‘féés’ (fadas). Segundo a autora, no Século XIII, principalmente no leste da França, era popularmente difundida a narrativa do cavaleiro que, ao sair em busca de aventura, encontrava um ser de outro mundo, uma bela moça e a desposa. Ela concederá filhos, castelos e riquezas. Assim, funciona como explicação mágica e gloriosa para os bens dos nobres. É justamente na árvore que o cavaleiro encontra essa fada ou dama, a depender da versão. Esse tema era comum nos romances de cavalaria, desde 1160, e nas narrativas denominadas de melusianas, por causa de Melusiana, personagem do folclore europeu e de diversas lendas, cujo imaginário está para a sereia, mas às vezes aparece em forma de serpente.

Vale ressaltar que as narrativas sobre árvores também eram utilizadas em romances genealógicos para explicar a linhagem senhorial. Especificamente, a narrativa sobre a árvore, próxima de Domrémy, tratava da genealogia de Pierre Gravier de Boulémonte, cavaleiro e senhor da referida aldeia durante cinquenta anos, dando origem à lenda dos Boulémont (BEAUNE, 2006). Ao longo dos anos, vão

surgindo versões que trazem uma perspectiva negativa sobre as fadas. Ela deixa de ser a figura da esposa para ser a amante, sendo a Igreja apontada por Beaune (2006) como uma das responsáveis por essa transição de papéis.

A Árvore das Fadas foi uma das questões levantadas no processo de condenação (1431) e no de reabilitação (1456) de Joana d’Arc. No primeiro caso, os juízes queriam saber se as revelações e as vozes vinham das fadas, pois seriam diabólicas, e Joana seria considerada uma bruxa. Era comum haver piqueniques e festas ao redor de árvores, o que era considerado um costume antigo que não estava relacionado a um significado religioso (BEAUNE, 2006). Já no processo de reabilitação, outro ponto foi levantado:

O que interessava também aos investigadores é saber se Joana foi sozinha à árvore, em desacordo com os costumes. Há duas razões de ordem muito diferente para freqüentar a árvore. A primeira é o encontro galante. Ser difamado por causa da árvore significa ter corrido atrás de, conforme o caso, meninas e rapazes. Mas Joana não é realmente suspeita disso. A outra é falar às fadas. (BEAUNE, 2006, p. 64).

Para verificar essa questão, foram interrogadas trinta e quatro testemunhas, cujos depoimentos, na visão de Beaune (2006), tiveram a cautela de livrar não só suas responsabilidades mas também as de Joana que, em sua condenação, confirmou participar das festividades realizadas ao redor da árvore, mas não acreditava na existência das fadas.

Na obra de DiGerolamo (2010), a menina Joana não só acredita nas fadas, como as defende do Padre Fronte, que as expulsou da árvore, dizendo serem criaturas más e filhas de satã, por isso, era um grande pecado ter fadas como amigas. É nesse episódio que nos é apresentado uma Joana eloquente, questionando o argumento utilizado pelo Padre para expulsar as fadas (DIGEROLAMO, 2010, p. 10): “De que seu coração é feito se pode ter compaixão por uma criança cristã, mas não por uma criança do demônio? Ela precisa muito mais da sua piedade!”

Para o narrador, essa atitude demonstra a força do coração de Joana. Para confirmar sua opinião, Conte compartilha outra lembrança de sua infância, relatando sobre um dia de neve, quando entrou na hospedagem um estrangeiro desabrigado, e todos o ignoraram, menos Joana. Ela doou seu mingau para o desconhecido, foi repreendida pelo pai, por achar que o homem tinha mau caráter, mas logo argumentou (DIGEROLAMO, 2010, p. 12): “Mesmo que ele seja um mau caráter, o senhor não

deve punir o seu estômago. É a cabeça que faz coisas más”. Assim, a obra apresenta uma Joana bondosa ao fazer o bem sem discriminar. Essa é a percepção do narrador “Ela sempre pensa nos outros antes de si mesma” (DIGEROLAMO, 2010, p. 12).

O homem desconhecido era um soldado francês que lutou contra os ingleses, logo, a cena do estrangeiro não serve apenas para exemplificar a bondade de Joana, mas também para introduzir a história da Guerra dos Cem Anos, uma forma de contextualizar o momento histórico e político e fazer compreender o papel da donzela nesse conflito.

Da infância à adolescência, o narrador nos apresenta uma Joana bondosa, preocupada até com as criaturas mais desprezadas, uma relação sutil com os animais (DIGEROLAMO, 2010, p. 11): “A pequena Joana sentava-se com seus animais. Parecia que ela tinha adotado todos os animais abandonados que vira”. Apesar do coração piedoso e de não ter vergonha de expressar sua opinião, era conhecida por ser tímida: “Nós a chamávamos de ‘Joana, a acanhada’” (DIGEROLAMO, 2010, p. 15). Contudo, depois do episódio do fugitivo da prisão, que atormentava a cidade com um machado, Joana o convenceu a voltar para a prisão sem complicações. A partir de então, passou a ser chamada de “Joana, a valente”. Nesse sentido, sua força e coragem não têm a ver com a questão física, mas com sua perspicácia (DIGEROLAMO, 2010, p. 16-17):

A coragem de Joana seria útil nos anos que se seguiram. Em julho de 1428, os burgúndios atacaram nossa aldeia. Fugimos para salvar nossas vidas. Enquanto fugíamos, Joana, de alguma forma, manteve a calma. Rápida e decisivamente, ela tomou controle da situação e garantiu que todos marchassem calmamente para longe do perigo.

Depois desse evento trágico, a pequena aldeia não havia sentido o horror da guerra de perto. Ao retornar para Domrémy, Joana voltou diferente, melancólica e introvertida. Foi quando começou a fazer previsões, dentre elas, a de que o Delfim iria retornar ao trono dentro de dois anos. Preocupado com o distanciamento da amiga, Luís decidiu observá-la e a viu conversando com alguém que só ela enxergava. Mas o narrador não questiona a lucidez ou a veracidade da cena: “Joana estava falando com alguém que só ela enxergava. Eu só avistava sua sombra pura e branca no chão, nada mais. Agradei por não poder enxergar o que ela via. Se eu pudesse, creio que eu realmente teria ficado louco” (DIGEROLAMO, 2010, p. 20). Diferentemente das

outras obras analisadas, a de DiGerolamo (2010) é a única que apresenta uma testemunha das visões de Joana, o que confere mais veracidade a seu discurso.

Ao reconhecer que não tinha condições emocionais de suportar aquele tipo de experiência, Joana se tornou uma pessoa ainda mais excepcional, pois somente ela tinha capacidade de lidar com aquela situação de alto grau espiritual. Então, a jovem revelou ao amigo que a sombra era, na verdade, um anjo que a havia escolhido para liderar o Exército francês contra os ingleses. Para isso, Luís precisaria estar ao seu lado, com a função de ler e escrever, já que ela não sabia. Luís de Conte não duvidou das palavras da amiga, embora ela fosse muito nova para realizar tal empreitada: “Mas, Joana... Você? Uma criança? Liderar o Exército? Acredito em você, Joana. Ficarei muito feliz em lutar ao seu lado” (DIGEROLAMO, 2010, p. 21).

Seguindo a orientação das vozes do anjo e das santas, Joana, juntamente com Luís, foi a Vaucouleurs falar com o governador Roberto de Baudricourt, pedir uma escolta de soldados para levá-la até o Delfim, porque ele a faria general, e afirmou que iria expulsar os ingleses do território francês, pois foi Deus que a enviou. Assim, Joana foi ridicularizada pelo Governador e pelos demais presentes (DIGEROLAMO, 2010, p. 23): “Mas você é só uma criança! Quando tudo isto acontecerá? Hahaha! Diga-me, criança, quem lhe mandou com essas mensagens ridículas?” O descrédito ao discurso de Joana, nesse caso, não era por causa de seu gênero, mas de sua idade e posição social: “Como Joana era considerada uma camponesa, seria difícil para ela encontrar-se com o governador” (DIGEROLAMO, 2010, p. 22), pois somente os nobres poderiam ser oficiais do exército: “[...] sabia que, como filho de nobres, seria chamado para lutar pela França como oficial” (DIGEROLAMO, 2010, p. 18).

