



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

Márcio Cabral da Silva

Joana dos Anjos e Lady Macbeth: o poder da voz feminina atribuído ao demônio

Florianópolis
2020

Márcio Cabral da Silva

Joana dos Anjos e Lady Macbeth: o poder da voz feminina atribuído ao demônio

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientador: Prof. PhD. Paulo Ricardo Berton

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra

Silva, Marcio Cabral da

Joana dos Anjos e Lady Macbeth: o poder da voz
feminina atribuído ao demônio / Marcio Cabral da Silva;
orientador, Prof. Paulo Ricardo Berton, 2020.
98 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Dramaturgia. 3. Joana dos Anjos. 4. Lady
Macbeth. 5. Demônios. I. Berton, Prof. Paulo Ricardo. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Márcio Cabral da Silva

Joana dos Anjos e Lady Macbeth: o poder da voz feminina atribuído ao demônio

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Silvana de Gaspari, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Clélia Maria Lima De Mello e Campigotto, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Dr.
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.
Orientador

Florianópolis, 2020

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas injustiçadas
por dogmas religiosos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura por possibilitar os meus estudos.

Ao Professor e amigo, Paulo Ricardo Berton, pela orientação e apoio nesta pesquisa.

Aos professores, Pedro de Souza, Marcos Muller e Salma Ferraz, pelas aulas que ajudaram a elucidar este trabalho.

À minha mãe, Neyde Cabral, pelo apoio neste empenho.

Aos meus filhos, Tiago, Tadeu e Tomé, por serem minha motivação.

Ao meu marido, Lourenço Lombardi, pelo estímulo e estrutura, sem o qual não teria conseguido me dedicar a este estudo.

Aos amigos invisíveis que me ajudaram até o fim.

A Deus e ao Diabo, motivos desta dissertação.

Obrigado.

Ao redor do caldeirão dançamos. Entranhas envenenadas dentro dele jogamos. Sapo, tu que dormiste sob a pedra fria trinta e uma noites, trinta e um dias, tu que geraste uma peçonha suada, és o primeiro a ferver na panela encantada. Dos pântanos, um filé de cobra no caldeirão ferve e se redobra. Olho de salamandra, da rã uma patinha, pêlo de morcego, do cão a linguinha. Língua bifurcada de víbora, da cobra-de-vidro uma picada, perna torta de lagartixa. Do filhote da coruja uma asa. Formam um feitiço de profunda força infernal, fervem em fogo forte, fermentam em caldo quente do mal. Dente de lobo, escama de dragão. Pó medicinal de bruxa, bucho e goela de tubarão, bicho farto de carne humana encontrada em alto mar. Raiz de cicuta, cavoucada na escuridão da madrugada. Fígado de judeu blasfemo, bÍlis de bode, e lascas de teixo cortadas no eclipse lunar. Nariz de turco, beijo de um tártaro, dedinho de um bebê estrangulado ao nascer, nascido ao relento, uma prostituta por parteira. Engrossam o grude. Além disso, as tripas de um tigre completam os ingredientes de nossa caldeirada. Em dobro, em dobro, muito azar e muito esforço. Borbulha, caldeirão, ferve e referve no teu fogo. Esfria-se tudo com sangue de babuíno, e pronto está feito o feitiço, feito de modo genuíno. (*Macbeth*, SHAKESPEARE, 2007)

RESUMO

Esta dissertação faz uma análise dos discursos de Lady Macbeth e de Joana dos Anjos. Investiga como o enunciado confessional de Joana e o discurso da personagem de William Shakespeare estão ancorados e avalizados pela voz mítica do Diabo. Apresenta a história da madre superiora do convento de ursulinas, em Loudun, e a crítica literária e psicanalítica da personagem shakespeariana. A autobiografia de Joana dos Anjos e a peça teatral *Macbeth* são o corpus estudado para a análise. O exame dos discursos femininos num contexto hegemonicamente masculino, apresentados neste trabalho, tem como fundamento a proposição de Michel Foucault para a sociedade francesa do século XVII, mesmo período em que o texto dramático foi publicado pela primeira vez. A possessão demoníaca é trazida à baila, como fenômeno místico elitista, averbado pela Igreja Cristã. A análise do discurso das personagens desta pesquisa leva em conta: a teoria do enunciado de Emile Benveniste; o conceito de “sujeito” erigido por Foucault e os princípios de análise semiológica da personagem apresentados por Anne Ubersfeld. A pesquisa tem o intuito de apontar os significantes que atribuíram a figura dos demônios ao poder da voz feminina e evidenciar o espírito do tempo deste contexto.

Palavras-chave: Demônios. Dramaturgia. Joana dos Anjos. Lady Macbeth.

ABSTRACT

The following dissertation analyses the speeches of Lady Macbeth and Jeanne des Anges. It investigates how both Joana's confessional statement and William Shakespeare's character's speech are anchored and endorsed by the mythic voice of the Devil. The story of the Mother Superior of the Loudun convent of Ursuline nuns is presented alongside with the literary and psychoanalytic review of the Shakespearean character. Jeanne des Anges' autobiography in addition to the theatrical play *Macbeth* are the corpus utilized for the analysis. Feminine speeches analyzed within a context of hegemonic masculinity such as the one presented in this work are grounded on Michel Foucault's proposition for the French society of the 17th century, same period in which the theatrical play here analyzed was published for the first time. The topic of demonic possession is broached and understood as an elitist mystical phenomenon backed by the Christian church. The speech analysis on the characters in this research takes into consideration: Emile Benveniste's Theories of Enunciation, the concept of "subject" conceived by Foucault and the principles of semiological character analysis developed by Anne Ubersfeld. This research aims to point out the signs that have attributed the figure of the demons to the feminine voice and highlight Zeitgeist within this context.

Keywords: Demons. Dramaturgy. Jeanne des Anges. Lady Macbeth.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OS DEMÔNIOS DE LOUDUN.....	16
2.1	Joana dos Anjos.....	16
2.2	Joana e os demônios	18
2.3	O Diabo medieval	21
2.4	Bruxaria e possessão.....	24
2.5	Urbain Grandier.....	27
2.6	O paradoxo místico de Joana	34
3	MACBETH	37
3.1	Primeira publicação	37
3.2	Sinopse da peça	39
3.3	<i>Macbeth</i> - ficção e realidade	41
3.4	Crítica literária da peça <i>Macbeth</i>	43
3.5	Lady Macbeth	46
3.6	A visão freudiana de Lady Macbeth.....	48
4	A ANÁLISE DO DISCURSO	52
4.1	O discurso e a análise.....	52
4.2	O discurso de Joana dos Anjos.....	60
4.3	O discurso de Lady Macbeth	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
	REFERÊNCIAS.....	94

1 INTRODUÇÃO

Afirmarei, portanto, que a vida social é uma cena, não como uma grande proclamação literária, mas de forma simplesmente técnica, a saber: que as necessidades fundamentais da teatralidade acham-se profundamente incorporadas à natureza da fala.

Ervin Goffmann

O século XVII foi marcado pelo aparecimento de um novo objeto de discurso, segundo Michel Foucault¹, um novo mecanismo de direção de consciência, o da enunciação da vigilância do corpo. Segundo suas teorias, o sujeito é constituído pelo que diz sobre si através da confissão e deste ponto em diante a carne é o que nomeia, a carne é aquilo de que se fala, portanto, a sexualidade passa a ser essencial no ato confessional, a confissão da carne (FOUCAULT, 2018). Os sacerdotes da Igreja, durante o sacramento da confissão, passam a investigar exaustivamente não apenas os atos sexuais, como também, os pensamentos lascivos de seus fiéis.

A possessão demoníaca surge adjacente a este novo mecanismo de técnica de direção espiritual. A presença do Diabo se torna indispensável, como o agente da luxúria e como o grande opositor de Deus. O duelo entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo e entre a virtude e o vício, são de modo geral uma característica do processo de possessão. Contudo, para a Igreja Católica, a possessão só ocorreria com as mulheres. A associação da mulher ao mal é evidenciada nos estudos do historiador Daniel Gevehr².

As mulheres, que já eram consideradas perigosas e inferiores, tornaram-se ameaçadoras à continência e uma armadilha demoníaca. E, assim, através da junção do pensamento eclesiástico e da imaginação popular, foi criada uma doutrina angustiante que chega ao topo no século XV com a demonologia. Através desse conjunto de obras, redigidas pela Igreja, pretendia-se provar a presença do Diabo na terra, bem como a sua maldade por meio das bruxas, relacionando diretamente o mal à mulher. (GEVEHR, 2014, p. 117)

¹ Michael Foucault (Poitiers, 15/10/1926 — Paris, 25/06/1984) foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento, no Collège de France.

² Daniel Luciano Gevehr (Rio Grande Do Sul) é doutor em história e professor universitário em RS.

O corpo feminino foi o grande escolhido para evidenciar o espectro do mal desde o século XV, mas, nesse período, era a feitiçaria que levava os créditos, diferentemente da possessão, que a partir do início do século XVII, passou a ser um novo aparelho de controle e poder da Igreja. Este novo corpo espetacular, que passou a ser instituído pela posse, foi um exemplar artifício para restaurar a credibilidade dos fenômenos para a Igreja, assim como um elemento de disputa nos estudos científicos, especialmente na medicina.

Um dos fenômenos de possessão mais contundentes da história da Igreja foi o que ocorreu em um convento de Loudun, na França, em 1632. O fato narrado por diversas áreas científicas, bem como por obras ficcionais da Literatura, nos apresentou um evento de possessão coletiva dentro do convento da cidade, tendo como priora a madre Joana dos Anjos, protagonista de uma vida limítrofe entre o divino e o profano, a lucidez e a loucura, e o real e o imaginário. Essa história também marca o desenvolvimento político cristão da França neste período, e a eliminação dos representantes protestantes surgidos durante a Reforma da Igreja Católica.

O discurso da voz feminina, alicerçado no poder demoníaco, dentro da dramaturgia e da história, é o objeto desta pesquisa, que tem como recorte a narrativa da personagem icônica Lady Macbeth, da obra de William Shakespeare³, comparada à narrativa da autobiografia de Joana dos Anjos, figura controversa da história cristã. Lady Macbeth é considerada uma personagem singular, uma representação dramática de um determinado contexto histórico, político e social, a representação de uma mulher perturbada entre os limites do bem e do mal, do real e do imaginário e da lucidez e da loucura, assim como Joana do Anjos. A presente dissertação contextualiza a história de Joana e sua correlação com Lady Macbeth, a partir de um pensamento foucaultiano, e demonstra como ela foi uma mulher que destoou da história cristã de sua época, ao mesmo tempo em que é um exemplo epistemológico do mecanismo da confissão da carne, ou seja, uma figura paradoxal, uma escolhida por Deus e pelo Diabo.

O estudo apresenta uma visão sobre o legado deixado por Joana dos Anjos, partindo de suas confissões na escritura de sua autobiografia. Joana, mesmo se submetendo a um código de obediência eclesiástico, tentou reconquistar sua voz

³ *William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 23/04/1564 — Stratford-upon-Avon, 23/04/1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, considerado o mais influente dramaturgo do mundo.*

pessoal apesar de sua possessão demoníaca, como afirmou o tribunal inquisidor, tornando-se um instrumento paradoxal de propaganda, num discurso místico. De outro lado a análise da personagem dramática Lady Macbeth, nos permite o aprofundamento indutivo da presença do mal em um discurso feminino de uma obra dramática de William Shakespeare, um dos cânones da dramaturgia ocidental.

Joana dos Anjos e Lady Macbeth serviram de objeto de estudos para historiadores, sociólogos, teólogos, médicos, antropólogos, místicos, filósofos, entre tantos outros. Ambas personagens da literatura, que foram criadas a partir de figuras históricas reais e, moldadas pela imaginação de seus autores. Imaginação esta, que deve ser trazida à baila a todo instante neste estudo, já que estas se apresentam como personagens plurais. Joana, dotada de um corpo que foi território de vários demônios e santos, mas que sempre pertenceu a ela mesma. E Lady Macbeth, personagem que gerou uma narrativa única em seu tempo, como veremos adiante. Lady Macbeth é apresentada pelo autor como uma mulher não submissa à vontade do marido e, para os conceitos renascentistas uma mulher era considerada frágil, sentimental, submissa e medrosa. Sendo assim, a personagem se distancia da norma feminina vigente na época e viola a ordem natural, já que reúne ideais relacionados ao sexo masculino, como coragem, racionalidade, determinação e força.

Não interessou aqui, somente a precisão histórica dos fatos, mas o conteúdo das narrativas, porque em *Macbeth*, o real e o ficcional são misturados pelo misticismo e pela dramaturgia de Shakespeare, do mesmo modo como estão imprecisos na autobiografia de Joana dos Anjos. Vários personagens do drama e da história, que não interferem no discurso das personagens, foram suprimidos para que o discurso fosse o foco central, e, assim, pudesse ser analisado e explanado como prioridade, tendo a fala de Joana como enunciado confessional e as falas de Lady Macbeth como discurso da personagem.

O questionamento levantado durante o estudo a seguir apresenta um pensamento crítico e discursivo sobre as possibilidades latentes da voz feminina, que se valeu da figura dos demônios para se fazer ouvir em um contexto hegemonicamente masculino. A investigação dos apontamentos significantes, que corroboram com esta ideia, verifica como o patriarcado atribuiu a presença do mal ao discurso feminino, quando os homens não tinham respostas para o poder da mulher. Segundo Gevehr:

Historicamente, a construção mental negativa sobre a figura da mulher é muito antiga. No entanto, no período medieval, ela teve características muito peculiares, quando a dureza da vida material foi unida com as maquinações ideológicas da Igreja Católica para fazer surgir um ser feminino duvidoso e maligno. Possivelmente, a realidade concreta, mais o estímulo recebido, tenham sido determinantes do comportamento irracional da coletividade quanto à personificação da mulher como um mal sinistro e enganador. (GEVEHR, 2014, p. 114)

O primeiro capítulo apresenta a história da emblemática figura de Joana dos Anjos e o caso de possessão coletiva, que aconteceu na França no início do século XVII, bem como a consolidação da figura mítica do Diabo, no imaginário coletivo da população cristã durante a Idade Média. Explana, ainda, as tecnologias de constituição do discurso do indivíduo no período, que tem a confissão como o principal aparelho de sua constituição e o surgimento do conceito de possessão demoníaca. A explanação do assunto está fundamentada nos pressupostos teórico-metodológicos erigidos por Michel Foucault.