Mesmo sem o apoio de Baudricourt, Joana continuou em Vaucouleurs, discursando suas ideias pela cidade. Logo se espalhou a notícia de uma donzela que desejava salvar a França, e ela começou a ter o apoio popular. Na visão de Luís, a jovem conseguiu convencer o governador devido à sua força na voz e ao seu comprometimento com seus ideais (DIGEROLAMO, 2010). Porém, essa não foi a questão principal que convenceu Baudricourt a dar uma chance à pobre camponesa, mas o fato de ela ter conhecimento da derrota do Exército francês perto de Orléans: “Essa batalha aconteceu hoje! Como você pode saber o que aconteceu tão longe? Como pode saber disso? Se o que diz for verdade, lhe darei soldados e uma carta para que possa se apresentar ao Delfim” (DIGEROLAMO, 2010, p. 25-26).

Apesar de surpreso com a revelação feita por Joana, o governador precisava ter a confirmação do que a jovem dizia, por isso escreveu uma carta a fim de descobrir se, realmente, havia acontecido a derrota próximo a Orléans. Enquanto aguardava resposta, o povo de Vaucouleurs ensinou Joana a lutar e a montar a cavalo e lhe deu todos os equipamentos de batalhas. Como se vê, Joana não tinha competência para ser um general do Exército francês e cumprir a missão destinada pelas vozes – salvar a França da dominação inglesa e coroar o Delfim. Assim, é possível afirmar que a doação dos valores modais do *querer-fazer* é de origem divina, enquanto a apropriação dos valores descritivos, como espada, armadura e cavalo, são de origem humana, por terem sido dados pelo povo de Vaucouleurs. Isso demonstra o apoio popular e a credibilidade que Joana tinha, mesmo antes de ir ao campo de batalha.

Embora não tivesse a prévia aprovação do governador, Joana e seus apoiadores planejaram a partida para Chinon. A decisão dos caminhos que deveriam seguir para jornada e as estratégias que seriam utilizadas foram traçadas pela própria donzela (DIGEROLAMO, 2010, p. 26): “Ela não tinha educação formal. Entretanto, fazendo perguntas a viajantes e examinando mapas, ela rapidamente foi capaz de planejar a mais segura e mais eficiente rota até o Delfim”. Mesmo assim, nem todos acreditavam nas visões de Joana: “Seu próprio irmão, Jean, não estava convencido de suas visões” (DIGEROLAMO, 2010, p. 27). Para Jean, a irmã havia se precipitado ao planejar a partida antes do aval do governador, porque já haviam se passado nove dias, em que Joana previu que teria a resposta.

A forma como as dúvidas sobre a concretização das revelações são colocadas no enunciado leva o leitor ao erro, uma vez que, no primeiro momento, determinadas profecias não aconteceram. Contudo, essa visão é desfeita, pois, ao avançar na leitura do texto, as profecias se realizam. Por exemplo: a permissão de Baudricourt para Joana partir foi dada às dez horas do nono dia, ou seja, no último momento. Até mesmo Luís disse que nem todas as profecias aconteceram (DIGEROLAMO, 2010, p. 27): “Outras das profecias de Joana se tornam realidade. Apesar de Eduardo e Noel não estarem conosco, como ela havia previsto”, mais à frente, no texto, ambos se juntam à comitiva de Joana no caminho para Chinon, como ela dissera.

As habilidades de guerreira de Joana são consideradas natas (DIGEROLAMO, 2010, p. 28): “Parecia que Joana era General havia tempos. Fez inspeções e insistiu que conduzíssemos nossa guerra da maneira correta. Organizou exércitos de montaria [...]”. O caminho até a Corte é retratado com muitos percalços. O narrador

sempre busca ressaltar a paciência e a inteligência da donzela para solucionar os conflitos. Uma das soluções foi a realização de uma profecia e a demonstração da piedade de Joana perante seu traidor:

Um pequeno grupo de soldados começou uma conspiração para matá-la, mas seu plano foi descoberto. O líder foi trazido perante Joana. Pensei que ele seria executado, mas ela apenas falou com ele.
É uma pena que você planeje a morte de outra pessoa quando a sua está tão perto.
No dia seguinte, enquanto cruzávamos o rio, o mesmo homem que planejou matar Joana foi pisoteado por seu cavalo e acabou se afogando antes que pudéssemos ajuda-lo. Não houve mais conspirações depois daquilo. (DIGEROLAMO, 2010, p. 29).

Em *Joana d’Arc* (2010), de DiGerolamo, aparece uma única personagem histórica que não é mencionada nas outras obras literárias analisadas neste estudo: trata-se de Iolanda de Aragão, Rainha da Sicília, sogra de Delfim. Na obra de DiGerolamo (2010), é a Rainha Iolanda que convence seu genro a receber Joana, por acreditar que a jovem realmente foi enviada por Deus, devido às circunstâncias que a levaram até Chinon (DIGEROLAMO, 2010, p. 31):

Parece que essa carta é de uma garota de dezessete anos. Ela vem de uma aldeia, não teve educação e é ignorante a respeito da guerra. Mas viajou mais de seiscentos quilômetros em território hostil para vir vê-lo Delfim.
Ela fez isso sem demonstrar medo. Quem mais poderia ter mandado essa garota para vê-lo a não ser os céus? Eu acho que você deveria falar com ela. Delfim.

Em relação ao papel da Rainha Iolanda de Aragão na trajetória de Joana d’Arc, foram consultadas as seguintes biografias para este estudo: *Santa Joana d’Arc*, de Sequeiros (2020); *Joana d’Arc: a Donzela de Orléans*, de Bernard (2016); *Joana d’Arc: uma biografia*, de Beaune (2006); *Joana d’Arc: jovem, líder, bruxa, santa*, de Castor (2018), e *A donzela e a rainha: a história secreta de Joana d’Arc*, de Goldstone (2013). Esta última é a única que fala sobre a importância de Iolanda na história da heroína francesa.

Segundo Goldstone (2013, p. 18), o motivo de a relação entre Iolanda e Joana não ter sido estudada ou investigada adequadamente é porque, “na história, não há camuflagem mais eficaz do que nascer mulher”. Mas, como veremos, a estratégia utilizada pela própria Iolanda e seus aliados, de manter em segredo sua relação com a camponesa, de certa forma, pode ter colaborado para que a influência de Iolanda

passasse despercebida. Contudo, isso não justifica o motivo de as pesquisas não abordarem essa questão.

Na visão de Goldstone (2013), a relação entre essas duas mulheres explica alguns questionamentos, por exemplo, como uma jovem do povo foi recebida em audiência na Corte? A autora explica que a Corte real, de Carlos VII, estava dividida: no Conselho Real, havia membros aliados a Iolanda que decidiram em favor de o Rei receber a jovem camponesa. Já a outra parte, liderada por La Trémoille, era contra. A divergência em decidir em favor de Joana d'Arc ou contra ela nada tinha a ver com a figura dela em si, mas em manter o poder, porquanto a Rainha havia perdido sua influência na Corte e viu na camponesa uma forma de se erguer politicamente: “A oposição, percebendo o que estava por trás da visita daquela camponesa – uma cartada de Iolanda de Aragão e seu partido para se imporem na corte [...]” (GOLDSTONE, 2013, p. 138).

A partir da verdadeira intenção da Rainha, algumas conquistas da donzela são explicadas sem recorrer à perspectiva lendária, entre elas, o fato de Roberto de Baudricourt ter mudado de ideia e concordado em conceder um pequeno exército para acompanhar Joana até Chinon. Há duas razões para essa decisão: a pressão da opinião pública, nesse caso, os moradores de Vaucorleurs, e a ordem de Renato de Aragão (filho de Iolanda de Aragão), a quem o governador rendia vassalagem, através de um despacho feito em 29 de janeiro de 1429 (GOLDSTONE, 2013). É que Renato de Aragão já sabia da fama de Joana d'Arc, porque havia trocado correspondências com o próprio Roberto. Além disso, teve a oportunidade de conhecer a jovem quando ela foi convidada por um velho duque – sogro de Renato – para consultá-la sobre sua saúde. Assim, Iolanda já sabia quem era Joana antes de ela chegar à Corte, pois havia trocado cartas com o filho Renato. Conhecendo o medo e as superstições do Delfim, que estava receoso em receber a camponesa, Iolanda escreveu uma carta de recomendação como se tivesse sido escrita por Baudricourt (GOLDSTONE, 2013, p. 139):

Era vital que Carlos não percebesse os vínculos entre Renato e Joana, preservando-se assim a ilusão de que Iolanda de Aragão nada tinha a ver com a chegada de Joana à corte. Esse era o motivo de Roberto de Baudricourt sempre parecer agir com base em sua própria autoridade no caso da Donzela. ‘Era importante para Joana dar a entender que viera a Carlos sem a ajuda de ninguém, exceto de Deus e de uma carta de recomendação assinada por Roberto de Baudricourt [...]’.