No segundo capítulo, são abordadas as características e peculiaridades do texto dramático *Macbeth*, de William Shakespeare, bem como os antagonismos e reivindicações das correntes de pensamento teórico sobre o texto em questão e as definições sobre a personagem dramática Lady Macbeth, apresentadas pela crítica literária e pela psicanálise.

As análises dos discursos das personagens Lady Macbeth e Joana dos Anjos se encontram no terceiro capítulo. Os fundamentos teóricos da teatróloga e semiótica, Anne Ubersfeld⁴, são utilizados como alicerce para a análise da personagem Lady Macbeth, em *Macbeth* de William Shakespeare. Para Ubersfeld, o método de análise proposto permite elucidar as informações necessárias para decifrar o caráter ou a psique da personagem (UBERSFELD, 2005). Já a análise do discurso de Joana dos Anjos levará em conta a confissão como instrumento de constituição da sua voz, em sua autobiografia, aportada nos estudos do historiador francês Michel de Certeau⁵. A análise do discurso das personagens leva em consideração os conceitos

⁴ Anne Ubersfeld (Besançon, 04/06/1918 – Paris, 28/10/2010) foi uma historiadora francesa do Teatro. Ela analisou e teorizou o teatro, inspirada por vários métodos ou escolas de pensamento, como a linguagem, a semiótica e a psicanálise.

⁵ Michel de Certeau (Chambéry, França, 17/05/1925 – Paris, 09/01/1986) foi um historiador e erudito francês. Intelectual jesuíta, se dedicou ao estudo nas áreas da psicanálise, filosofia, ciências sociais, teologia, teoria da história, entre outras.

erigidos pelo linguista francês Émilie Benveniste⁶ e pelo filósofo Michel Foucault. O pensamento da linguista brasileira Eni Orlandi⁷ baliza as duas análises.

Joana dos Anjos e Lady Macbeth são realidade e ficção, personagens paradoxais constituídas pela multiplicidade gerada entre a sanidade e a loucura, mas que demonstraram em sua vida e drama uma vontade imensa de dizer com precisão. A preocupação de Joana era o medo de não dizer as coisas como elas são, já Lady Macbeth diz exatamente as coisas como são sem medo. A história, que foi contada por homens, atribui aos demônios a força dos discursos destas personagens, desabonando-as do poder que suas vozes femininas tiveram na história.

Afinal, o discurso de Lady Macbeth e de Joana dos Anjos era proferido pelos demônios ou era apenas o fruto de uma mente insana? Loucas ou possuídas? Esta pesquisa almeja responder as questões apresentadas, investigando, nos discursos das personagens que consciência elas tinham diante do fenômeno metafísico da possessão demoníaca. O objetivo é entender o espírito do tempo nos dois contextos, ficção e realidade, drama e história, homem e mulher, e, Deus e Diabo. E, desta forma, demonstrar que a voz feminina se tornou audível, numa sociedade hegemonicamente masculina, através da invocação do mal, fazendo dele proveito para si mesma.

⁶ *Émile Benveniste (Alepo, 27/03/1902 – Paris, 03/10/1976) foi um linguista francês, conhecido por seus estudos sobre as línguas indo-europeias e pela expansão do paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand de Saussure.*

⁷ *Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi (São Paulo, 1942) é uma linguista e professora universitária brasileira. Foi pioneira, no final dos anos 70, em análise do discurso no Brasil.*

2 OS DEMÔNIOS DE LOUDUN

2.1 JOANA DOS ANJOS

A história de Joana dos Anjos é recheada de relatos reais e ficcionais, tornando-a uma personagem controversa que mistura o divino e o averno. Deste modo, a pesquisa se aterá, principalmente, à sua autobiografia como forma de confissão e, através do pensamento foucaultiano, admitir que o enunciado confessional determina quem se é. A constituição de Joana pronunciada por ela mesma.

Joana nasceu em Cozes, no dia 02 de fevereiro de 1602. Filha de Charlotte Goumard e Louis de Belcier, barão de Cozes e descendente direto da coroa francesa. Nasceu feia, seu fardo. Nasceu rica, seu fardo. Nasceu mulher, seu fardo. Desde muito pequena era obrigada pela mãe a usar um véu sobre seu rosto, a fim de esconder a pequena monstruosidade, era feia demais para carregar um título nobre, afinal, tamanha feiura não cabia a uma baronesa, bisneta de Carlo VII, rei da França. Quando pequena, sofreu um acidente que a tornou corcunda, o que deixou sua estatura ainda mais comprometida. Teve várias doenças quando criança. Além de feia, cresceu raquítica, e há quem diga que era anã. Feia, anã e corcunda. Era o pacote completo, antagônico à plasticidade da estética francesa no início do século XVII, o belo ficava a cargo de vestimentas e penduricalhos.

Dentro das paredes da mansão Sorgis Sorlut, onde nascera, a repugnante herdeira confessou a todos que recebera a visita do próprio filho de Deus, Jesus. O Cristo esteve em sua presença e a abençoou. Percebeu, então, que sua fala passou a ser uma luz em sua vida. Se o fato era verídico ou não, jamais saberemos, porém, os discursos podem se tornar verdadeiros de acordo com as situações em que são ditos, como propõe Foucault, “Não a descoberta das coisas verdadeiras, mas as regras segundo as quais, a respeito de certas coisas, aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso.” (FOUCAULT, 2004, p.235) A compensação dialética entre divino e profano passa a ser a constituição da subjetividade do seu ‘eu’. Um sujeito constituído pela confissão.

Aos cinco anos foi viver com sua tia materna na Abadia de Real de Saint, onde recebeu uma formação básica, aprendeu latim e entrou em contato com o rigor da ordem beneditina. Em 1611, sua tia morreu e Joana retornou a sua casa por não

suportar a austeridade da vida monástica. Sua juventude foi uma rebeldia à ordem, como confessa:

Então passei esses três anos em grande licenciosidade, de modo que não tive aplicação na presença de Deus. Não houve tempo que eu encontrei tanto tempo como aquele que a regra nos obriga a passar para a oração. (ANGES, et al, 1886, p. 55)⁸

Aos 20 anos, Joana declarou sua inclinação religiosa, a concupiscência fora uma provação. Mesmo decepcionada com sua primeira experiência monástica, decidiu voltar à ordem religiosa. A beatificação passou a ser o objetivo de Joana, não nascera para o calvário da terra, este era apenas um caminho para o encontro com a verdade, sua existência estava fadada ao santificado. Joana não tinha nascido com a beleza da perfeição da criação de Deus, mas com sua santificidade. Em 1622, ingressou no Convento das Ursulinas de Poitiers, onde se sujeitou completamente às regras de Santo Agostinho.

Provavelmente os ensinamentos agostinianos tenham mudado e dado força à decisão tomada por Joana de confirmar seus votos. A identificação do que vivenciara, até então, com a vida de seu grande mentor espiritual, torna-se clara ao comparar o trecho acima de sua autobiografia com os pensamentos de Santo Agostinho em suas *Confissões*.

Que haverá mais digno de vitupério do que o vício? E eu, para não ser vituperado, fazia-me cada vez mais vicioso! Se não cometesse pecado com que igualasse os mais corrompidos, fingia ter cometido o que não praticara, para que não parecesse mais abjeto quanto mais inocente, e mais vil quanto mais casto. (AGOSTINHO, 1999, p. 67)

Confissões tão semelhantes levam-me a comparar a vida que Joana dos Anjos idealizara para si mesma, com a de um dos patriarcas da Igreja Cristã, Santo Agostinho, colocando-se assim, no mesmo patamar do patriarcado⁹, como veremos

⁸ *J'ai donc passé ces trois années en grand libertinage, en sorte que je n'avais aucune application à la présence de Dieu. Il n'y avait point de temps que je trouvasse si long que celui que la Règle nous oblige de passer à l'oraison. (tradução minha)*

⁹ *A acepção do termo "patriarcado" nesta pesquisa parte de sua etimologia, que vem da combinação das palavras gregas pater que significa pai e arkhe que significa origem ou comando. A palavra "patriarcado" traduz-se literalmente a autoridade do homem dentro de um coletivo, representada pela figura do pai, ou seja, qualquer forma de organização social subordinada a um patriarca. Atualmente,*

mais à frente. Dessa forma, contrário, a alguns historiadores que afirmam que Joana teria se espelhado na vida de Santa Tereza D'Ávila para escrever sua autobiografia. Mesmo porque, Teresa estava muito próxima temporalmente de Joana e só foi considerada como uma *Mater Spirituali* da Igreja no século XX. Outro ponto de diferença a ser levantado entre Joana e Teresa e, conseqüentemente, que a aproxima de Santo Agostinho é o de vivenciar intensamente uma vida hedonista durante sua juventude e a ela ser piedosa, diferentemente de Santa Teresa.

Hoje, compadeço-me mais do homem que se alegra no vício do que daquele que pungentemente sofre com a perda do prazer funesto, ou com a privação duma miserável felicidade. Esta piedade é mais real. (AGOSTINHO, 1999, p. 81)

Apenas um ano após seu noviciado, Joana deixou de ser 'Belcier' e passou a ser 'dos Anjos', não era mais propriedade do seu pai. A escolha de seu nome religioso tem suma importância no decorrer de sua vida e na constituição do seu 'eu', como buscarei elucidar a seguir. A abdicação do nome paterno foi como assinar um contrato do tipo jurídico, no qual o corpo-território feminino passa a pertencer a outro.

Joana dos Anjos foi protagonista do evento de possessão coletiva que ocorreu no convento de Ursulinas, na cidade em Loudun, com início em 1632, onde se tornou priora ainda bem jovem. Este evento ficou conhecido como 'Os demônios de Loudun' ou 'A possessão de Loudun', e foi tema da aula de Michel Foucault em fevereiro de 1975 no curso do Collège de France.

2.2 JOANA E OS DEMÔNIOS

Ao fazer seus votos, Joana passou a se chamar Joana dos Anjos, renunciou ao nome de seu pai e adquiriu o nome que a marcaria na história da França e da Igreja Católica. Por mais que a primeiridade¹⁰ do nome 'dos Anjos' soe como puro e divino, não podemos desconsiderar o signo da multiplicidade derivado pelo plural, nem

o termo também pode ser usado para se referir à dominação masculina e ao poder dos homens sobre as mulheres não apenas no âmbito doméstico, como característica de um sistema pelo qual as mulheres são mantidas subordinadas de várias maneiras, em diversos espaços sociais.

¹⁰Faço uso aqui do contexto semiológico peirceniano, o da impressão imediata.

tampouco esquecer da epistemologia daquele momento. Portanto, proponho uma análise semiológica mais aprofundada do nome escolhido por Joana.

Antes de mais nada, faz-se necessário lembrarmos do contexto sobrenatural em que o cristianismo ainda estava mergulhado no início do século XVII, o da presença do mal personificado, o vulgo Satanás, ou qualquer outra derivação de nomenclatura dada à personificação a partir de características peculiares deste 'mal'.

Em 1589, o demonologista, teólogo e padre jesuíta Peter Binsfeld (1545-1598) comparou cada um dos sete pecados capitais com um demônio, em seu livro *A Confissão de Warlocks e bruxas*. Ele teorizou que os demônios poderiam invocar o pecado. Sua classificação de demônios, relacionada aos pecados capitais, e que foram descritos por Joana dos Anjos como os seres que se apossaram de seu corpo, é a seguinte: Luxúria – Asmodeus; Gula – Belzebu; Ganância – Mammon; Preguiça – Belphegor; Ira - Satanás/Azazel; Inveja – Leviathan e Orgulho – Lúcifer.

Todos os seres maléficis, vinculados aos pecados capitais, estão diretamente ligados a um único arquétipo demoníaco, como coloca o psicanalista Carl Jung¹¹, ao explanar o que é um arquétipo: [um] conjuntos de 'imagens primordiais' originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo. (JUNG, 2008)

No decorrer da história, nos deparamos com biografias de demônios, seus nomes e características como se fossem vários, como vimos anteriormente. Porém, essa narrativa, agregada a determinado arquétipo a transforma em um mito. As religiões cristãs criaram vários mitos, ou seja, várias narrativas do opositor, atribuindo a ele, uma hierarquia e predicados. Estas narrativas estão correlacionadas a uma falta diante de Deus.

Joseph Campbell¹², um dos mais conhecidos estudiosos e pesquisadores sobre mito, nos traz o seguinte pensamento: "Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo" (CAMPBELL, 2016, p. 24). Campbell retoma o conceito

¹¹Carl Gustav Jung (Kesswi, Suíça, 26/07/1875 – Küsnacht, Suíça, 06/06/1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica, propôs e desenvolveu os conceitos de personalidade extrovertida e introvertida, arquétipo e inconsciente coletivo.

¹²Joseph Campbell (Nova York, 26/01/1904 – Havaí, 30/10/1987) foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário estadunidense, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada.

junguiano de arquétipo, como sendo ideias elementares, comuns a todos os seres humanos, e que “a psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo” (CAMPBELL, 2016 p. 53), e conclui que a partir deste “solo comum, os arquétipos “são as ideias em comum dos mitos” (CAMPBELL, 2016 p. 53). Os mitos tornam-se uma expressão do arquétipo, representam uma experiência vivida por todos os homens e comum entre todos, são inerentes à condição humana, seja no âmbito pessoal ou coletivo de uma determinada época e região. A partir deste ponto de vista, vejamos o que o mitologista estadunidense pensa sobre o mito do demônio:

Minha definição de demônio é um anjo que não reconhecia. É um poder que você negou expressão, e que você reprimia. Como toda a energia reprimida, ele começa a crescer e pode tornar-se extremamente perigoso. (CAMPBELL, 2016, p. 223)

Aqui chegamos ao ponto crucial de aprofundamento do nome escolhido por Joana, o do entendimento do mito demoníaco como personificação do mal. Nas poucas vezes em que o mito demoníaco aparece nas escrituras sagradas cristãs, surge representado como um anjo caído, Lúcifer. De tempos em tempos, os outros nomes dados a este mesmo mito, sempre estiveram, em sua maioria, ligados às culturas pagãs, e já foram adorados como deuses por povos não cristãos, ou seja, assim como na narrativa de Lúcifer, já pertenceram aos céus e hoje estão caídos na terra.