Outra questão levantada por Goldstone (2013) foi como Joana conseguiu identificar o Rei, apesar de ele estar usando um disfarce. Esse é um dos episódios que mais alimentam o imaginário mítico da heroína. A autora destitui a explicação divina, ao dizer que Joana identificou o Rei porque foi escoltada pelo Conde de Vendôme até a presença de Carlos (GOLDSTONE, 2013, p. 140):

Na verdade, ela não descobriu Carlos depois de vagar sozinha pelo salão principal, em meio a trezentos cavaleiros, conforme se pretende; ao contrário, foi escoltada até a presença dele pelo conde de Vendôme. Esse era um dos que haviam acompanhado fielmente Iolanda de Aragão quando ela voltara à corte real [...]. Compreendeu perfeitamente o que estava em jogo e como era importante que aquela moça visse Carlos para convencê-lo a permanecer na França, lutando contra os ingleses. O conde de Vendôme, não vendo o rei no lugar onde deixara, teria naturalmente olhado em volta a fim de localizá-lo; conhecia-o bem. Como, para os acompanhantes de Joana, era imprescindível que ela encontrasse o rei, não é de surpreender que a jovem fizesse justamente isso. Também ajudou muito o fato de Carlos ter uma aparência inconfundível. Herdara o nariz enorme do pai e do tio, o que devia ser conhecido até mesmo em Donrémy.

Na obra de DiGerolamo (2010), é justamente o fato de Joana reconhecer o Delfim que o faz acreditar nela, dando o título de general. O primeiro ato oficial de Joana como general foi enviar uma carta a Orléans, ordenando que os comandantes ingleses se retirassem da cidade e voltassem para a Inglaterra; mas eles não só recusaram, como também ridicularizaram a atitude de Joana: “Hahaha! A garotinha mandou uma ameaça” (DIGEROLAMO, 2010, p. 34). Vê-se que os ingleses ainda não tinham a ciência da importância da figura da donzela na guerra, por isso a ignoraram.

O episódio da espada também é mencionado nessa obra, mas ela acrescenta mais um elemento mítico, pois, além de Joana saber onde estava a espada, orientada por um anjo, havia uma crença de que o artefato bélico tinha pertencido ao Rei francês Carlos Magno e continha uma carga simbólica ainda maior sobre o que a espada representava. Isso fica claro quando Joana não permite que afiem a espada, afirmando que só a levaria como um símbolo de autoridade, porque jamais mataria alguém. Na HQ, a imagem que demonstra a cena da espada só ilustra a admiração das pessoas quando a encontram no local indicado pela jovem. Entretanto, a capa da obra (Figura 15) ilustra justamente a cena do anjo entregando a espada para Joana, confirmando ter sido realmente uma revelação divina.

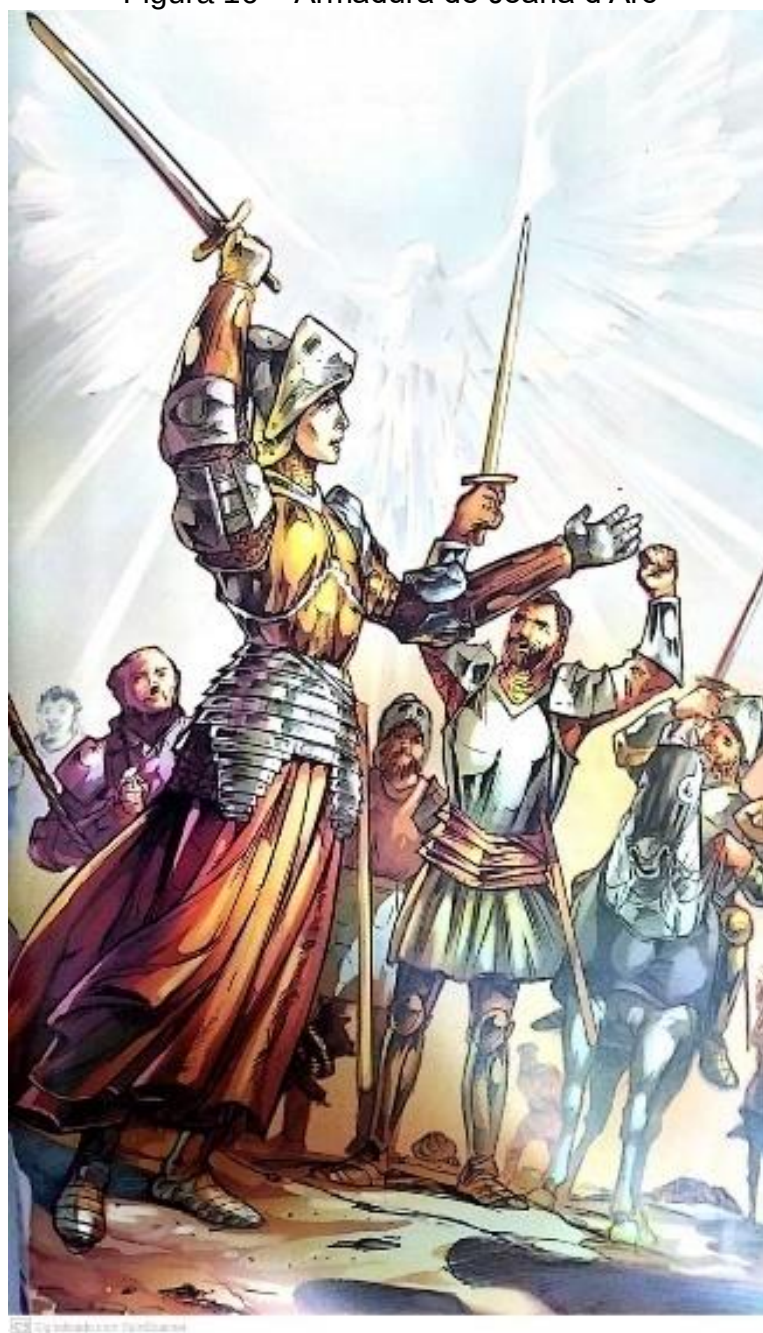
Figura 15 – Entrega da espada pelo anjo



Fonte: Digerolamo (2010, capa da obra)

A obra não aborda a questão da vestimenta e do corte masculino que sequer são mencionados na condenação de Joana. A mudança do vestuário aparece como um presente dado pelo povo de Vaucouleurs para que Joana estivesse adequadamente equipada para a guerra. A armadura da Donzela era diferente da dos demais soldados, por apresentar um saiote longo e vermelho, ao passo que a dos homens era curta:

Figura 16 – Armadura de Joana d’Arc



Fonte: Digerolamo (2010, p. 50)

Nas outras obras analisadas, Joana corta o cabelo e usa roupas masculinas para não ser reconhecida pelos ingleses a caminho de Chinon, ou seja, ela já chega à Corte trajada de homem. Mas, na obra de DiGerolamo (2010), ela corta o cabelo depois de encontrar o Delfim. No enunciado, não há qualquer menção à mudança no corte de cabelo, porém a cena é ilustrada em outro contexto. Vejamos:

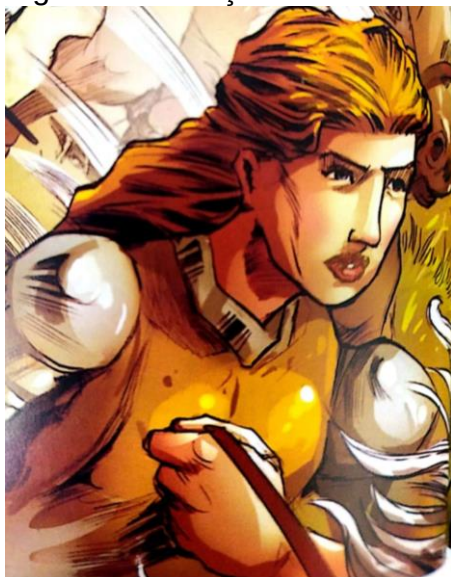
Figura 17 – O corte de cabelo de Joana d’Arc