Joana dos Anjos carrega em seu nome não apenas a pureza da hoste angelical, como também a ambivalência do mito caído, que perambula na terra tentando os homens e afastando-os da natureza divina, já que seu novo nome apresenta a não definição de adjetivo do substantivo ‘anjo’ e sim o seu plural. Desde sua enunciação como prioresa, Joana antecipou a ambivalência de poderes que emanará da sua carne, como um mal que antagoniza com a pureza de sua alma, o grande agente da sua possessão para sua santificação. Assim como nos apresenta Foucault:

Tal como a verbalização traz à luz exterior os movimentos profundos e as obscuras raízes do pensamento, é pelo mesmo processo que a alma humana passa do reino do Satanás para a lei de Deus. (...) Visto que, sob o domínio de Satanás, o ser humano se encontrava preso a si próprio, a verbalização, como movimento em direção a Deus, é uma renúncia a Satanás. Pela mesma razão, é uma renúncia a si próprio. A verbalização é um auto sacrifício. (FOUCAULT, 1988, pp. 66-67)

O caminho que a possuída percorre entre a demonização e a divinização é um acesso à santidade. A mudança do mau para o bom pensamento permite a Joana uma união mística transcendental em uma operação simétrica entre a graça e a intervenção diabólica. Portanto, o ingresso que ela necessitava para garantir moradia junto aos cânones da Igreja estava em poder do Diabo.

As respostas para os anseios da madre superiora estavam em seu próprio corpo, tempo e espaço: os demônios eram correligionários de seus pensamentos. Tudo se iluminara, jamais ideias tão repugnantes poderiam partir de uma alma tão pura, ela era uma escolhida, uma prova viva da existência de Deus, em um momento histórico em que o mito diabólico se fazia presente.

2.3 O DIABO MEDIEVAL

Alberto Cousté¹³, em *Biografia do Diabo*, apresenta a ideia de que o final da Idade Média foi o terreno fértil para o desenvolvimento do Diabo, tornando-se ele antagonista, sem sombra de dúvidas, de todo o testemunho público da Igreja Católica. Todos os oponentes ao pensamento cristão tornaram-se servidores do Diabo. Tamanha importância foi conferida ao Diabo, que a Igreja passou a afirmar que todos os homens e mulheres eram seus servos, como expõe Cousté:

Para Agostinho e boa parte da patrística, não há dúvida de que a terra é o reino de Satanás e de que nós homens somos seus servos”, ou seja, o mundo passou para o domínio das trevas e nós pertencemos a ele. (COUSTÉ, 1996, p. 11)

Partindo do pensamento agostiniano, o homem era um ser impuro por natureza, nascia com o pecado original e, para retornar ao reino de Deus, deveria obedecer aos preceitos da Igreja. Uma das formas de constituição de um ser puro era a de criá-lo através de penitências e confissões. Assim, todos os pecados seriam expurgados pelo

¹³Alberto Cousté (Buenos Aires, Argentina, 1949 – Girona, Espanha, 03/10/2010) foi um poeta, ensaísta e editor, sempre trabalhou em tarefas editoriais ou jornalismo. Como editor foi coordenador do *Dicionário de Literatura Universal* (Oceano, 1999-2002).

ato confessional, da mesma forma que a confissão traria ao pároco do povoado todas as informações necessárias para o controle do rebanho (FOUCAULT, 2018). Um dos pontos levantados por Agostinho, era o de que a relação que o indivíduo tinha com a própria virgindade estava absolutamente conexa à relação direta que este mesmo indivíduo teria com Deus. Para o filósofo cristão, a queda do Paraíso levou o ser humano à libidinização do sexo. Os cristãos deveriam vigiar, até mesmo, os pensamentos ligados ao ato sexual, a fim de lutarem contra a concupiscência e, as armas necessárias para o combate estavam nos rituais cristãos, como coloca o teórico social e filósofo francês:

A experiência moral cristã consolidada em certos ritos e 'práticas de si' dão um estatuto cada vez mais negativo ao ato sexual e que amplifica a vigilância sobre os desejos de seus adeptos: o batizado, a penitência de reconciliação, o exame de consciência, o casamento monogâmico e a exaltação da virgindade. (FOUCAULT, 2018)

Michel Foucault traz, em seu último livro, publicado após sua morte, o estudo do poder pastoral sobre a comunidade e, desta forma, a manipulação e controle do rebanho através dos ritos. A sexualidade é fator preponderante para colocação do homem na sociedade e, no período medieval, se mostra evidente, ao relacionar a existência dos desejos sexuais ao Diabo.

O Diabo medieval se apresenta extremamente libidinoso, ao mesmo tempo em que a sexualidade passa a ser reprimida. Quanto maior a repressão sexual imposta, mais sexualizado o Diabo se apresenta. Peter Stanford¹⁴ afirma que “o voo característico da imaginação sempre colocava o sexo e Satã juntos” (STANFORD, 2003, p. 143), e, ainda, “A conexão entre o diabo e a licenciosidade sexual com a sexualidade reprimida dos cristãos era fator *sine qua non* do mito de Satã promovido pela Inquisição” (STANFORD, 2003, p. 176). Para Sigmund Freud¹⁵, o Diabo seria um mero símbolo da sexualidade desejada secretamente tanto pelas mulheres como pelos homens, que não o admitiam abertamente em virtude de problemas sociais e

¹⁴Peter Stanford (Macclesfield, Reino Unido, 23/11/1961) é um escritor, editor, jornalista e apresentador britânico, conhecido por suas biografias e escritos sobre religião e ética.

¹⁵Sigmund Schlomo Freud (Freiberg, Mähren, 06/05/1856 – Londres, 23/09/1939) foi um médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise. Conhecido por suas teorias do complexo de Édipo, da repressão psicológica e por criar a utilização clínica da psicanálise como tratamento das psicopatologias, através da escuta do paciente. Acreditava que o desejo sexual era a energia motivacional primária da vida humana.

religiosos. Segundo o psicanalista, “Os demônios são, para nós, desejos maus, rejeitados; são derivados de impulsos instintuais repudiados, reprimidos.” (FREUD, 2011, p. 204)

O alto tom moral sobre a sexualidade foi seguido por todos os que viam certas manifestações sexuais do corpo como obra do Diabo, continua Stanford, alavancando a imaginação das características atribuídas a este ser. O Diabo passa a ser ao mesmo tempo temido e desejado, seus atributos físicos adquirem a forma dos desejos sexuais de cada um. Alberto Cousté cita em seu livro um pensamento de Johannes Weyer¹⁶: “O Diabo não tem consciência do seu aspecto e precisa ir corrigindo ao sabor dos acontecimentos as lambanças de seu disfarce.” (WEYER Apud COUSTÉ, 1996, p. 28)

Tanto no livro a *Biografia do Diabo*, de Cousté, quanto em *Diabo: uma biografia*, de Peter Stanford, há relatos da aparência do Diabo no que se refere ao contexto sexual. Ele é extremamente sedutor, conquista qualquer pessoa num simples olhar, faz com que suas vítimas sucumbam ao fascínio do desejo sexual e as leva ao prazer intenso. Muitos falam sobre seu falo, às vezes imenso ou do tamanho do desejo, por vezes é quente ou gelado, mas sempre ereto, nunca desfalece e está sempre apto a levar a companhia à loucura. Há inclusive vários relatos de que teria dois pênis para saciar a volúpia de quem desejava uma dupla penetração.

As pudicas e devotas ao Santo Senhor eram carentes de tal feito sexual demoníaco. Para elas o prazer da carne era um pecado capital, almejavam o reino dos céus. Já as chamadas bruxas, deitavam-se com o Diabo e a elas o prazer era desmedido, conheciam o prazer da carne e se saboreavam ao relatar seus feitos quando solicitado em ato confessional, para salvarem suas almas da punição eterna, quando estavam à beira de serem queimadas vivas em fogueiras.

Imaginemos como seriam as apresentações de punição durante o período da Inquisição, quando os opositores ao pensamento cristão eram expostos publicamente, e a eles atribuídas as relações diretas com o Diabo. Eles estavam em praça pública, condenados às mais terríveis mortes, vários queimados em fogueira, vários torturados e muitos enforcados. Aos condenados, só restava a confissão e a súplica. Imaginemos os relatos sexuais expostos a todos os cristãos, e estes mesmos cristãos retornando

¹⁶Johann Weyer (Grave, Países Baixos, 24/02/1515 - Tecklenburg, Alemanha, 24/02/1588) era um médico holandês, ocultista e demonologista, discípulo e seguidor de Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. Foi um dos primeiros a protestar contra a perseguição às bruxas.

às suas casas com a mente repleta de imagens sexuais que misteriosamente ressurgiam em sonhos e pensamentos, ora, tudo não passava de obra do Diabo. Cousté enfatiza a atribuição da relação do Diabo com o sexo, conferida pela patrística cristã.

São Tomás de Aquino, o reconhecedor da voluptuosidade do diabo: Satã teria encontrado no descomedimento sexual a forma menos trabalhosa de apanhá-las em sua armadilha. (...)

Os demônios buscam também qualquer outra forma de promiscuidade sexual com os mortais, de preferência aquelas mais condenáveis para os critérios da Igreja. (COUSTÉ, 1996, p. 53)

Neste contexto secular da Inquisição e de apogeu do arquétipo sexual do Diabo, muitos foram mortos por terem acreditado em suas próprias convicções, por serem diferentes do que era considerado normativo, por serem oriundos de outras religiões, por serem de outras etnias que não a caucasiana ou simplesmente por viverem plenamente sua sexualidade. Porém, todos tinham algo em comum, todos eram endemoniados. Guardemos, pois, em nossas mentes, a figura do arquétipo que representa exatamente o ser com todos os atributos e disposição para saciar nossos desejos sexuais mais secretos.

2.4 BRUXARIA E POSSESSÃO

Joana, diferente das demais mulheres que tiveram contato direto com o Diabo, não era uma simples bruxa vítima de feitiçaria, mas uma possuída. Seu corpo era território dos demônios da mais alta estirpe. Passemos a entender esta diferença a partir do olhar de Michel Foucault.

Foucault nos apresenta uma distinção entre a bruxaria e a possessão. Para ele, a feitiçaria estava instalada na periferia da doutrina cristã. O processo de cristianização pelo interior da Europa durante a Idade Média disputava o poder com todas as culturas pagãs. A Igreja precisava condenar os deuses pagãos, destituí-los dos céus, para que a ordem divina cristã se estabelecesse. A guerra cultural instalada entre a fé católica e a pagã era mais evidente na área rural, ou em localidades de difícil acesso físico, onde a catequização era mais ineficiente.

A feitiçaria (em todo caso é o que dizem os historiadores que atualmente tratam do problema) traduziria a luta que a nova vaga de cristianização, inaugurada em fins do século XV – início do século XVI, organizou em torno de e contra certo número de formas culturais que as primeiras e lentíssimas vagas de cristianização da Idade Média haviam deixado, se não totalmente intactas, pelo menos ainda vivazes, e isso desde a Antiguidade. (FOUCAULT, 2001, p. 259)

A fricção entre divindades cristãs e pagãs fez florescer a constituição demoníaca, do mesmo modo que combatia o jeito de ser desses povos, ou melhor, a constituição de si a partir da sexualidade vivenciada pelos habitantes destas aldeias. Esse jeito de vivenciar a sexualidade nos povos pagãos, ainda oriundo da Antiguidade, se diferenciava da moralidade cristã vigente, porém, aquela moralidade foi em boa parte alicerçada no pensamento grego, sobretudo no tratado da *Econômica*¹⁷, como nos apresenta Foucault, no capítulo III do seu livro *O uso dos prazeres*. Não podemos deixar de salientar que o ato sexual em si passou a ser, no cristianismo, um ato contra a vontade de Deus, algo pecaminoso, portanto, relacionado ao seu opositor.

O valor do próprio ato sexual: o cristianismo o teria associado ao mal, ao pecado, à queda, à morte, ao passo que a Antiguidade o teria dotado de significações positivas. A delimitação do parceiro legítimo: diferentemente do que passava nas sociedades gregas ou romanas, só o teria aceitado no casamento monogâmico e, no interior dessa conjugalidade, lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora. (FOUCAULT, 1984, p. 17)

As bruxas eram as mulheres que viviam fora das grandes urbes, fora dos conceitos morais cristãos, fora da conduta do não prazer sexual. Eram as que carregavam a tradição pagã e a disponibilidade de um corpo liberto aos prazeres da carne, seres inferiores não apenas por serem mulheres, mas, sobretudo, por serem pobres e incultas. A elas não era permitida a similaridade com o demônio, apenas o compartilhamento da sua presença e seu elo era o sexo. Eram apenas más cristãs.

¹⁷Ao buscar a constituição do sujeito na Antiguidade, Foucault encontra três práticas que davam forma à conduta dos indivíduos, estas práticas compõem os tratados de: 1) *Dietética, a respeito da relação com o próprio corpo*; 2) *Econômica, sobre a relação com o sexo oposto e matrimônio*; e 3) *Erótica, a respeito da relação com outro do mesmo sexo*. A *econômica* (Em latim, *Oeconomica*) é um trabalho que fora atribuído a Aristóteles, mas atualmente é atribuído a Xenofonte. (FOUCAULT, 1984)

Joana dos Anjos, além de pertencer a vários anjos, era uma possuída. O que a distingue das bruxas está fundamentado em seu *status quo*, pois ela era nobre, era alfabetizada e era priora do convento, uma superior. A possuída precisava estar dentro do núcleo da instituição cristã para ter o privilégio de ser um território do Diabo, deveria ter certa notoriedade para ser agraciada com a similaridade oposta da graça divina. Só um corpo puro, um aparelho condizente com as tecnologias vigentes do cristianismo, estaria apto a tal feito, alguém que se mantivesse no controle de si, com uma direção de consciência comprovada pelo clérigo. Observemos as distinções entre a feitiçaria e a possessão, apresentada por Foucault:

É no bojo da instituição cristã mesma, é no bojo mesmo desses mecanismos de direção espiritual e da nova penitência de que eu lhes falava, é aí que aparece esse personagem não mais marginal, mas ao contrário absolutamente central na nova tecnologia do catolicismo. A feitiçaria aparece nos limites exteriores do catolicismo. A possessão aparece no foco interno, onde o catolicismo tenta introduzir seus mecanismos de poder e de controle, onde ele tenta introduzir suas obrigações discursivas: no corpo dos indivíduos. (FOUCAULT, 2001, p. 260)

A bruxa era denunciada por uma autoridade, não tinha voz, era classificada como uma subespécie social, um simples objeto sexual para o Diabo. Já a possuída era a confessa, sua voz poderia ser ouvida mesmo sendo essa voz a de um demônio, já que pertencia a outro escalão, era filha ou esposa de alguém com poder. No caso de Joana, ela era uma nobre casada com Jesus Cristo. A bruxa, por não ter voz, não confessava, era apenas um corpo a serviço do mal.