Fonte: Digerolamo (2010, p. 34)

Na Figura 17 enquanto cortam o cabelo de Joana, ela recebe a espada. Essa mudança visual não era usada como disfarce, mas indicava uma transformação da trajetória da heroína, porque a primeira ida ao campo de batalha foi com o novo visual, simbolizando sua completa preparação para a luta. A antiga imagem remete à Joana da aldeia de Domrémy, à Joana general. A HQ não só traz uma mudança na vestimenta ou no cabelo como também nos traços das feições de Joana:

Figura 18 – Feição feminina



Fonte: Digerolamo (2010, p. 28)

Figura 19 – Feição masculina



Fonte: Digerolamo (2010, p. 38)

A Figura 18 traz uma fisionomia mais feminina, com um traçado do rosto e nariz mais fino, boca carnuda e cabelos longos; até então, Joana ainda não tinha ido à guerra. Já na Figura 19, ela já havia vencido pelo menos três batalhas. Como podemos ver, os traços são mais quadrados, com sobrancelhas não tão marcadas, e uma fisionomia mais masculina. Essa mudança indicava que Joana não era mais a mesma: aquela menina da pequena aldeia. Como já mencionado, o fato de ser mulher não foi usado como argumento pelos franceses para impedi-la de ir à guerra. Porém, essa questão aparece na fala do Lord Talbot quando foi capturado: “Bruxa! Mulheres não pertencem ao campo de batalha!” (DIGEROLAMO, 2010, p. 48). Na forma como falou, Lord Talbot não discute sobre o papel da mulher na guerra, sua fala expressa uma reação raivosa por ter sido capturado.

Para conseguir conquistar Orléans, Joana precisava do Exército do comandante La Hire, o oposto da donzela. Conhecido por ter um temperamento forte, ele e seu exército falavam palavrões e não rezavam. Porém, com a chegada de Joana, tudo mudou, porquanto ela fez o exército de La Hire se confessar e frequentar a missa e os proibiu de falar palavrões. Essas atitudes não foram bem recebidas pelo comandante, mas, depois de ver que Joana transformou seus homens em uma grande potência de combate, reconheceu a capacidade bélica da jovem e tornou-se um dos seus melhores amigos: “Joana e ele eram um inseparável contraste: o velho e grisalho leão e a jovem e gentil donzela” (DIGEROLAMO, 2010, p. 36). La Hire representava

o velho, o passado de uma França subjugada ao domínio inglês, uma guerra sem a proteção de Deus: “Meus soldados e eu nascemos no inferno, e vocês pedem para frequentar a missa [...]” (DIGEROLAMO, 2010, p. 35). Joana representava o novo, a esperança da nação francesa restaurada pela fé em Deus, que levantaria uma escolhida para salvá-los: “Era como se a França tivesse, subitamente, retornado à vida!” (DIGEROLAMO, 2010, p. 36). Dessa forma, Joana e a França passaram a ser uma só (MÁXIMO, 2013), representada, principalmente, na forma como a personagem Anão vê a jovem: “Você é a minha França, e eu devo servi-la. Meu machado a você pertence” (DIGEROLAMO, 2010, p. 37).

Quando Joana d’Arc decidiu atacar Orléans, traçando estratégias audaciosas e perigosas, conforme descreve o narrador, até os soldados e os generais, com medo da magnitude da ação, obedeceram às suas ordens. Nesse caso, a fama de Joana já havia chegado aos ingleses. Por causa disso, ao saber que o exército dela se aproximava, eles sentiam grande temor: “Quando viram Joana liderando o imponente exército, perderam o entusiasmo. Lá vem ela! Estamos perdidos! (DIGEROLAMO, 2010, p. 38). Era assim que o nome de Joana d’Arc conferia mais credibilidade ao exército francês e impunha medo aos inimigos.

Joana é descrita como uma heroína que não desejava a glória para ela mesma. Depois de vencer a batalha em Orléans, enquanto os outros soldados eram recebidos com festa na cidade, o povo gritava “Donzela de Orléans!” Porém isso não era importante para a humilde heroína (DIGEROLAMO, 2010, p. 40-41):

O povo de Orléans gritou até ficar rouco em louvor a Joana. Ela era a Donzela de Orléans. Queriam glorificá-la e homenageá-la, mas não conseguiram encontrá-la.
Fui achá-la no campo de batalha, chorando pelos mortos. Seu coração heroico também era o coração de uma garotinha. A ternura ainda lhe era natural. Ela pensava nas mães daqueles amigos e inimigos mortos.

Apesar da transformação visual de Joana, o narrador lembra que a essência dela ainda era a mesma: humilde e bondosa, a ponto de não fazer distinção entre a vida do amigo e a do inimigo. Essa batalha deu origem a várias outras histórias, que contribuíram para que Joana d’Arc se tornasse uma lenda (DIGEROLAMO, 2010, p. 41): “Eduardo Aubrey contou e recontou histórias da batalha. Cada vez mais, ele exagerava suas conquistas e transformava Joana d’Arc uma lenda”. O trecho mostra que um acontecimento contado várias vezes acaba ganhando diversas versões.

Trazendo essa reflexão para este estudo, percebemos que há diversas formas de contar o mesmo fato, as variações dependem da intenção do enunciador.

A imagem de bruxa não é muito explorada como nas demais obras do *corpus*. No campo de batalha, os ingleses começaram a chamar Joana de bruxa, afirmando que ela estava endemoniada. Esta era uma forma de explicarem a audácia daquela jovem (DIGEROLAMO, 2010, p. 42): “Os ingleses nunca tinham enfrentado alguém como Joana. Sua bravura fazia a deles encolher. Ela é uma bruxa! Corram! Ela está possuída pelo demônio”.

O episódio da flecha é narrado apenas como um ferimento que influenciou o afastamento da donzela do campo de batalha. Enquanto estava acamada, a Corte convenceu Carlos a não mais atacar os ingleses. Mesmo ferida, Joana insistia no ataque, já que acreditava ser a salvadora da França (DIGEROLAMO, 2010, p. 43): “Se eu não recuperar a França agora, passarão duas décadas até que o país torne-se livre. Eu tenho menos de um ano para conseguir isso”. Mesmo não estando dito no enunciado, está pressuposto na enunciação que Joana já sabia que iria morrer, por isso queria voltar, o mais rápido possível, para lutar. Ao retornar à guerra, salvou d’Alecon de uma flechada. Essa atitude foi interpretada como uma habilidade vidente (DIGEROLAMO, 2010, p. 47): “Abaxe-se d’Alecon! Meu Deus! Você... você pode realmente prever o futuro!”.

Depois de vencer algumas batalhas e conseguir coroar o Delfim em Reims, o Rei disse que Joana poderia pedir qualquer coisa. Agindo como uma verdadeira heroína, pensou coletivamente e pediu isenção para os impostos de sua aldeia, por entender que não merecia recompensa por obedecer à vontade de Deus, mostrando que suas glórias deveriam ser direcionadas ao Senhor (DIGEROLAMO, 2010, p. 51): “Joana nem pensou em algo para si. No que lhe dizia respeito, ela tinha feito apenas o que Deus lhe pedira. Ela amava Deus, então, como poderia pedir recompensa por seguir suas ordens?”

Depois de coroar Carlos, Deus disse a Joana que sua missão havia terminado, por isso, estava planejando voltar para casa junto com o pai e com o tio, que foram visitá-la em Reims. Mas o Rei a convocou a retornar à guerra, com a pretensão de atacar a cidade de Paris. Nessa obra, não há objeção do Rei ao ataque, pois ele considerava mais a opinião da donzela do que a do seu próprio conselho (DIGEROLAMO, 2010, p. 54): “Normalmente o Rei daria mais atenção ao que seus conselheiros diziam. Mas, quando Joana estava presente, era ela a quem ouvia”.

Entretanto, Carlos sucumbiu à pressão dos conselheiros e assinou um tratado com os ingleses. Dessa forma, Joana foi impedida de invadir Paris. Para Luís, os conselheiros viam a jovem como uma inimiga, porque ela era um empecilho para suas ambições (DIGEROLAMO, 2010, p. 55): “Joana trouxe à tona o comportamento fraudulento deles que, por isso, a odiavam”.