Um dos pontos que me chamou a atenção nos estudos de Michel Foucault, sobre o evento da feitiçaria e da possessão, é o fato de que ele não posiciona o feminino como elemento central em sua epistemologia, ou seja, a posição sociocultural em que a mulher daquele tempo-espço estava inserida. O que representava uma mulher confessa, em plenos séculos XVI e XVII, dentro de uma sociedade completamente machista e inserida no bojo da cristandade? Ora, se a carne confessa e essa é a constituição de si, uma tecnologia constitutiva do indivíduo, como a Igreja lidou com a voz ativa, proferida da boca de uma mulher que se dizia ser o próprio Diabo, o antagonista direto de Deus?

Tal questionamento, me parece inevitável neste ponto, já que comungo do pensamento de Foucault, que diz: “De que valeria a obstinação do saber se ele

assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?” (FOUCAULT, 1984, p. 13)

Antes de tudo, não podemos renunciar à confissão da própria Joana, do seu ‘eu’ e da confissão do seu ‘eu demoníaco’. Reparemos com bastante atenção que os relatos dos demônios proferidos pela boca da possuída são sempre constituídos por machos. Não temos descrições relatadas do ocorrido que retratem uma Diaba, ou ao menos um mito demoníaco do gênero feminino. A voz com faculdade antagonista deveria estar no mesmo diapasão da constituição do poder social reinante, ou seja, uma voz máscula.

Michel Foucault traz como característica peculiar do evento de possessão a tríade ou, como chamou, uma matriz em três termos. A possuída é apresentada como um dos pontos de um sistema triangular e, nas outras extremidades, temos o Diabo e o Confessor, diferente da feitiçaria, quando havia apenas a duplicidade entre o Diabo e a bruxa. No caso de Joana, teremos ela própria, todos os Príncipes do Inferno e o padre Urbain Grandier, que foi acusado por Joana como sendo o responsável de enfeitiçar o convento das ursulinas.

2.5 URBAIN GRANDIER

Joana dos Anjos assumiu o cargo de priora do convento de ursulinas em Loudun, em 1632, logo em seguida o prior do convento morreu. Joana, então, convida o padre Urbain Grandier para assumir o cargo aberto, mas ele recusa. Urbain já era um destaque na cidadela, não apenas por sua eloquência e beleza, mas por suas ideias transgressoras e inevitavelmente sua fama para a tendência à luxúria.

Nesse período, Joana declarou que o convento começou a ser palco de visitas demoníacas, algumas freiras começaram a ter visões e convulsões, e, a madre superiora acusou o padre Urbain Grandier, como sendo ele o responsável pela maldição:

Nosso Senhor permitiu que o mal fosse lançado na nossa comunidade por um padre chamado Urbain Grandier, pároco da cidade. Esse desgraçado fez um pacto com o diabo para nos perder e nos tornar filhas da vida ruim; para esse fim, ele enviou os demônios aos corpos de oito freiras desta casa para

possuí-los. Esta história é descrita em detalhes na ata lavrada.¹⁸ (ANGES, et al, 1886, p. 64)

A história oficial não apresenta uma cronologia exata de como tudo teve sua origem. Os estudos de Michel de Certeau¹⁹ sobre o caso apresentam uma visão mais política do ocorrido e os estudos de Jean-Martin Charcot²⁰ e Gilles de La Tourette²¹ abordam os aspectos médicos. Contudo, de acordo com registros eclesiásticos, o processo de possessão começou em setembro de 1632. Após uma primeira visão do desconhecido, as freiras começaram a ouvir vozes e risadas e imediatamente seus corpos sofreram convulsões e delírios, a glória diabólica foi instituída nos corpos das escolhidas. Em outubro do mesmo ano, a Igreja anunciou que o convento estava passando por uma ‘intervenção diabólica’. Logo após a declaração, começaram a ser realizados os exorcismos públicos no convento. Mas o que é a convulsão, fator determinante de confirmação da possessão das freiras? Michel Foucault nos explica:

A convulsão é a forma plástica e visível do combate no corpo da possuída. A onipotência do demônio, sua performance física, pode ser encontrada em aspectos dos fenômenos de convulsão como a rigidez, o arco de círculo, a insensibilidade às pancadas. Sempre nesse fenômeno de convulsão, também encontramos – como efeito puramente mecânico do combate, de certo modo com o abalo dessas forças que se enfrentam mutuamente – as agitações, os tremores, etc. (...) A convulsão é essa imensa noção-aranha que estende seus fios tanto do lado da religião e do misticismo, como do lado da medicina e da psiquiatria. (FOUCAULT, 2001, p. 269)

O corpo convulsionado era a marca de um território habitado pelo demônio no âmbito do misticismo religioso, um corpo renomeado pelo próprio Diabo, dotado do fenômeno de ser um receptáculo. Este corpo feminino em convulsão foi objeto de apresentação teatral da possessão numa vigilância ritualística de um discurso

¹⁸*Nostre Seigneur permit qu'il fut jeté un maléfice sur nostre communanté par un preste nommé Urbain Grandier, curé de lá paraisse de la ville. Ce misérable fit un pacte avec le diable de nous perdre et de nous rendre des filles de mauvaise vie ; pour cet effet il envoya les démons dans le corps de huit religieuses de cette maison pour les posséder. Cette histoire est entièrement décrite dans les procès verbaux qui en ont été dressés. (tradução minha)*

¹⁹*Michel de Certeau (Chambéry, França, 17/05/1925 – Paris, 09/01/1986) foi um historiador e erudito francês. Intelectual jesuíta, dedicou-se ao estudo nas áreas da psicanálise, filosofia, ciências sociais, teologia, teoria da história, entre outras.*

²⁰*Jean-Martin Charcot, (Paris, 29/11/1825 – Nièvre, França, 16/08/1893) foi um médico e cientista francês; alcançou fama no terreno da psiquiatria e neurologia na segunda metade do século XIX.*

²¹*Georges Albert Édouard Brutus Gilles de la Tourette, (Saint-Gervais-les-Trois-Clochers, 30/10/1857 — Lausanne, 26/05/1904) foi um médico francês, epônimo da síndrome de Tourette, um transtorno neurológico.*

analítico eclesiástico, que posteriormente foi herdado pela medicina tornando-se, com o passar dos tempos, um problema clínico.

Se já não bastasse a histeria coletiva gerada pelas possessões e pelos espetáculos das convulsões, Joana queria mais, e este mais era um homem encarnado que ela não esquecera. O padre Urbain Grandier, pároco de Saint-Pierre du Marché em Loudun. Naquela época ele era considerado uma bela espécie de homem, descrito como viril e eloquente, de porte alto e fala mansa. O pároco era conhecido como um grande amante e um partidário à Reforma da Igreja. Joana estava apaixonada por ele, como confessa: " Quando não o vi, queimei de amor por ele e quando ele veio até mim... Faltava-me a fé para combater os pensamentos e movimentos impuros que eu sentia."²². (ANGES, et al, 1886, p. 68)

Sob a tecnologia confessional da carne, realizada pelo rito do exorcismo, as freiras do convento de Loudun acusaram Grandier de enfeitiçar aquele estabelecimento, ótimo pretexto para que sua figura de pastor fosse desmoralizada diante da comunidade em que era pároco. O rebanho de ovelhas, que a cada dia aumentava pelo poder divino da eloquência e sabedoria de Grandier, foi dissipado pela ofuscante luz de Joana.

Eis o antagonista, do mesmo modo que na estrutura do texto dramático, o ponto faltante da tríade explanada por Foucault: Urbain Grandier, que nascera por volta de 1590, em Bouère, em Anjou. O tio de Grandier, cônego de Saintes, o fez estudar no colégio dos jesuítas de Bordeaux. Aos 27 anos juntou-se à cúria²³ da igreja de Saint-Pierre-du-Marché em Loudun e, então, Grandier é, ao mesmo tempo, nomeado cânon²⁴ da igreja real e do colégio de Sainte-Croix de Loudun.

Urbain Grandier atraía grandes multidões com seus sermões marcados por um discurso voltado à liberdade, o que despertou a inveja de grandes adversários, sobretudo, do carmelita Jean Mignon, que se tornou um inimigo. Mignon orientou Joana em suas acusações feitas a Grandier, e o elegeu como o responsável pelas possessões demoníacas.

²²*Quand je ne l'ai pas vu, j'ai brûlé d'amour pour lui et quand il s'est présenté à moi ... il me manquait la foi pour combattre les pensées et les mouvements impurs que je ressentais. (tradução minha)*

²³*Padres residentes que cuidam das atividades religiosas sob dependência de uma paróquia, porém, com autonomia.*

²⁴*Título eclesiástico dado ao clero ligado a uma igreja catedral.*

O pároco de Sainte-Croix de Loudun era um grande sedutor e atraía a atenção das jovens da cidade. Os moradores de Loudun acreditavam que ele era o pai do filho da jovem Philipa, a filha de um advogado. Porém, Grandier se apaixonou por Madeleine de Brou, filha do conselheiro do rei na cidade. A paixão de Grandier, o levou a escrever um ensaio sobre o celibato dos padres, reivindicando, assim, viver abertamente sua união em matrimônio. O documento escrito levou a população da cidade a acreditar que Madeleine era amante do padre.

O ensaio escrito por Grandier intitulado *Célibat des Prestes* e só publicado em 1866, fortemente inspirado pelas teorias protestantes sobre o casamento, pesou muito na época de seu julgamento, principalmente porque o Cardeal Richelieu tinha como meta acabar com o movimento protestante na França.

Loudun passou a ser o grande palco da Inquisição na França. Com personagens instigantes, a Santa Igreja levou a cabo sua grande obra dramática: a exaugoresis do próprio Diabo. Para Foucault, o cristianismo incorporou da filosofia grega as noções de exame de consciência (exomologesis) e direção de consciência (exaugoresis). Entende-se por exomologesis as práticas de confissão: seja uma confissão de fé professada, seja uma confissão dos pecados cometidos. Inicialmente, não se tratava de uma confissão verbal detalhada das faltas cometidas, mas uma expressão pública e ritualística de um auto reconhecimento por parte do pecador de haver cometido pecado. A exaugoresis, por outro lado, era “o dever de expressar os movimentos do pensamento” (FOUCAULT, 1984, p. 27), na esfera da vida monástica. As técnicas de direção espiritual tratavam de compreender as correntes do pensamento, em um exame aprofundado de consciência, para determinar sua origem, que poderiam ser: divina, carnal ou diabólica.

Pela primeira vez o pai da mentira dizia a verdade, sua confissão foi aceita através de vozes femininas proferidas pelas bocas das mulheres. Em seu profundo exame de consciência, o Diabo conferiu a Grandier a culpa do mal instalado. Nada mais era tão certo, para a Santa Igreja, do que eliminar o ‘mal’ antes que fosse tarde. Depois de dois julgamentos, o pároco foi finalmente condenado à morte antecipada por uma penosa tortura, que durou quase um ano. Seu corpo foi cruelmente perfurado em vários locais de morada dos demônios, seus membros triturados sadicamente para um único fim: a sua confissão. Segundo Foucault, a confissão era considerada a produção da verdade:

Desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes a partir dos quais se espera a produção da verdade: a regulamentação do sacramento da penitência pelo Concílio de Latrão em 1215; (...) a 'confissão', garantia de status, de identidade e de valor atribuído a alguém por outrem, passou-se à 'confissão' como reconhecimento, por alguém, de suas próprias ações e pensamentos. (FOUCAULT, 1993, pp. 66-67)

Não bastava acusar Grandier, a Inquisição precisava da própria confissão do acusado, da produção documental da verdade. Não bastava a autenticidade de referência da instituição eclesiástica, não bastava dizer – é ele! Era preciso que Grandier reconhecesse o poder que a igreja constituía, que reconhecesse o erro individual de profanação e, deste modo, autenticasse o veredito pelo discurso da verdade, atribuído só ao próprio indivíduo. Pode-se imaginar, que o exame de si mesmo feito pelo pároco, só o conduzia à verdade que ele discursava: sou inocente! Grandier quebra o ritual eclesiástico ao renunciar a sua confissão de culpa, só lhe restando o suplício, ou seja, uma punição violenta e grandiosa.

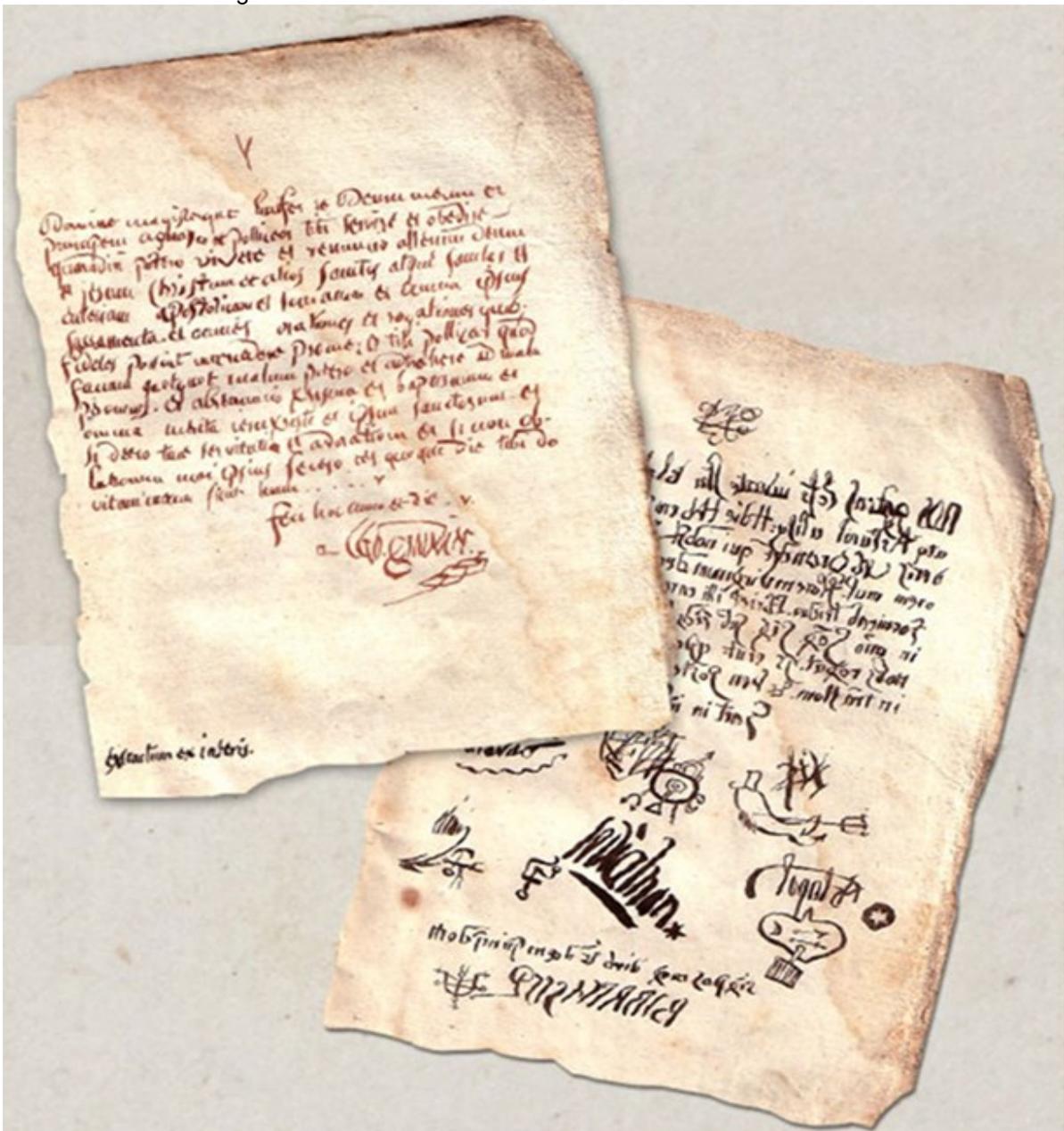
A morte do carismático Urbain Grandier foi espetacular, não apenas pelas práticas de tortura executadas sob os olhos ávidos do público, nem tampouco pelo bárbaro assassinato que a Inquisição cometeu, mas pelo exorbitante número de pessoas que compareceram para ver o Santo Diabo desfalecer entre as chamas. Ele jamais confessou, jamais autenticou a história que contariam sobre ele e jamais morreu para a história da França e da Igreja Católica Apostólica Romana.