Na batalha em Compiegne, no norte da França, Joana foi capturada e levada ao Duque da Borgonha, que tentou negociar uma recompensa pela prisioneira, mas Carlos não pagou. O texto isentou o Rei dessa responsabilidade, e a inércia do Delfim foi atribuída a uma estratégia de seus conselheiros (DIGEROLAMO, 2010, p. 57): “O rei francês não enviou carta alguma. Seus conselheiros o estavam ocupando demais, usando Joana como um peão político para seus próprios interesses”. Feita prisioneira, o episódio em que Joana cai da torre ao tentar fugir da prisão é descrito como um acidente, pois os lençóis de cama utilizados como corda se rasgaram.

Tanto os ingleses quanto os burgúndios sabiam que não podiam simplesmente executar Joana, porque temiam que fosse considerada uma mártir por causa de sua morte. Por isso, consultaram Pierre de Cauchon, bispo de Beauvais, que decidiu montar um tribunal para destruir Joana. O intuito do bispo era de conseguir condená-la de maneira a aparentar ter sido um julgamento justo e porque também agia em interesse próprio: “Se Cauchon tivesse sucesso na destruição de Joana, seria promovido a arcebispo” (DIGEROLAMO, 2010, p. 58).

O julgamento aconteceu na cidade de Rouen, território ocupado pelos ingleses e pelos burgúndios. Por causa disso, Joana foi hostilizada pela população local. Para o narrador, essa recepção era reflexo da manipulação feita pelos inimigos (DIGEROLAMO, 2010, p. 59):

Apesar de cidadãos franceses estarem presentes, nenhum deles foi amigável com a pequena donzela. Os camponeses de Rouen viveram sob as regras dos ingleses durante muito tempo. Acreditavam em tudo o que eles falavam e, portanto, consideravam Joana d’Arc sua inimiga.

Em relação à atitude da heroína em seu julgamento, a eloquência com que respondeu aos questionamentos feitos pelo Tribunal apareceu da mesma forma das outras obras analisadas. Diante da inteligência de Joana, Cauchon não conseguiu condená-la em nenhum dos seis julgamentos, mas “[...] faria o que fosse necessário para declarar Joana culpada” (DIGEROLAMO, 2010, p. 60). Para isso, disse para a

jovem abjurar, se não seria queimada na fogueira. Devido à falta de conhecimento e à sua inocência, Joana caiu na armadilha do bispo (DIGEROLAMO, 2010, p. 64): “Joana não sabia que, ao concordar em abjurar, ela estava rejeitando a voz de Deus, seus triunfos e sua fé. Ela estava petrificada com a possibilidade de ser queimada viva, apesar de toda a sua força”. Apesar da abjuração, o bispo a condenou à morte na fogueira. Embora o bispo representasse a Igreja Católica, o texto não faz nenhuma crítica à instituição e só responsabiliza Cauchon pela morte de uma inocente (DIGEROLAMO, 2010, p. 60): “Ele corrompeu a lei da igreja para destruir a pequena Donzela”.

Tendo em vista a análise apresentada, vê-se que coexiste a imagem de Joana d’Arc como santa e heroína da pátria francesa. No primeiro caso, explica suas realizações através dos poderes sobrenaturais conferidos por Deus, com a interdição dos três santos que lhe falavam. Na segunda acepção, suas intenções teriam origem nas aspirações do próprio povo cansado da guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas exploram papéis temáticos normalmente já atribuídos a Joana d’Arc — de virgem, santa, bruxa e guerreira. Tanto a obra de Veríssimo (1978) quanto a de DiGerolamo (2010) trazem uma perspectiva apoteótica. A primeira é mais voltada para a divinização, porquanto apresenta uma narrativa próxima da do menino Jesus. Mesmo assim, não deixa de humanizá-la, mostrando seus arrependimentos e erros. Nesse sentido, predomina a imagem de santa, recorrendo a explicações divinas para os feitos da heroína, com descrições quase que poéticas. Já na obra de DiGerolamo (2010), destaca-se a imagem da heroína dotada de sabedoria bélica, sem defeitos ou atitudes falhas, sem questionar os dons espirituais da donzela. Ambas as obras abordam a imagem de Joana como profetiza e mostram a concretização de suas visões.

Interessante observar que, nessas obras, a voz do narrador e a do ator se confundem, porque tanto Veríssimo quanto Twain declararam fascínio pela história da heroína francesa. Logo, espera-se que suas obras tragam uma visão positiva sobre Joana d’Arc. Vale recordar que este estudo não analisou propriamente a obra de Twain, mas sua adaptação para os quadrinhos, e manteve a essência da obra original.

Sobre a obra de Robins (2010), pode-se afirmar que trilhou um caminho contrário ao dos demais autores, pois a análise mostrou que o texto busca desconstruir as imagens já solidificadas de Joana d’Arc. Ela não é uma guerreira, porque não lutou realmente nas batalhas, muito menos traçou estratégia de guerra, por isso é descrita apenas como uma pessoa intransigente, que agia por impulso. Também não é santa, e seus feitos divinos são questionados pelo narrador, que tenta explicá-los racionalmente.

O fascínio da história de Joana d’Arc é mantido no livro de Dets (2020) — em que a imagem de líder militar permanece — sua importância para a nação francesa é mencionada, e o patriotismo é um aspecto comum nas quatro obras. Contudo, a obra de Dets (2020) também traz uma abordagem de desconstrução, ao problematizar a canonização da Donzela, mas, diferentemente de Robins (2010), não questiona os feitos divinos de Joana d’Arc. O livro de Dets (2020) difere dos demais textos estudados, porque usa a história da jovem francesa de forma secundária, funcionando como plano de fundo para desenvolver o enredo principal da narrativa, já que o cerne

da obra consiste em criticar a criação de factoides através do simulacro de um grupo de pesquisadores acadêmicos.

Além do mais, a obra de Delys (2020) baseia-se na crença do imaginário popular francês de que Joana d'Arc não foi morta na fogueira, apesar de os ingleses terem se empenhado para provar a morte da Donzela por meio da execução pública, da exibição do corpo flagelado e das cinzas jogadas no rio Sena. Tais ações geraram o efeito inverso, pois não havia provas materiais da morte da jovem, já que não existiam corpo nem túmulo. Esses fatores foram essenciais para nutrir a ideia de que Joana sobrevivera à fogueira.

O fazer interpretativo dos textos revela as ideologias presentes no discurso linguístico, usado para manipular o enunciatário, por isso, a depender da intenção do enunciador, um mesmo acontecimento assume axiologias diferentes. Sobre isso, a experiência divina de Joana com as vozes é sugerida, nos textos de Delys (2020) e de Robins (2010), como distúrbios psíquicos. Já DiGerolamo (2010) e Veríssimo (1978) a interpretam como graça divina.

Um dos fatores que proporcionam um terreno fértil para essa criação mítica são os estereótipos relacionados a Joana d'Arc — camponesa, mulher, iletrada e adolescente, já que as pessoas contemporâneas a ela não entendiam como uma pessoa pertencente a esses grupos podia ser inteligente. Ela foi subestimada por ter, em suas origens, esses aspectos que a marginalizavam. Em nenhum momento, sob a ótica literária ou historiográfica, segundo as obras aqui estudadas, relacionaram os argumentos de Joana como estratégias de manipulação ou autopromoção. Mas, a quem serve relacionar a imagem de Joana d'Arc a descrições tão simplórias? Justamente para engrandecer a figura mitificada.

Assim, retomando a hipótese de que o processo de heroização da personagem histórica Joana d'Arc para personagem literária parte do mito já solidificado, ou seja, inspira-se na representação já existente no imaginário popular, vimos que todas as obras analisadas exploram papéis temáticos ou imagem mítica já atribuídas a Joana d'Arc. E mesmo que a obra de Robins (2010) busque desconstruí-la, para isso, o autor parte da própria imagem mítica.