O terrível mal que acometia a província de Loudun estava exterminado, não importava ao Cardeal Richelieu e aos grandes sacerdotes da Igreja Católica se os demônios haviam sido expulsos ou não, pois o grande inimigo fora eliminado, um sectário potente, um eclesiástico notável e de grande caráter, que tinha ciência e talento, mas pouca circunspeção. Grandier era um grande problema a ser eliminado, um pregador brilhante e talvez até mais audacioso que Calvino e Lutero, num momento em que a França era sacudida por ideias protestantes.

Além da confissão de Joana dos Anjos, e da confissão de outras freiras do convento de Loudun, a acusação apresentou dois documentos impressionantes, os contratos firmados entre Urbain Gradier e o Inferno, escrito em sangue e assinado pelos próprios príncipes das trevas. Em um documento, Grandier reconhecia o poder

de Lúcifer e lhe jurava obediência, renunciando a todos os sacramentos da Igreja Católica. No outro Documento, os demônios aceitavam o pacto com Grandier e a ele prometiam uma vida de poder e luxúria. Foi alegado que um dos contratos foi retirado do próprio gabinete de Lúcifer, com a ajuda da irmã Joana dos Anjos. Durante muito tempo, esses documentos foram secretamente armazenados e passaram a ser expostos nos últimos anos, apresentados a seguir:

Figura 1- Pacto firmado entre Urbain Grandier e os demônios.



25

Fonte: periodicos.ufpa.br

²⁵Texto traduzido do contrato 1 - Senhor e Mestre Lúcifer, eu reconheço você por meu deus e meu príncipe agnóstico, e prometo servir-lhe e obedecer enquanto puder viver. E renuncio o outro Deus e

Aqui há uma particularidade no caso. Michel Foucault afirma que, na possessão, não há pacto diabólico, diferente da feitiçaria, “A feitiçaria subscreve a troca, firma o pacto – no fundo, ela é um sujeito jurídico” (FOUCAULT, 2001, p. 265). Sendo assim, um integrante do núcleo eclesiástico, um prior da Igreja, foi colocado na periferia da doutrina, gerando um hiato no discurso do poder pastoral, um caso de interpenetração. O julgamento de Grandier legitimou a evidência do Diabo. Foucault conclui:

O caso de Loudun, que se situa a partir de 1632, é um exemplo dessa interpenetração. Muitos elementos de feitiçaria: temos o tribunal da Inquisição, temos as torturas, temos por fim a sanção da fogueira para quem foi designado como o feiticeiro do caso, isto é, Urbain Grandier. Logo, toda uma paisagem de feitiçaria. E ao lado disso, misturado com isso, temos também toda uma paisagem que é da possessão. Não mais o tribunal da Inquisição, com as torturas e a fogueira, mas a capela, o locutório, o confessionário, a grade do convento, etc. (FOUCAULT, 2001, p. 271)

Joana perdeu o varão que não a reconheceu, quase perdeu sua versão dantesca do convento, mas encontrou sua santificação através da fama, percebeu que os homens eram apenas coadjuvantes e, durante o resto de sua vida, acreditou ter tirado proveito. O pacto estabelecido com os governantes estava cumprido, de um lado a morte de um líder protestante e do outro a utopia de canonização que Joana dos Anjos almejava em vida, o que não aconteceu.

Jesus Cristo, os outros santos, e Apostólica e Romana, a todos os sacramentos e todas as orações e as orações que poderia interceder por mim; e eu prometo a você que farei todo o mal que puder; que atrairei os outros para o mal. Eu renuncio à crisma, ao batismo, a todos os méritos de Jesus Cristo e seus santos; e se eu falhar em servir-te e te adorar, e se não te fizer uma homenagem três vezes por dia, dou-te a minha vida como teu bem. Feito este ano e dia, URBAIN G RANDIER - Do submundo
Texto traduzido do contrato 2 - Nós, o influente Lúcifer, o jovem Satã, Belzebu, Leviatã, Elimi e Astaroth, juntamente com outros, aceitamos hoje o pacto de aliança de Urbain Grandier, que é nosso. E ele promete o amor das mulheres, a flor das virgens, o respeito dos monarcas, honras, luxúrias e poderes.

Ele vai fornicar por três dias; a carruagem será cara para ele. Ele nos oferece uma vez no ano um selo de sangue, sob os pés ele pisoteará as coisas sagradas da Igreja e nos fará muitas perguntas; com este pacto ele viverá feliz vinte anos na terra dos homens, e mais tarde se juntará a nós para pecar contra Deus. Encadernado no inferno, no conselho de demônios. LÚCIFER, BELZEBU, SATANÁS, ASTAROTH, LEVIATHAN, ELIMI. Os selos colocavam o diabo, o mestre e os demônios, príncipes do senhor. BAALBERITH, escritor.

2.6 O PARADOXO MÍSTICO DE JOANA

Os exorcismos continuaram com suas apresentações públicas por vários anos após a morte de Grandier, até meados de 1638. O espetáculo era protagonizado por um corpo que era território 'Dos Anjos', o corpo de Joana. Este corpo enfeitado conferiu a Joana dos Anjos autoridade sobre ele, seu próprio território corporal.

O fogo da concupiscência me forçou a me jogar sete ou oito vezes em infernos de fogo, onde permaneci por meia hora para extinguir esse outro fogo, de modo que eu tinha metade do corpo todo grelhado. Em outras ocasiões, no frio do inverno, passei algumas noites sem roupa na neve ou em tanques de água gelada. Além disso, muitas vezes me coloco nos espinhos, de modo que fiquei toda rasgada, outras vezes revirei urtigas e passei noites inteiras. (ANGES, et al, 1886, p. 138)²⁶

Joana passou pelo processo de exorcismo repetidamente, foi um longo caminho para a expulsão de todos os demônios que habitavam seu corpo, mas todos tiveram o consentimento para isso. Ela mesma afirmou que, por mais que quisesse esconder tal fato, era ela a responsável pelos habitantes do seu corpo. No princípio os demônios se aproximaram dela através de sensações e consentimentos em que a vontade e o prazer se misturavam, e chegou a afirmar que era má.

Por mais que Joana não tenha escondido que era uma leitora da biografia de Teresa D'Ávila, insisto que sua voz não se fez ouvida a partir do mesmo gesto santificado de Teresa, ao contrário, foi ouvida mais pelo vício do que pela virtude. Joana legitimou seu discurso feminino fora das convenções monásticas através de uma voz masculina de autoridade, um marco emancipatório para a época. Usou o poder da voz diabólica em seu benefício, como veremos mais a frente, na análise do seu discurso.

A expulsão dos demônios do corpo da priora deixou marcas cravadas em sua pele. Durante o processo de exorcismo dos demônios, o corpo de Joana foi mapeado pelos exorcistas. Cabia como primeira tarefa de um exorcista descobrir quais os nomes do Diabo e em que região do corpo ele operava, era uma autenticação

²⁶*Le feu de la concupiscence m'a obligé à me jeter sept ou huit fois dans le feu de l'enfer, où je suis resté une demi-heure pour éteindre cet autre feu, de sorte que j'avais la moitié du corps grillé. D'autres fois, par le froid de l'hiver, j'ai passé des nuits blanches dans la neige ou dans des réservoirs d'eau froide. En plus, je me mets souvent dans les épines, de sorte que je suis tout déchiré, d'autres fois je jetais des orties et passais des nuits entières là-bas. (tradução minha)*

da presença do Diabo. Não só o exorcismo da possuída foi exibido publicamente, como também, as cenas de autopunição desempenhadas pela mortificação do corpo, o que conferiu cada vez mais a Joana o extraordinário de uma postura destinada à santificação.

Joana passou a ser considerada uma estigmatizada. Apareceram escritos em sua mão esquerda os nomes de Jesus, Maria, José e Francisco de Sales. Sua cura estava além do exorcismo, estava na sua comunicação com o sobrenatural santíssimo. Durante anos, a freira estigmatizada peregrinou pela Europa exibindo sua mão milagrosa e uma camisa ungida pelo óleo sagrado de São José, segundo ela. Há relatos de que Joana atraía uma multidão de mais de cinco mil pessoas.

Joana conseguiu o poder através da simetria entre o infernal e o celestial, passou de possuída de anjos caídos a possuída do espírito santificado, uma operadora de milagres. Seu corpo era a prova real de seu poder. Em sua autobiografia, narrou a história de suas experiências sobrenaturais, não simplesmente como um corpo que foi liberto pelo exorcismo da invasão demoníaca que lhe assolou, obra do feitiço de Grandier, mas do corpo que sofreu uma transformação mística, absolvente do negativo em direção a uma posse positiva. Sua cura passa a ser marcada não mais pela ausência dos demônios, mas pela presença de algo ainda mais sobrenatural e milagroso.

A voz de Joana se calou em 29 de janeiro de 1665, os poucos ecos que reverberaram foram eliminados completamente pelo patriarcado. O fracasso de sua empreitada foi o de subjugar o adversário, o conjunto de leis e regras, os ritos consagrados e determinados pelo mundo masculino. As regras dos homens para os homens (FOUCAULT, 1984). Após sua morte, sua cabeça foi embalsamada e exibida em um relicário durante algumas peregrinações, até sumir. Porém, seu maior objetivo nunca foi consumado.

O poder da confissão da carne, o grande policiamento discursivo da concupiscência, neste caso, gerou um problema enorme para a sociedade eclesial da época, o poder do feminino diante de suas autoridades. Joana reivindicou um discurso histórico e doutrinal a partir de sua verdade subjetiva ao escrever sua autobiografia. A Igreja, por sua vez, concedeu à ciência a explicação de uma suposta inferioridade feminina da priora. Joana dos Anjos jamais virou santa, a história a constituiu como louca e depravada, uma mulher vil, um invólucro para o

Diabo e seus comparsas. A única unanimidade é a de que de insignificante não tinha nada.

A relação mística dos demônios com uma mulher também aparece na obra de William Shakespeare, assim como o contexto social em que a peça foi escrita, o da ascensão de um rei católico em um país declarado protestante. Em *Macbeth*, Lady Macbeth, na primeira cena em que aparece no texto dramático, invoca os demônios para que eles preencham seu corpo “da cabeça aos pés com a mais terrível crueldade” (SHAKESPEARE, 2007, P. 25). A afinidade da personagem shakespeariana com o mito diabólico será analisada na sequência, como também as peculiaridades da tragédia *Macbeth*, do poeta bardo.

3 MACBETH

3.1 PRIMEIRA PUBLICAÇÃO

A primeira edição que se tem notícia da mais curta tragédia de William Shakespeare, *Macbeth*, é do in-fólio²⁷ de 1623. As probabilidades de que o poeta bardo tenha visto o in-fólio antes de sua publicação são quase inexistentes, pois o dramaturgo morreu anos antes. Deste modo, pode-se entender que ele jamais revisou esta obra de valor indiscutível, talvez isto explique as obscuridades e incorreções que vários estudos mais antigos atribuem a esta admirável obra de arte. Jan Kott²⁸ afirma que, em *Macbeth*, a história “carece de transparência, como num pesadelo” (KOTT, 2003, p. 92). Enquanto Harold Bloom²⁹ afirma o contrário:

Macbeth apresenta uma espantosa unidade de enredo, personagens, tempo e lugar, costurados com mais perícia do que em qualquer outra peça shakespeariana. O cosmo da trama é mais drástico e alienado até mesmo do que o de Rei Lear, em que a Natureza é ferida tão profundamente. (BLOOM, 1998, p. 633)

Não é difícil encontrar algumas divergências nos estudos das peças de Shakespeare, principalmente pela distância temporal entre as primeiras encenações e determinadas edições e republicações. É certo que os locais de desenvolvimento da ação dramática nunca foram indicados por Shakespeare nas edições impressas durante sua vida, nem mesmo as indicações de divisão de cenas e atos. Só depois de sua morte que tais adições foram feitas como apresentadas hoje.

John Heminge e Henry Condell, atores da Companhia *King's Men* para a qual escrevia William Shakespeare, publicaram, em 1623, sete anos após sua morte, uma compilação das obras dramáticas do autor, a primeira edição in-fólio do teatro shakespeariano, como já citado. Foram os atores que se incumbiram da tarefa de

²⁷ *In-fólio* é nome que se dá, em editoração, ao método de impressão no qual uma folha impressa é depois dobrada ao meio, de modo que os cadernos tenham quatro páginas, duas de cada lado. Por extensão também se chamam in-fólio aos livros impressos com este método.

²⁸ Jan Kott (Varsóvia, Polônia, 27/10/1914 - Califórnia, EUA, 23/12/2001) foi poeta, tradutor e importante crítico e teórico de teatro polonês no século XX.

²⁹ Harold Bloom (Nova Iorque, 11/07/1939 - EUA, 14/10/2019) foi professor e crítico literário estadunidense. Ocupou o cargo de "Sterling Professor" de Humanidades na Universidade Yale

dividir a maior parte das peças em cenas e nos clássicos 5 atos. Chegaram a modificar passagens inteiras e as próprias palavras das falas de personagens, por acharem demasiadas ou incompletas. Tais modificações foram adotadas cegamente pelas edições que chegaram às nossas mãos, inclusive com indicações nas didascálias. Martin Lings³⁰ afirma que houve uma cena inteira inserida posteriormente em *Macbeth*, “Há pouca dúvida de que o totalmente desnecessário Ato I, cena 2 – mal escrito sob mais de um ângulo – é uma inserção posterior, não devida a Shakespeare” (LINGS, 2004, p. 153). Nas notas de tradução de Manoel Bandeira³¹ para *Macbeth*, este alega que:

Admitem os críticos ter havido no texto in-fólio numerosas interpolações: no 1º ato, a 1ª cena e os versos 1-27; no 2º, a 3ª cena, vv 1-22; no 3º a cena 5; no 4º, a 1ª cena, vv 39-43 e 125-132, a 2ª cena vv 30-64, e a 3ª cena, vv 140-160; no 5º ato, as cenas 2ª e 9ª. .” (BANDEIRA, 2009, p. 6).

Parece ser difícil determinar a exatidão da data da composição de *Macbeth*, em todo caso, leva-se em conta o período da vida do autor. Um dos indícios que determinam a provável data se encontra no próprio texto, no Ato IV – cena 1, em que Macbeth se encontra com as feiticeiras para saber mais sobre os acontecimentos futuros: este vê um desfile dos futuros reis que serão descendentes de Banquo. Macbeth descreve a última visão, “... aparece-me um oitavo, carregando um espelho, bola de cristal que me revela muito mais. E alguns eu vejo carregando dois orbes e três cetros.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 90), uma referência clara ao reinado de James I, que unificou as coroas da Inglaterra, Escócia e Irlanda e que também era patrono da Companhia de Atores de Shakespeare. Portanto, sabe-se que a escrita da peça é posterior a 1603, data da coroação unificadora.

Outra indicação da suposta data de composição é o fragmento de um jornal manuscrito do Dr. Simão Forman, onde consta uma crítica a uma apresentação de *Macbeth*, em abril de 1610. Porém, a versão da hipótese mais aceita como ano de escrita de *Macbeth* é de 1606. Edmond Malone, nascido no século XVIII, um editor da

³⁰Martin Lings (Manchester, 24/01/1909 – Kent, 12/05/2005), também conhecido como Abu Bakr Siraj ad-Din, foi um escritor inglês, erudito e filósofo. Um estudante do metafísico suíço Frithjof Schuon e uma autoridade no trabalho de William Shakespeare.

³¹Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Pernambuco, 19/04/1886 – Rio de Janeiro, 13/10/1968) foi um poeta, crítico literário e de arte, professor de literatura e tradutor brasileiro. É considerado como parte da geração de 1922 do modernismo no Brasil.

obra de William Shakespeare, acredita que a chave da data de concepção da peça se encontra também no próprio texto, exatamente no solilóquio do porteiro, que desperta na manhã do assassinato de Duncan, ato II – cena 3.

- Aqui temos um lavrador, que se enforcou na expectativa frustrada de abundância. (...)
- Por minha fé, aqui temos um sujeito ardiloso no uso das palavras, um que jura colocar a verdade nos pratos opostos da mesma balança, um jesuíta que cometeu bastantes traições em nome de Deus, e ainda assim não pôde com suas evasivas evadir-se para o Céu. (SHAKESPEARE, 2007, p. 43)

Estes dois trechos são salientados por Malone como justificativa de o texto ter sido escrito em 1606, pois, nesta data, a colheita do trigo foi muito grande desvalorizando o produto, como apresentado no primeiro trecho. O segundo trecho que para ele é o mais contundente, faz alusão ao processo de condenação do jesuíta Henrique Garnet, conhecida como Conspiração da Pólvora ou Traição Jesuíta.

Aparentemente, discorrer sobre a exatidão da data da concepção da tragédia de *Macbeth* de Shakespeare parece ser irrelevante no que se refere ao conteúdo da mesma. No entanto, este tópico demonstra o quão vasto é o assunto no que tange à epistemologia da escrita da peça, bem como a riqueza de informações contidas nos discursos das personagens.

3.2 SINOPSE DA PEÇA

Macbeth é um general do exército escocês, querido por seu rei e parente, Duncan, o rei da Escócia, admirado por sua bravura e lealdade. Após uma batalha sangrenta contra os inimigos do rei, Macbeth retorna vitorioso com seu amigo e também general, Banquo. A vitória lhe conferiu o título de Barão Glamis, porém, durante o trajeto de retorno, Macbeth e Banquo encontram três bruxas que fazem profecias aos dois. Para Macbeth, dizem que ele será considerado Barão de Cawdor, além de Barão de Glamis e que logo será coroado rei da Escócia, e, para Banquo, dizem que ele será menos que Macbeth, porém será pai de uma linhagem de reis,

mesmo não sendo um. Após o sumiço das bruxas, aparecem mensageiros do rei trazendo, a Macbeth e a Banquo, a notícia de que o rei quer vê-los e diz que Macbeth passará a ser Barão de Cawdor, concretizando a primeira profecia das bruxas.

O rei Duncan encontra Macbeth e Banquo, elogia o desempenho dos dois, diz que passará a noite no castelo de Macbeth e nomeia seu filho Malcolm como herdeiro do trono. Macbeth envia uma mensagem a sua esposa, Lady Macbeth, contando o acontecimento das bruxas e suas profecias. Macbeth estava exultante, pois se as profecias estivessem corretas, ele assumiria o trono num futuro próximo, mas o fato de as feiticeiras dizerem que os filhos de Banquo seriam os reis da Escócia o preocupa muito. Lady Macbeth, ao saber das profecias, e da preocupação do marido, começa a planejar a morte do rei Duncan para acelerar o processo de ocupação do trono. Ao encontrar Macbeth, Lady Macbeth desafia a masculinidade do marido e o persuade a matar o rei naquela mesma noite. Ela embebeda os camareiros do rei que, após o crime, serão acusados pelo casal como sendo os assassinos do rei.

Durante a noite, Macbeth mata Duncan enquanto ele dormia. Após o assassinato, Macbeth fica abalado com os presságios da noite e com alucinações. Lady Macbeth, então, assume o comando e finaliza o crime, plantando provas para que os camareiros fossem acusados. Na manhã seguinte, dois nobres escoceses chegam para falar com o rei. Macbeth os leva até os aposentos onde o rei dormia e confirmam o crime. Macbeth mata os criados acusados, alegando vingança e fúria passional. Os filhos do rei, Malcolm e Donalbain fogem para reinos vizinhos, com medo de também serem mortos. A fuga os torna suspeitos do crime e, com a morte do rei, Macbeth assume o trono, porém o fato das feiticeiras dizerem que os filhos de Banquo seriam os reis da Escócia, ainda o preocupa. Sendo assim, Macbeth planeja o assassinato de Banquo e de Fleance, filho deste, mas Fleance acaba escapando após a morte de seu pai, o qual, em forma de fantasma, passou a assombrar Macbeth. Lady Macbeth também passa a ter delírios e acaba por revelar ao seu médico e sua camareira a verdadeira culpa pelos assassinatos. Posteriormente ela acaba cometendo suicídio.

Atormentado pelas visões fantasmagóricas, Macbeth procura novamente as bruxas que, através dos espíritos, profetizam a intenção de Macduff, que seria a de tomar posse do trono, e profetizam sobre a futura linhagem de Banquo, que seria de futuros reis. Elas também revelam que ele só poderia ser derrotado se um “bosque

chegasse ao castelo”, e que ele não precisaria se preocupar, pois “nenhum homem nascido de mulher” poderia matá-lo, porém avisam-no para tomar cuidado com Macduff, o nobre que fugiu com Malcom, filho do Rei. Macbeth ordena que o castelo de Macduff seja apreendido e, mais cruelmente, envia assassinos para massacrar Macduff, bem como sua esposa e seus filhos. Embora Macduff não esteja mais no castelo, todos ali são mortos.

Malcolm e Macduff se encontram na Inglaterra e pedem ajuda ao rei para depor Macbeth, para isso contam com Siward e mais dez mil homens, emprestados pelo rei da Inglaterra. Macduff é procurado por mensageiros que contam a ele a tragédia com sua família. E decide voltar para a Escócia e lutar contra Macbeth. Antes que os oponentes de Macbeth cheguem, ele recebe notícias de que Lady Macbeth se matou, fazendo com que ele mergulhe em um profundo e pessimista desespero. Com a ajuda do exército inglês, os soldados se camuflaram, seguraram troncos e ramos de árvores, e isso, sendo visto de longe, parecia um bosque ou uma montanha em movimento, cumprindo-se então a primeira parte da segunda profecia das feiticeiras.

Começa então a guerra entre os exércitos e o duelo entre Macbeth e Macduff. Durante a luta, Macbeth diz ao oponente que está seguro porque nenhum homem nascido de mulher poderia matá-lo, mas Macduff revela a ele que não nasceu, e sim, foi tirado prematuramente do ventre da mãe por cesariana, cumprindo-se então a segunda parte da segunda profecia das feiticeiras. Macduff mata Macbeth e o degola, e entrega a cabeça para Malcom como presente. Malcolm assume o trono da Escócia.

3.3 *MACBETH* - FICÇÃO E REALIDADE

Macbeth não é uma história que brotou completamente da imaginação de William Shakespeare. O autor encontrou os elementos de narrativa do seu drama nas *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Raphael Holinshed³², falecido em 1580, que, por sua vez estavam baseadas na *História do Povo Escocês* do filósofo escocês

³²Raphael Holinshed (Reino Unido, 1529 – 1580) foi um cronista inglês da época do Renascimento.

Hector Boece³³. Manoel Bandeira também lhe credita influência do *Discurso de Feitiçaria*, de Reginaldo Scott³⁴, publicado em 1584, e da *Demonologia*, de Jaime I³⁵ (BANDEIRA, 2009, p. 5). Os tratados demonológicos de Jaime I serão abordados novamente na análise confessional e semiológica das personagens.

Interessante notar o percurso que a história de *Macbeth* fez até chegar a nós pelas palavras de Shakespeare, desde a história semi-autêntica da Escócia, passando pela história semi-lendária em crônica, até a poesia da obra dramática shakespeariana. Aqui abro um paralelo de diferenças e semelhanças entre a peça teatral de Shakespeare e as crônicas de Holinshed, estudadas pelo Dr. Domingos Ramos³⁶, que fez provavelmente a primeira tradução de *Macbeth* para o português, no início do século XX. Acredito que abordar este ponto vai além de satisfazer a curiosidade de similitude entre as obras, visto que tais informações podem ser levadas em conta na análise do discurso da personagem. Dentre estes apontamentos, há uma informação interessante a ser levantada, que é o nome original de Lady Macbeth, que foi completamente suprimido pelas edições do autor dramático. Lady Macbeth existiu na realidade e era uma rainha escocesa, seu nome era Gruoch.

Na crônica, Macbeth era filho do Barão de Glamis e de Doadá, irmã da rainha da Escócia por volta de 1030, mãe de Duncan. Nesta época, pelas leis locais, o parente mais próximo subiria ao trono se após a morte do rei seu filho não tivesse atingido a maioridade. Macbeth seria o provável sucessor da coroa com a morte do rei, já que seus primos eram menores. Holinshed apresenta um Macbeth cruel, um bárbaro que escalpelava seus inimigos. Em uma das passagens, Macbeth deve acabar com a rebelião de um nobre, o senhor Macdowald. Macbeth mata todos no castelo, mulher e crianças e Macdowald foge e se suicida. Porém, Macbeth, indignado, corta a sua cabeça e exhibe como troféu. Macbeth também sai vitorioso nas batalhas

³³Hector Boece (Reino Unido, 1465 – 1536) foi um filósofo escocês. Nascido em Dundee, na Escócia, Boece foi educado na Universidade de St. Andrews. Passou uma temporada na Universidade de Paris, onde conheceu Erasmo de Roterdão, de quem foi amigo. Em 1497, tornou-se professor de filosofia daquela universidade francesa.

³⁴Reginald Scot (Reino Unido, 1538 – 1599) era inglês e membro do Parlamento. Sua publicação foi escrita contra a crença nas bruxas, a fim de mostrar que a bruxaria não existia

³⁵Jaime VI & I (Reino Unido, 1566 – 1625) foi o Rei da Escócia, como Jaime VI, e Rei da Inglaterra e Irlanda pela União das Coroas, como Jaime I. Ele reinou na Escócia desde 1567 e na Inglaterra a partir de 1603 até sua morte.

³⁶Dr. Domingos Ramos (Porto, Portugal, 1866-1932) foi juiz de Direito e entusiasta da arte teatral, dirigiu diversos grupos de amadores, alguns dos quais apresentaram peças traduzidas e adaptadas por ele. Admirador de Shakespeare, traduziu as tragédias *Macbeth*, *Rei Lear*, *Otelo*, *Hamlet*, etc.

contra os invasores noruegueses e auxiliados pelas tropas inglesas. Shakespeare fundiu todos os feitos militares de Macbeth em uma grande vitória.

Outro ponto de diferença entre as histórias abordadas, mas que serviu de matéria dramática e poética à obra shakespeariana, foi a morte de Duncan pelas mãos de Macbeth. Nas crônicas, o mesmo fato acontece e da mesma forma, só que com personagens diferentes. Duncan não foi assassinado como Shakespeare representa, mas o rei Duff, assassinado por Donewald, e igualmente auxiliado pela esposa. Donewald, após matar o rei, envia o cadáver para longe e, quando encontrado, acusa os camareiros pelo assassinato, matando-os em um momento de cólera. Há, nas crônicas, uma relação direta entre a atrocidade de Macbeth e a inferência dos demônios e do Inferno, que resultam em crueldade. Nasce a floresta de homicídios, porém, em Shakespeare, os agentes do inferno são as feiticeiras e os espíritos malignos invocados por Lady Macbeth, em Holinshed, são mágicos. Banquo é morto de igual forma nas duas obras literárias.