Em todas essas obras, há uma mistura da personagem histórica com a personagem lendária, e é difícil distingui-las. Por essa razão, essas narrativas podem ser entendidas facilmente como verídicas, porque todas as suas personagens são baseadas em personalidades históricas, os espaços onde os fatos aconteceram são

reais e existem até hoje, os fatos históricos também ocorreram e descrevem as datas em conformidade com os documentos oficiais. Por isso, normalmente apresentam os mesmos atores com seus respectivos papéis sociais, como, por exemplo: Carlos, como rei, Cauchon, bispo, e La Hire, capitão. Às vezes, a presença de um ator é mais significativa em determinada obra, como o duque d'Alençon, em *Joana d'Arc e suas batalhas*, de Robins (2010), em que a relação de Joana com o referido personagem é descrita como uma grande amizade, a ponto de chamá-lo de “meu belo duque”. Ele é o responsável por ensinar Joana a lutar. Já em *Joana d'Arc*, de DiGerolamo (2010), é o povo de Vaucouleurs que ensina a jovem a arte da guerra, e d'Alençon é mencionado apenas em dois quadros de toda a HQ. Outro exemplo é o do personagem Luís de Conte, na obra de DiGerolamo (2010), que aparece como narrador e é considerado amigo da heroína desde a infância. Já no livro de Deps (1978), *A vida fabulosa de Joana d'Arc*, Luís não é um personagem importante para a narrativa e só conhece Joana quando ela chega a Chinon.

Em nenhuma das obras, a voz narrativa é da própria Joana d'Arc, cuja história é contada a partir do olhar do outro e pouco se mostra o que ela pensava sobre si mesma. Apesar de o narrador, no livro de Veríssimo (1978), descrevê-la como santa, ela não se via assim. Ao delegar voz à personagem, ela renega esse título, afirmando que não pode fazer milagres, apenas interceder a Deus por meio de suas orações. Esse apagamento reflete a renúncia do *querer* da própria personagem, visto que não é sua voz que predomina, mas a de Deus. Além disso, em todos os textos estudados, o sujeito semiótico, figurativizado por Joana, termina o percurso em conjunto com o objeto de valor, ou seja, recolocar Carlos VII no poder e salvar a França dos ingleses, embora ela tenha sido destinada por Deus para agir. Seu destinador-manipulador é figurativizado pelas vozes divinas. São elas que doam os valores modais do *querer-fazer* e do *dever-fazer*. A manipulação ocorre por meio da ordem, por ser designada por Deus, que deve ser cumprida. Todavia, o percurso de Joana apresenta uma peculiaridade, pois, embora a heroína realize a missão para a qual foi designada, sua recompensa foi a morte na fogueira.

A partir de uma leitura desapercibida, pode-se inferir que, apesar de realizar a performance, com a transformação do sujeito de um estado dijunto para um conjunto, a sanção aparenta ser uma punição — morte na fogueira. Contudo, nas obras de Veríssimo (1978), de Robins (2010) e de Deps (2020), a morte de Joana não é considerada como qualquer tipo de morte, mas a de um mártir, um dos requisitos

necessários para sua canonização. Assim, a sanção é uma recompensa que só acontece no pós-morte. A obra de DiGerolamo (2010) não menciona a canonização, porque ocorreu séculos depois da morte do narrador-personagem, entretanto cita o processo de reabilitação.

Ao considerar as zonas antrópicas do entorno humano, nos textos analisados, as representações literárias de Joana d’Arc estão na zona distal. Quando é evocada a imagem de heroína, Joana e a França são uma só. Assim, torna-se símbolo da força e da coragem de um povo. Logo, o liame entre a Donzela e os franceses está no conceito de nacionalidade. O mesmo acontece com a Santa Joana d’Arc, em que ambas as representações (de heroína e de santa) assumem o grau de fetiches, porque existem a partir da imaginação coletiva compartilhada pelos franceses e pelos católicos.

A partir das análises, podemos afirmar que a *performance* de Joana d’Arc tematiza o papel atribuído às mulheres na sociedade medieval, figurativizadas por virgindade, pureza, bondade, gentileza e inocência. A fragilidade também está presente, mas com a conotação de compaixão, porque, na guerra, ela se compadece até da morte do inimigo. Além desses, também apresenta modelos sociais pertencentes a ambos os sexos, como profetismo e modelos estritamente masculinos, como o de cavaleiro medieval, função honorífica destinada a homens da aristocracia. E Joana d’Arc nem era homem nem aristocrata.

Com base nas diferentes abordagens teóricas sobre o mito apresentadas neste estudo, considera-se uma aplicação dinâmica sobre seus principais conceitos sem limitar as leituras à literalidade de suas definições. As análises indicaram que a história de Joana d’Arc possibilita vislumbrar a estrutura comum das narrativas mitológicas defendida por Lévi-Strauss (2008) — a de mulher guerreira.

Em relação à perspectiva da história da religião defendida por Eliade (1992), é possível afirmar que o mito joaniano relaciona-se à manifestação religiosa, porque a personagem ganha *status* de santa, revivido através de ritos religiosos, e que servem de modelo para condutas humanas. Mas, para afirmar que o mito está presente em sociedades arcaicas e tradicionais, referindo-se a um tempo primordial, é preciso recorrer à teoria do *topos* da donzela-guerreira, por afirmar que esse modelo está presente em diversas culturas e gêneros discursivos.

Também é possível verificar o modelo paradigmático do herói, o monomito, conforme Campbell (1989). No primeiro estágio (de separação ou partida), o chamado

de Joana para a aventura ocorre com a designação da missão pelas vozes celestiais. Mas a menina Joana, *a priori*, recusa o chamado, por achar que não tinha competência devido à pouca idade. Contudo, aconteceu o auxílio sobrenatural: Santa Catarina, Santa Margarida e o anjo Gabriel ajudaram a heroína em sua aventura, encorajando-a a deixar a aldeia e partir em busca de sua jornada. No segundo estágio, ocorrem as provas e os testes. No caso das obras analisadas – a de Veríssimo (1978) e a de Robins (2010) - a heroína passa literalmente por um teste, em Vaucouleurs, para se descobrir se ela era uma bruxa. As demais obras não citam o episódio. De acordo com os documentos históricos, a aplicação desse teste também era para verificar a virgindade de Joana d’Arc, com o intuito de comprovar se realmente fora enviada por Deus. No terceiro estágio, o herói retorna com as seguintes possibilidades: recusa ao retorno; resgate com o auxílio externo, quando o herói retorna com o auxílio sobrenatural, e a fuga mágica, quando o herói não retorna por ter cometido um erro. Nesse caso, com exceção da obra de Deps (2020), em que Joana sobrevive, a heroína não volta porque foi queimada na fogueira. Assim, podemos afirmar que o que diferencia o herói vitorioso da heroína vitoriosa é a prova glorificante, pois, na maioria das vezes, a recompensa da heroína é a morte cruel.

Destarte, entendemos que Joana d’Arc atende aos requisitos do paradigma da donzela-guerreira, pois, a princípio, usou as roupas masculinas para se disfarçar dos inimigos e participou da guerra contra os ingleses, trajada com indumentária masculina e usando objetos culturais típicos de um herói (armadura, espada e estandarte). Assim, rompeu com os espaços e as funções definidas para o gênero feminino de sua época. Sua imagem é envolta por simbologias típicas da donzela-guerreira, desde sua alcunha – Donzela de Orléans – até seus epítetos, a pureza e a virgindade. Assim, Joana d’Arc parte da realidade empírica (personagem histórica) para o mito e é a personificação da donzela-guerreira.