A cena do drama, que apresenta um Malcolm que será bom como o pai, acusando-se assim de todos os vícios, é bem parecida com a conversa das crônicas, não são idênticas, são como uma semente do discurso apresentado entre as personagens. Shakespeare consegue rearranjar a história com sua mão mestra, enfatizando os acontecimentos dramáticos de forma poética, nos apresenta um anti-herói com o qual não desejamos nos identificar, mas, mesmo assim o fazemos. Uma tragédia medieval com características intrínsecas do caráter feudalista escocês. Vemos e compreendemos, pelos exemplos de Macbeth e sua esposa, qual o peso com que “o remorso atormentava uma alma na Idade Média” (RAMOS, 1925, p. XI).

Diversos literatos debruçaram-se sobre *Macbeth*, fazendo várias análises e críticas para esta obra de William Shakespeare. Vejamos, então, alguns pensamentos sobre esta obra de arte.

3.4 CRÍTICA LITERÁRIA DA PEÇA *MACBETH*

Shakespeare traz em *Macbeth* um universo fantasmagórico, revelado por feiticeiras, pelo obscuro, pelo negro, pela noite, pelo crepúsculo e trovoadas, repleto de sons naturais que sugerem maus agouros, os uivos dos lobos, os pios de corujas

e os latidos de cães. Protagonizado por Macbeth, o assassino sanguinário. Uma poesia do horror medieval embebido de sangue e de misticismo demoníaco, onde a noite usurpou o dia. A grande “tragédia de sangue” do autor, segundo Harold Bloom:

Dentre todas as peças shakespearianas, *Macbeth* é a grande “tragédia de sangue”, não apenas pelos assassinatos, mas quanto às implicações da sanguinária imaginação do protagonista. *Macbeth*, o usurpador, move-se em meio a uma fantasmagoria de sangue: sangue é o componente básico de sua imaginação. (BLOOM, 1998, p. 636)

Bloom acrescenta que *Macbeth* é o mais tenebroso dos dramas de Shakespeare, e comenta a análise que Nietzsche³⁷ faz sobre a tragédia, segundo a qual o filósofo alemão dialoga com a tradição de leituras que consideravam a personagem segundo uma visão moral: “Aquele que imagina que o teatro de Shakespeare produziu efeito moral e que a visão de *Macbeth* afasta irresistivelmente dos perigos da ambição engana-se” (NIETZSCHE apud BLOOM, 1998, p. 635).

De acordo com Nietzsche, a força poética de *Macbeth* está justamente na não moralidade que ela traz, sem nenhuma mensagem pedagógica tradicional. Nesta visão, o protagonista reflete a porção furiosa da ambição, mesmo que dissimulada, de quem o contempla. A personagem é capaz de desempenhar “uma atração demoníaca”, arrebatando naturezas iguais. Sendo assim, catalisa em nós o nosso lado sombrio, perigoso, mutável e apaixonado, nosso lado demoníaco, que é capaz de tudo por uma ideia, um desejo ou um instinto, mesmo que tenha que renunciar à sobrevivência. Esta ótica nos apresenta a força poética do drama sem a avaliação moral de *Macbeth*. A conduta moral na qual estamos inseridos, sobretudo a cristã, pode nos impor uma avaliação negativa de uma determinada condição humana, principalmente se abstermos da temporalidade inerente ao fato ou à história e sua epistemologia.

Macbeth, o vilão assassino, já foi um herói épico, mas se mostra como vil e condenável, orientado por impulsos maléficos, que faz se valer por forças além das feiticeiras. Deste modo, Bloom acentua a investigação que Shakespeare faz em

³⁷Friedrich Wilhelm Nietzsche (Alemanha, 15/10/1844 – 25/08/1900) foi um filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor prussiano do século XIX, nascido na atual Alemanha. Escreveu vários textos criticando a religião, a moral, a cultura contemporânea, filosofia e ciência, exibindo uma predileção por metáfora, ironia e aforismo.

Macbeth, sobre a presença do demoníaco no próprio ser humano, como num espelho, assim como indicou Nietzsche. Um vilão trágico condenável, mas extremamente humano, guiado por forças além da compreensão moral, forças que aterrorizam e seduzem, “um imenso prazer que se deixa contaminar pelo demoníaco” (BLOOM, 1998, p. 652).

Para Bloom, Shakespeare apresenta *Macbeth* como uma “tragédia visionária”, como um gênero dramático diferente, estranho. “Macbeth é um profeta involuntário, quase um médium, extremamente vulnerável aos espíritos da noite” (BLOOM, 1998, p. 637).

Este território do negativo, no qual Macbeth está inserido promove ao leitor e ao espectador uma experiência do aterrorizante de si mesmo, a sua porção perturbadora. Essa ideia passa a ser mais compreensível quando trazemos à baila o conceito do “pesadelo” que Jan Kott propõe para *Macbeth*. O pesadelo é uma experiência pessoal assim como é em um crime. Portanto, para Kott, o drama shakespeariano em questão é “um grande pesadelo que paralisa e apavora” (KOTT, 2003, p. 91). As ações dramáticas da peça se desenrolam, na maioria das vezes, durante o período da noite. A noite e o sono estão bem presentes em *Macbeth*, ora em metáforas, ora em perturbações e maldições.

É uma noite da qual o sono foi expulso. Em nenhuma tragédia de Shakespeare fala-se tanto do sono. Macbeth assassinou o sono. Macbeth não consegue mais dormir. Em toda Escócia, ninguém mais consegue dormir. Não há mais sono, há somente pesadelos. (KOTT, 2003, p. 93)

O soturno e o demoníaco que encontramos na peça são preponderantes em *Macbeth*. É a partir desse contexto do horrível, que se descortinam a ambição ao poder e a sexualidade latente que emergem nas personagens durante o desenrolar das ações. Martin Lings começa sua análise afirmando que *Macbeth* é a única peça de Shakespeare na qual “os poderes das trevas são mostrados em cena, distintos e separados de personagens humanas” (LINGS, 2004, p. 151).

Mas, será que essas forças demoníacas são tão distintas assim? Se na 3ª cena – ato II do texto, o porteiro do castelo de Macbeth se apresenta como o porteiro do Inferno e diz; “Não servirei mais de porteiro do Diabo.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 44). Quem é o Diabo? Macbeth, de qualquer, forma não está sozinho. Lady Macbeth é

parte fundamental da construção das ações e da narrativa dramática da peça, sem ela nada teria acontecido. O poder feminino é trazido à cena como genitora do negativo.

3.5 LADY MACBETH

"Lady Macbeth – uma das mais perfeitas vilãs da literatura -, que, ambiciosa, exerce seu poder sobre o marido, levando-o a cometer o gesto fatal de traição ao rei, que desencadeará a tragédia dos dois." Essa é a descrição da personagem na contracapa da edição de Macbeth editorada por L&PM Editores, com tradução de Beatriz Viégas-Faria³⁸, tradução utilizada nesta pesquisa. Muitas características são atribuídas à personagem em um único período, o de que ela é uma vilã ambiciosa, manipuladora e incitadora da traição, ou seja, o agente do mal na história que subverte a ordem moralista.

Uma das personagens femininas mais intrigantes da Obra de William Shakespeare, Lady Macbeth não é a protagonista do drama, é a segunda em número de falas e permanece pouco tempo em cena. Entra na 5ª cena do ato I e retira-se depois da 4ª cena do ato III, e ressurge brevemente no começo do último ato. Porém, a personagem é a catalizadora da trama da ação trágica do protagonista.

Lady Macbeth é a esposa e cúmplice de Macbeth, de suma importância para o desenvolvimento da ação dramática. Cabe a ela convencer e estimular o marido a praticar a traição contra o rei e assassiná-lo, evidenciando para muitos estudiosos seu caráter frio e ambicioso. Contudo, ela demonstra enorme amor e fidelidade ao marido, o que faz com que ela se apresente como uma personagem dialética e paradoxal, portadora da capacidade humana de odiar e amar simultaneamente. Harold Bloom destaca estes aspectos na relação do casal.

A sublimidade de Macbeth e de Lady Macbeth é irresistível,- trata-se de personalidades convincentes e valorosas, além de profundamente apaixonadas. Aliás, com incomparável ironia, Shakespeare apresenta-os como o casal mais feliz de toda a sua obra dramática. (BLOOM, 1998, p. 633)

³⁸Beatriz Viégas-Faria (Porto Alegre, 11/01/1956) é tradutora e escritora. Atualmente, é professora adjunta na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas.

Bloom assegura que Lady Macbeth é uma personagem forte e que Shakespeare a retira de cena para não ofuscar o protagonista, desta forma, a única e forte presença no palco passa a ser a de Macbeth. Portanto, para o crítico, o desenvolvimento da personagem na peça parece ser truncado. Voltamos aqui ao paradoxo que Lady Macbeth representa, não só quanto ao seu discurso, como também o da sua estrutura dramática. Voltaremos a estes pontos quando nos ativermos à análise do discurso da personagem. Bloom ainda acrescenta que Lady Macbeth é uma figura arrojada, que é pura vontade, contrastando com o seu marido, e enfatiza que, na visão de Nietzsche, é ela quem deseja a coroa, enquanto Macbeth nada deseja. Porém, é Lady Macbeth quem supostamente se desintegra na loucura e na culpa ao final da peça.

Lady Macbeth entra no drama como a incitadora e a conspiradora da morte do rei, instiga seu marido a cometer o assassinato e o mantém no propósito. Quando Macbeth questiona a possibilidade de não cometer o crime, ela exige que ele o faça quase como uma demonstração de seu amor e o questiona sobre sua virilidade. A personagem se mostra forte até mesmo depois que Macbeth assume o trono, durante suas alucinações, como um rochedo, um porto seguro para o esposo. Aparentemente, só sucumbe quando o marido se mostra forte para levar o plano até suas últimas consequências.

Ao estudar a instigante personagem shakespeariana, percebe-se a quantidade de atributos malévolos adicionados a ela, bem como os benévolos. As descrições apresentadas para Lady Macbeth são sempre controversas. Para alguns estudiosos, ela é apenas uma personagem pequena, que surge apenas para ser possível a Shakespeare retratar o conflito do protagonista, como coloca Bárbara Heliodora³⁹ em sua crítica a *Macbeth*. Para outros é extremamente complexa. Domingos Ramos descreve que ela é notável pela simplicidade, majestosa e trágica, constituída pela clareza da tradição dramática.

Lady, grandiosa, trágica, desenhada com uma nitidez toda clássica, criada dum só jato do gênio, firme, preciso, é merecedora de tomar lugar ao lado das criações mais dramáticas da antiguidade, porque, sem contestação, ninguém concebeu, depois de Medéia e Clitemnestra, tipo que represente

³⁹Heliodora Carneiro de Mendonça (Rio de Janeiro, 29/08/1923 — Rio de Janeiro, 10/05/2015) foi professora, ensaísta, tradutora e crítica de teatro brasileira, além de reconhecida uma autoridade na obra de William Shakespeare.

com mais energia os pensamentos sombrios da negra humanidade.
(RAMOS, 1925, p. XIV)

Lady Macbeth foi inspirada, como já vimos, em uma figura lendária das crônicas de Holinshed que, por sua vez, narra episódios da vida de uma rainha escocesa do século XI, homônima à personagem dramática. Observemos que Shakespeare retrata sua personagem ora com as características de uma mulher medieval e ora com as características de uma mulher renascentista. Ramos ainda inclui, na descrição feita para a personagem:

É uma loba feudal que conserva até no próprio crime as virtudes adstritas à mulher do norte. Como esposa é fiel, casta, intrépida; ama o marido com toda lealdade dum coração bárbaro; aconselha-o, ampara-o com toda firmeza, incapaz duma sombra de piedade. Não há pensar de clemência que possa turvar suas negras meditações; não há sentimento de misericórdia que possa fazer diminuir a integridade de seu coração. (RAMOS, 1925, p. XIV)

Sem dúvidas, Lady Macbeth é material precioso de análise, não somente como personagem dramática, portadora de fascínio dúbio, como também uma representante da problematização da cultura da época, uma representação feminina, dentro de um determinado contexto social, histórico e político. Não podemos abrir mão desta peculiaridade na análise do discurso da personagem, nem tampouco nos aprofundarmos neste momento, já que essa será elaborada mais adiante, como colocado anteriormente.

3.6 A VISÃO FREUDIANA DE LADY MACBETH

Sigmund Freud utilizou a narrativa de vários personagens criados por autores consagrados para exemplificar suas teorias de psicanálise, que tem como pedra angular a repressão. Lady Macbeth foi analisada pelo psicanalista servindo de exemplificação de uma personalidade que fracassa ao obter êxito. Embora Anne Ubersfeld aponte a fragilidade de analisar psicologicamente uma personagem, por esta ser ficcional, vejamos as formulações freudianas para a personagem após sua sessão no divã.

A segunda tópica de *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, intitulado de *Os arruinados pelo êxito*, trata exatamente da análise que Freud fez de Lady Macbeth. No início do texto, ele apresenta a tese de que a neurose é o resultado das frustrações dos desejos libidinais, entretanto, algumas pessoas também ficam neuróticas quando seus anseios são alcançados. “É como se elas não fossem capazes de tolerar sua felicidade, pois não pode haver dúvida de que existe uma ligação causal entre seu êxito e o fato de adoecerem.” (FREUD, 1986, p. 190)

Para Freud, Lady Macbeth é exatamente o exemplo da pessoa que sucumbe após atingir êxito, aquela que lutou com todas as suas forças por um objetivo. A personagem não demonstra, no início da peça, nenhum conflito interno, nenhuma hesitação, qualquer esforço senão o de vencer os escrúpulos de seu ambicioso, embora compassivo, marido. (FREUD, 1986, p. 192). O psicanalista questiona o que levou Lady Macbeth a quebrar seu caráter tão rígido e enfatiza o fato dela desejar renunciar à sua feminilidade, no seu solilóquio inicial, que será tratado com mais profundidade na análise do discurso da personagem.

Lady Macbeth se mostra determinada mesmo após o crime ter sido cometido, contornando friamente a desorientação e confusão de Macbeth ao ver os fantasmas durante o banquete oferecido pelo casal. A personagem só retorna mais à frente, no decorrer da tragédia, já com sintomas típicos de obsessão, em que busca lavar as mãos das manchas de sangue imaginárias. No entanto, os elementos encontrados no drama shakespeariano não foram suficientes para que Freud chegasse a uma conclusão sobre a súbita derrocada de Lady Macbeth, ele recorreu às crônicas de Holinshed para uma abordagem histórico-literária.