Assim, com base nos resultados apresentados, concluímos que os textos analisados caminham de uma literatura para uma etnoliteratura, porque exploram a imagem mitificada de uma personagem histórica, ou seja, apresentam uma narrativa mítica usando uma linguagem literária, que possibilita várias leituras interpretativas, mas sem perder seu *status* mítico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rossana Tavares de. **A transformação da mulher nas lendas indígenas da Amazônia**: percursos semióticos de sentido. 2018. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras-português. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/13076/1/Arquivototal.pdf>. Acesso: 10 jun. 2019.
- AMARAL, Flávia Aparecida. **História e ressignificação**: Joana d’Arc e a historiografia francesa da primeira metade do Século XIX. 2012. 221 f. Tese (Doutorado) – Curso de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14012013-105821/pt-br.php>. Acesso: 10 jun. 2019.
- AMARAL, Flávia Aparecida. História, revolução e ressignificação: Joana d’Arc na historiografia francesa da primeira metade do Século XIX. **AEDOS**, Porto Alegre, v. 3, n. 7, p. 111-127, fev. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/16019/11363>. Acesso: 10 jun. 2019.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Maria Margarida. A unidade lexical no discurso etnoliterário. In: *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*, 2005, Maracanã – RJ. Cadernos do CNLF, volume XIV, nº. 04. Anais do XIX CNLF (TOMO 1), p. 408-418. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_1/408-418.pdf. Acesso: 14 out. 2019.
- ASSOCIATION ORLÉANS JEANNE D’ARC. **Les fêtes johanniques, c'est quoi?** Disponível em: <https://www.orleansjeannedarc.fr/>. Acesso em: 4 jan. 2021.
- ASSUNÇÃO, Letícia Formoso. O conceito de moda e o seu papel nas relações de gênero. **Revista Poliedro**, Pelotas, v. 01, n.1, p. 48-64, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Rossana%20Tavares/Desktop/748-Texto%20do%20Artigo-3043-1-10-20170908.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2020.
- AURELL, Jaume. O Novo Medievalismo e a interpretação dos textos históricos. *Roda da Fortuna*. **Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo**, 2015, Volume 4, Número 2, pp. 184-208. Disponível: https://a615a5e5-c98d-48ce-95fc-4c6127dff938.filesusr.com/ugd/3fdd18_19d6a4f46800442099e8a1791bfbd473.pdf. Acesso em: 22 jun 2020.
- BARBOSA, Maria Aparecida. Considerações sobre a pancronia. **Revista Acta Semiótica et Lingvistica**, vol. 19, nº. 2, 2014, p. 109-148. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/23457/12902>. Acesso: 22 dez. 2019.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática. 2010.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4º ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BASQUES, Messias. Claude Lévi-Strauss e o mito da mitologia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol.27, n.79, 2012, p. 209-212. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200015#:~:text=Os%20mitos%2C%20dir%C3%A1%20L%C3%A9vi%20Strauss,%2C%20assim%2C%20transformarem%2Dse. Acesso em: 08 jul. 2019.

BATISTA, Daniel Augusto do Nascimento. **Babieca pelas eras**: adaptação e ideologia na narrativa de El Cid. **RECIAL**, v. 12, p. 348-367, 2017.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais. **Rev. de Letras** [on-line] no 25, Vol. 1/2, jan/dez. 2003. Disponível: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16499/1/2003_art_mfbmbatista.pdf. Acesso: 30 jul. 2019.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A narrativização do romance oral O Cego. **Acta Semiótica et Linguística**. São Paulo, V. 10, p. 67-78, 2004.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular. **Anais da 61ª reunião anual das SBPC** – Manaus, AM – Junho/2009. Disponível: http://www.sbpnet.org.br/livro/61ra/minicursos/MC_MariaF%C3%A1timaBatista.pdf. Acesso: 30 jul. 2019.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. A enunciação: do fazer persuasivo ao interpretativo. **Revista do GELNE**, v. 4, n. 1, p. 1-4, 24 fev. 2016.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Nota de aula da disciplina Introdução ao Pensamento Semiótico**, ministrada em 2016, no Programa de pós-graduação em Letras da UFPB João Pessoa, 2017.

BEAUNE, Colette. **Jeanne d’Arc**: uma biografia. São Paulo: Globo, 2006.

BÍBLIA, A. T. **Gênesis**. In: BÍBLIA. Português. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2019. p. 1024.

BÍBLIA, N. T. **Lucas**. In: BÍBLIA. Português. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2019. p. 1024.

BÍBLIA, N. T. **Mateus**. In: BÍBLIA. Português. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2019. p. 1024.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento LTDA, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.

CASTOR, Helen. **Joana d’Arc jovem, líder, bruxa, santa**: a surpreendente história da heroína que comandou o exército francês. Belo Horizonte: Editora Gutenberg. 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 9. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COELHO, Luiz Felipe Alves Guimarães. A lenda castelhana: leituras de El Cid. **Revista Caderno de Clio** [on-line], v. 1, p. 82-87. 2010. Disponível: <https://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40279>. Acesso em: 22 jun. 2020.

COURTÉS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Tradução de Norma Backes Tasca. Livraria Almedina, Coimbra -1979.

COUTO, Lívia Maria Albuquerque. Rodrigo Díaz de Vivar: reflexões entre o Cid literário e o histórico em Castela. **Revista Espacialidades [online]**, v. 11, n. 2, p. 01-16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/17652>. Acesso em: 22 jun. 2020.

DEPS, Patrícia. **A vida fabulosa de Joana d’Arc**. Independently Published. 2020.

DIGEROLAMO, Tony. Adaptando Twain Mark. In: TWAIN, Mark. **Joana d’Arc**. Adaptação de Tony DiGerolamo. Ilustrações de RajeshNagulakonda. Tradução de Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Farol Literário, 2010.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992. Disponível em: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/eliade-m-1949-el-mito-del-eterno-retorno.pdf>.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Lisboa: Livros do Brasil. 1992. Disponível em: <https://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 2016. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2020/04/eliade-mircea-mito-e-realidade-1.pdf>

EXPLICANDO A MENTE (documentário). Episódio – Memória. Netflix. 2019. 20 min.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo – 3. ed. – São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. Ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **DELTA** vol.15 n.1 São Paulo Fev./July 1999. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009. Acesso: 21 ago. 2019.

FIORIN, José Luiz. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. **Gragoatá**, Niterói, v. 22, n. 44, p. 970-985. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323650548_Uma_teor_da_enunciacao_Benveniste_e_Greimas . Acesso: 21 ago. 2019.

FLETCHER, Richard. **Em busca de El Cid**. São Paulo: Unesp, 2002.

FLORES, Paula dos Santos. Discussão sobre a questão do nacionalismo na Idade Média. **AEDOS**. Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 2, n. 2, p. 430-436, jun. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/9868/5729>. Acesso: 10 Jun. 2019.

FONTANARI, Rodrigo. Do signo ao mito – uma análise semiológica das capas de revista *Men's Health* e *G Magazine*. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v.40, n. 68, p. 66-74, jan./dez. 2015. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/4954/pdf_8. Acesso: 25 set. 2019.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

GALVÃO, Walnice. **A donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo, Senac. 1998.

GERRINGER, Stephen. **Ensaio prático de Campbell**: a mitologia dos arquétipos. Fundação Joseph Campbell. 2006. Disponível em: https://mk0jcforg7k35tmukwcr.kinstacdn.com/wp-content/uploads/sites/4/2017/07/Practical-Campbell_20060306_The-Mythology-of-Archetypes.pdf. Acesso: 12 out. 2019.

GOLDSTONE, Nancy. **A donzela e a rainha**: a história secreta de Joana d'Arc. Ed. São Paulo: Seoman, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis, Vozes, 1975. Disponível em: https://monoskop.org/images/c/cf/Greimas_Algirdas_Julien_Sobre_o_sentido_ensaio_s_semioticos_1975.pdf. Acesso em: 22 fev. 2022.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Pesquisa de Método. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. 1. ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens – uma breve história da humanidade**. 51. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 5 ° ed. 1969.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei**. Um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KIRCHOF, Edgar Roberto. Teoria dos signos na Idade Média: a semiótica de Santo Agostinho. **Revista Acta Semiótica**, João Pessoa: Editora Universitária. Vol. 16, ano 35, nº 2, p. 105-122, 2011.

KULAK, Sérgio Marilson. O mito barthesiano na publicidade: a apropriação de diferentes signos culturais nas 1001 faces de bombril. *In*: SILVA, Jacicarla S.; BRANDINI, Laura T. (org.). **Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários**. Londrina (PR), 15 e 16 de setembro de 2015, p. 509-526. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Sergio%20Marilson%20Kulak_texto%20completo.pdf. Acesso: 25 set 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. 70 ed. Lisboa, Portugal: Perspectivas do Homem, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LOYN, Henry R. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MAIA, Helder Thiago. **Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em A Rainha Ginga, de José Eduardo Agualusa Mulemba**. Rio de Janeiro: UFRJ, Volume 11, Número 20, p.74-96, jan.-jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/22650/15122>. Acesso: 30 jul. 2020.

MAIA, Helder Thiago. Transgressões canônicas: *queerizando* as donzelas-guerreiras. **Cadernos de Literatura Comparada**. Porto, Universidade do Porto, n. 39, 2018, p. 91-108.

MARTÍN, José Luis. La Castilhadel Cid. **Cuadernos História**. Nº 16, 1985.

MASSI, Fernanda. **O romance policial místico-religioso** [recurso eletrônico]: um subgênero de sucesso. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/rmgfg/pdf/massi-9788568334560.pdf>. Acesso: 21 set. 2020.

MÁXIMO, Maria Alice. Prefácio à edição brasileira. In: TWAIN, Mark. **Joana d’Arc**. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

MIRANDA, José Alexandre Cavalcante de; BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A contrajunção semiótica na obra de René Magritte. **Acta Semiótica et Lingvística**, v.24, n. 1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/49256>. Acesso: 2 jan. 2020.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica de Platão a Peirce**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 1995.

NÖTH, Winfried. **A Semiótica no Século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, Wanessa Lopes. **Processo inquisitorial de Joana D’arc**: conflitos políticos e religiosos. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de História. Faculdade de Educação, Ciências e Letras. União Pioneira de Integração Social. Brasília. 2015. 49 f. Disponível em: https://www.academia.edu/22608643/PROCESSO_INQUISITORIAL_DE_JOANA_D_ARC_CONFLITOS_POLITICOS_E_RELIGIOSOS. Acesso: 10 Jun. 2019.

OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos. **Nota de aula da disciplina Semiótica aplicada ao teatro paraibano**, ministrada em 2017, no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB João Pessoa.

OLIVEIRA, Valdeci. **Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, Valdeci. **Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. Campinas: UNICAMP, 2001. 154f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2001.

LOBATO OSORIO, Lucila. Los três ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico. **Tirant**, [Valencia], n. 11, p. 67-88, 2008. Disponível em: http://parnaseo.uv.es/tirant/butlleti.11/art.4_lobato_ejes.pdf. Acesso em: 4 out. 2020.

PAIS, Cidmar Teodoro. Conceptualização, interdiscursividade, arquiteyto, arquidiscuro. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro: CIEFIL/UERJ/ABF, v. 8, p. 101-111, 2002. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO08/23/008.pdf>. Acesso: 2 jan. 2020.

PAIS, Cidmar Teodoro; BARBOSA, Maria Aparecida. Da análise de aspectos semânticos e lexicais dos discursos etno-literários à proposição de uma etno-terminologia. *Matraga* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro - RJ, v. 16, p. 79-100, 2004.

PAIS, Cidmar Teodoro. Os discursos etno-literários, a função mítica e os valores da cultura. In: **Reunião Anual da SBPC**: publicação eletrônica. Fortaleza: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2005. Fortaleza - CE: SBPC, 2005. v. 1. p. 1-4. Disponível em: http://www.sbpnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF_SIMP/textos/cidmarpais.htm. Acesso: 14 out. 2019.

PAIS, Cidmar Teodoro. Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais. **Acta Semiótica et Lingvística**, v.14, ano 33, n. 1, 2009a. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/14616>. Acesso: 2 jan. 2020.

PAIS, Cidmar Teodoro. Semiótica das culturas: valores, saberes compartilhados e competências sociais. **Revista Philologus**. Rio de Janeiro: CIEFIL/UERJ/ABF, v. 8, 2009b, p. 199-220. Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/26873037/semiatica-das-culturas-valores-saberes-compartilhados-e-ciefil>. Acesso: 2 jan. 2020.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2010.

RASTIER, François. Semiótica das culturas e cosmopolitismo: uma introdução. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; RASTIER, François (org.). **Semiótica e cultura**: dos discursos aos universos construídos. João Pessoa: Editora Universitária, 2015, p. 15-28.

RASTIER, François; BOUQUET, Simon (Orgs.) et al. **Une introduction aux sciences de la culture**. Paris: P.U.F. 2002.

RIBEIRO, Nathalya Bezerra. **Traduzindo le Dité de Jehame d'Arc, de Chistine de Pizan**: uma ponte para o resgate de obras de autoria feminina na Baixa Idade Média. 2016. 97 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Letras. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9306>. Acesso: 10 Jun. 2019.

ROBINS, Phil. **Joana d'Arc e suas batalhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. 3 ed. São Paulo: Aleph. 2019.

RODRIGUES, José Alfredo. Joana d'Arc na peça Henrique VI, de Shakespeare. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Curso de História. **Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre. 2008. 29 f.** Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16052/000691792.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso: 10 jun. 2019.

RODRIGUES, Tatiana Ribeiro Besada. Um Michelet de Orléans: uma visão romântica e nacionalista sobre a figura de Joana D'arc. **Educação sem Distância**. Rio de Janeiro, n.3, jun. 2021, p. 1-14. Disponível em: <https://educacao sem distancia.unyleya.edu.br/esd/article/view/103/30>. Acesso: 10 Jun. 2019.

ROSA, Bruno. **Clio: História e Literatura**. Medievalíssimo: Gilles de Rais. 2020. Disponível em: <https://cliohistoriaeliteratura.com/2020/09/01/gilles-de-rais-medievalissimo-drops/>. Acesso: 22 set. 2020.

RUCQUOI, Adeline. La mujer medieval. **Cuadernos historia** 16, nº 262. Madrid, 1995.

SALDANHA, Ana Maria. A importância social e simbólica do mito: do estabelecimento da mitologia como ciência à atualidade. **Téssera**. Uberlândia -MG, v.1, n.2, p. 05 – 23, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/43439/26423>. Acesso em: 08 jul. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SEQUEIROS, Marie de la Sagesse. **Santa Joana d'Arc: a cristera francesa**. Rio de Janeiro: Ed. CDB, 2020.

SILVA, Carla Araújo Lima da. **Diálogos entre a novela de cavalaria e o cavaleiro inexistente, de Italo Calvino**. 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

TODOROV, Tzvetan. Às estruturas narrativas. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLENTINO, Caio Cardoso; SILVA, Paulo Eduardo Alves. Processo judicial e poder político: práticas inquisitoriais no julgamento de condenação de Joana D'Arc. **Passagens**. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica Rio de Janeiro: vol. 13, no 2, maio-agosto, 2021, p. 191-221. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistapassagens/article/view/46241>. Acesso: 10 Jun. 2019.

VASCONCELOS, Vania. A donzela guerreira na literatura brasileira. In: FIÚZA, Regina Pamplona. **A mulher na literatura: criadora e criatura**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

VELHO, Ana Paula Machado. A Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Rev. Estud. Comun.**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22315>. Acesso: 2 jan. 2020.

VERÍSSIMO, Érico. **A vida de Joana d’Arc**. 9 ed. Porto Alegre: Editora Globo. 1978.

VIANA, Nildo. Mito e Ideologia. **Revista Cronos**, Natal, v. 12, n.1, p. 79-89, jan./jun. 201. Disponível em: <file:///C:/Users/Rossana%20Tavares/Desktop/2122-Texto%20do%20artigo-8125-1-10-20130401.pdf>. Acesso: 10 jun. 2019.

VILALVA, Walnice. **Marias**: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro. Campinas: UNICAMP, 2004. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.

VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

REFERÊNCIAS MEIO ELETRÔNICO

ASSOCIATION DES ÉTUDES JEANNE D'ARC. **Publications of this historical society**. 06 april 2013. Disponível em: <http://www.joan-of-arc-studies.org/index.php?Page-Publications>. Acesso em: 9 out. 2019.

BIE, Søren. Saint of the Roman Catholic Church and French national heroine. **Jeanne d'Arc laPucelle**. Disponível em: <https://www.jeanne-darc.info/>. Acesso em: 9 out. 2019.

CENTRE JEANNE D'ARC. **Chronologie| Genealogie**. Disponível em: <http://www.jeannedarc.com.fr/centre/centre.htm>. Acesso em: 9 out. 2019.

MUSEE JEANNE D'ARC. **ROUEN – FRANCE**. Disponível em: <http://jeanne-darc.com/>. Acesso em: 9 de out de 2019.

SAINT JOAN OF ARC CENTER. **History**. Disponível em: <http://www.stjoan-center.com/>. Acesso em: 9 out. 2019.

SIMON, Loï. 590e édition des Fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans en 2019. **My Loire Valley**. 2019. Disponível em: <https://www.my-loire-valley.com/2019/04/590e-edition-des-fetes-de-jeanne-darc-a-orleans-en-2019/>. Acesso em: 4 de out de 2020.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE L'ÉTUDE DE JEANNE D'ARC. Disponível em: <http://www.joanofarcsociety.org/>. Acesso em: 9 out. 2019.

WILLIAMSON, Allen. **Julgamento de condenação, motivos e conduta**. 7 de nove de 2005. Arquivo de Joana d'Arc. Disponível em: <http://archive.joan-of-arc.org/index.html>. Acesso em: 9 out. 2019.