Parece-me impossível chegar a uma decisão. Macbeth, de Shakespeare, é uma pièce d'occasion, escrita para a ascensão de Jaime, até então Rei da Escócia. O enredo foi feito de encomenda e já fora trabalhado por outros escritores contemporâneos, de cuja obra Shakespeare provavelmente se utilizou, como costumava fazer. (FREUD, 1986, p. 193)

Freud levanta a questão da infertilidade como elemento principal da tragédia, já que compara o drama ao fato histórico da unificação das coroas da Escócia e da Inglaterra. A rainha Elisabeth não teve descendentes e, pela sucessão devida, Jaime I, filho de Maria Stuart, passa a ser também o rei da Inglaterra. A ascensão de Jaime I foi como uma demonstração da maldição da esterilidade e das bênçãos da geração

contínua. E a ação do *Macbeth* de Shakespeare baseia-se nesse mesmo contraste. (FREUD, 1986, p. 193) Sendo assim, é a provável infertilidade de Lady Macbeth que a leva à súbita mudança de temperamento.

A relação pai e filhos é levantada pelo psicanalista como o tema central do drama. Ele apresenta a fala de Macduff, “Ele não tem filho”, da 3ª cena – ato IV, como se a afirmação fosse dirigida a Macbeth e interpreta a fala como “somente porque ele próprio não tem filhos é que pode assassinar meus filhos”. Deste modo, a infertilidade do casal Macbeth é uma punição aos seus atos, já que o poder alcançado não poderia ser transmitido aos seus descendentes.

Mas há um problema apontado por Freud, o de que não haveria tempo suficiente, em termos psicológicos, para a transformação da personalidade de Lady Macbeth, já que toda a ação da peça transcorre num período de uma semana. Supõe-se a abreviação de tempo que Shakespeare fez ao adaptar as crônicas de Holinshead, transformando o período de dez anos para apenas uma semana, tornando, assim, o enigma da alteração da personagem compreensível. Entretanto, as suposições podem ser questionadas, já que o motivo de aceleração das ações do drama shakespeariano pode ser apenas estilo dramático, características do texto dramático. Mas, Freud questiona a liberdade dramática de Shakespeare.

O dramaturgo pode realmente, durante a representação, dominar-nos pela sua arte e paralisar nossos poderes de reflexão; mas não nos pode impedir de que, subseqüentemente, tentemos aprender seu efeito mediante o estudo de seu mecanismo psicológico. Nem o argumento de que um dramaturgo tem a liberdade de encurtar à vontade a cronologia natural dos fatos que ele apresenta diante de nós, se pelo sacrifício da probabilidade comum ele puder realçar o efeito dramático, me parece pertinente nesse caso, pois tal sacrifício só se justifica quando meramente interfere na probabilidade, e não quando rompe a relação causal; além disso, o efeito dramático dificilmente teria sido afetado se se tivesse deixado a passagem do tempo indeterminada, em vez de ficar expressamente limitada a poucos dias. (FREUD, 1986, p. 195)

Para finalizar, Freud analisa a tese de Ludwig Jekels⁴⁰, que acredita ter encontrado uma técnica utilizada por Shakespeare e que poderia ser aplicada em *Macbeth*. Jekels acredita que o dramaturgo dividia um tipo de personalidade em duas personagens que, se analisadas isoladamente, são incompreensíveis, mas que são

⁴⁰Ludwig Jekels (Lemberg, Áustria-Hungria, 15/08/1867 - Nova York, 13/05/1954) era médico e psicanalista austro-americano. Membro da Sociedade Psicanalítica de Viena e posteriormente membro honorário da Sociedade Psicanalítica de Nova York.

complementares como no caso de Lady Macbeth e Macbeth. Por mais que Freud não concorde plenamente com a visão de Jekels, ressalta exemplos no texto que confirmam tal ponto de vista.

Os germes do medo que irrompem em Macbeth na noite do assassinato já não se desenvolvem nele, mas nela. É ele quem tem a alucinação do punhal antes do crime; mas é ela quem depois adoece de uma perturbação mental. É ele que após o assassinato ouve o grito na casa: 'Não durmas mais! Macbeth de fato trucidou o sono...' e assim 'Macbeth não mais dormirá', contudo, mais! ouvimos dizer que ele dormiu mais, ao passo que a Rainha, como vemos, ergue-se de seu leito e, falando enquanto dorme, trai sua culpa. (FREUD, 1986, p. 195)

As comparações entre as sequências complementares continuam, cita o sangue nas mãos de Macbeth, mas que se tornam a visão de Lady Macbeth até a neurose completa dela, que teria começado com a dúvida de Macbeth em cometer o crime. Sob a ótica de Jekels, o problema da passagem de tempo para transformação da personalidade da personagem é sanado, já que Lady Macbeth e Macbeth são uma unidade psíquica.

Lady Macbeth e Joana dos Anjos apresentam-se com ambiguidade paradoxal, como personagem dramática e figura histórica, do mesmo modo como se apresenta a arte teatral, como afirma a historiadora teatral francesa Anne Ubersfeld, cujos estudos também fundamentam esta pesquisa.

O Teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma). (UBERSFELD, 2005, p. 1)

O paradoxo em si, além de exprimir a tese e a antítese, os extremos que não se tocam, abre a possibilidade infinita de neutralização do binário apresentado. É exatamente o paradoxo que, além de se exibir incógnito como um todo, nos aponta as inúmeras possibilidades cognoscíveis existentes entre os extremos opostos. Passemos a entender os discursos das vozes femininas e o espírito dos tempos no início do Século XVII, através dos discursos de Joana dos Anjos e Lady Macbeth.

4 A ANÁLISE DO DISCURSO

4.1 O DISCURSO E A ANÁLISE

O termo 'discurso' é reivindicado por linguistas, sociólogos, psicólogos, filósofos e antropólogos, pertencentes às diversas correntes de pensamentos e, portanto, são atribuídos ao termo diferentes significados. As diversas definições agregadas ao termo englobam correntes teóricas bem distintas umas das outras e, até mesmo, antagônicas. Grosso modo, quando pesquisamos o significado de 'discurso' nos Dicionários da Língua Portuguesa, encontramos a definição mais conhecida sobre o termo, que é a de ser uma sequência lógica de orações verbalizadas com o objetivo de transmitir uma ideia ou sentido, este verbete está associado à definição da Linguística. Para o linguista francês Émile Benveniste, o discurso é uma expressão da língua que serve de instrumento da comunicação. Segundo a concepção de Benveniste, esta comunicação pressupõe alguém que fala e alguém que ouve, um emissor e um receptor. Patrice Pavis⁴¹ ressalta o pensamento do linguista francês, "o discurso supõe um locutor e um ouvinte e se organiza através da relação dos pronomes pessoais" (PAVIS, 2008, p. 101), dentro deste conceito, surge o sujeito do discurso determinado pela relação do uso dos pronomes 'eu' – 'tu'. Vejamos outro destaque que Pavis nos apresenta, em seu livro *Dicionário do Teatro*, para a definição do termo discurso, com base no pensamento de Benveniste.

Discurso é "também a massa dos escritos que produzem discursos orais ou que deles empresta o contorno e os afins: correspondências, memórias, teatros, obras didáticas – em resumo, todos os gêneros nos quais alguém se dirige a alguém, se enuncia como locutor e organiza aquilo que diz na categoria da pessoa." (PAVIS, 2008, p. 101 APUD BENVENISTE, 1966: 242)

A teoria enunciativa de Benveniste é trazida à tona por Pavis, porque é inevitável sua presença quando se estuda a linguagem e o sentido. Sendo assim, o sujeito é o cerne da sua teoria da enunciação. Segundo Benveniste, a subjetividade é entendida como "a capacidade do locutor para se propor como "sujeito"

⁴¹Patrice Pavis (1947) foi professor de estudos de teatro na Universidade de Kent, em Canterbury (Reino Unido), onde se aposentou no final do ano letivo de 2015/16. Ele escreveu extensivamente sobre performance, concentrando seus estudos e pesquisas principalmente em semiologia e interculturalidade no teatro.

(BENVENISTE, 1991, p. 288). Partindo-se deste pensamento, entende-se quão proveitosa é a análise do discurso da personagem, tanto para Lady Macbeth como para Joana dos Anjos, já que ambas são o sujeito da subjetividade de suas narrativas. Joana, como o sujeito enunciativo de suas confissões e Lady, como o sujeito da enunciação do desenvolvimento da ação dramática, na peça *Macbeth*, de William Shakespeare. O discurso não se apresenta apenas sob a forma oral, como pode também ser apresentado sob a forma escrita, sendo assim, a análise do discurso da personagem pode ser elaborada a partir do texto dramático, sem a necessidade do discurso oral da apresentação cênica. O nosso foco é a análise dos discursos da personagem Lady Macbeth, dentro do texto dramático, e de Joana dos Anjos, como personagem de sua autobiografia, ambas personagens literárias, criadas a partir de personagens reais da história.

A análise do discurso no Teatro pode ser muito ampla, se pensarmos o Teatro a partir de sua encenação, pois o Teatro é constituído por uma multiplicidade de signos, como um corolário de signos, afirma Anne Ubersfeld. Para compreendermos o discurso teatral e os níveis de seus enunciados no texto dramático, é preciso entender as principais características deste gênero literário. O texto dramático é composto basicamente de dois corpos textuais, o diálogo das personagens e as didascálias, que são as indicações que o autor faz às cenas a serem representadas, como intenção, tempo, espaço, etc. De acordo com Ubersfeld:

A distinção linguística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que:

- a. nomeia as personagens (indicando a cada momento *quem fala*) e atribui a cada uma *um lugar para falar* e uma *parte do discurso*;
- b. indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso.

Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar – e não somente um outro, mas uma coleção de *outros* numa série de réplicas. (UBERSFELD, 2005, p. 7)

Quando observamos o pensamento de Ubersfeld destacado acima, constatamos a complexidade intrínseca do Teatro, como também, do texto teatral. Ubersfeld coloca que o enunciado distingue o diálogo das didascálias, se encontrarmos o sujeito deste enunciado. Podemos, assim, perceber claramente a

posição do sujeito no enunciado, quando pensamos em ‘personagem’, pois é este quem fala. Mas, a posição do autor fica nebulosa, já que o autor ‘não diz’, mas escreve para ‘um outro’ dizer no Teatro. Porém, o sujeito do discurso é um locutor (BENEVISTES, 1991) e as didascálias não são ditas.

Michel Foucault, em *Arqueologia do saber*, se debruçou sobre as questões relativas entre ‘sujeito’ e ‘enunciado’, elaborando um novo conceito para o tema, onde aponta que sempre há uma posição-sujeito no enunciado ou uma função que pode ser exercida por vários sujeitos. O filósofo francês propõe a existência de um novo ‘sujeito’, além dos propostos pelos estudos da linguística, para ele:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao sujeito da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. (FOUCAULT, 2008, p. 107)

A questão apresentada, sobre o ‘sujeito’ e o ‘enunciado’ dos componentes do texto teatral, tendo como fundamento teórico os estudos de Anne Ubersfeld, que voltará ao tema mais à frente, parece ser resolvida se levarmos em conta a proposição do conceito, que Foucault elaborou para o tema. Sendo assim, o aprofundamento da análise do discurso pode ser mais vasto, se este não antagonizar os conceitos oriundos da linguística e da filosofia, mas os tomarem como complementares. Os estudos linguísticos, que levam em conta o fonema e o signo, de maneira compartimentada, podem tomar outra dimensão se o enunciado for estudado em toda sua extensão e profundidade.

Podemos, então, entender que o texto dramático possui também basicamente dois discursos associados a estes corpos. Sendo assim, o discurso que se refere às didascálias está associado ao discurso de ordem filosófica, como uma sucessão de acontecimentos numa concatenação lógica de ideias, de modo que esta relação nos dê o que chamamos de discurso cênico dentro do texto, pronunciado por diversos sujeitos.

Já ao diálogo das personagens associaremos o discurso proveniente da linguagem, ou seja, da oralidade do texto, que está diretamente relacionada à personagem, pois é a personagem que fala e, no caso, é o que mais interessa para a pesquisa em questão. Compreendemos, pois, que estes dois textos que compõem o texto dramático, pressupõem dois níveis de enunciação do discurso, sendo estes: o texto principal, que é exatamente o texto a ser falado, os diálogos e os monólogos, que tem como enunciado “aqueles dos discursos *individuais* das personagens” (PAVIS, 2008, p. 102) e, o texto secundário, que contém as indicações cênicas do autor e rubricas, as didascálias, o nível do discurso do autor referente a sua epistemologia e quando este for à cena, o discurso globalizador do autor e da equipe de encenação (PAVIS, 2008).

Com o passar do tempo, a evolução do texto dramático transformou a relação de suas partes entre si, ou seja, “a relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história no teatro” (UBERSFELD, 2005, p. 6). Em clássicos da dramaturgia, temos a impressão de que as didascálias são mínimas, mas nunca ausentes, elas estão contidas nos nomes das personagens, ou, por vezes, no interior de uma das falas das personagens, como nas peças de Shakespeare por exemplo, em que, muitas vezes, as informações estão contidas nas falas. O bardo chega a ser reconhecido como um poeta da cenografia. “O ‘cenário falado’ é um traço estilístico crucial do palco elizabetano. Shakespeare manipula-o como gênio” (BERTHOLD, 2010, p. 320). Ubersfeld nos aponta esta peculiaridade sobre os componentes do texto dramático:

Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o *nome das personagens*, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as *indicações de lugar*, respondem às perguntas *quem?* E *onde?* O que as didascálias designam, pertencem ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas do uso da fala. (UBERSFELD, 2005, p. 6)

Voltamos aqui à questão do ‘sujeito e ‘enunciado’ dos componentes do texto dramático. As didascálias são “instruções dadas pelo autor” (PAVIS, 2008, p. 96), para a encenação do texto dramático, ou seja, um texto secundário que não deve ser pronunciado por atores. Segundo Ubersfeld, a distinção entre diálogo e didascálias se encontra no enunciado do discurso, como vimos anteriormente, com a pergunta *quem*

fala? É essa distinção que nos permite entender que o autor não ‘fala’ no teatro, porém, ele escreve para que um outro fale por ele. Deste modo, as didascálias podem estar contidas no discurso das personagens, mesmo não sendo este um discurso do autor.

Alguns textos dramáticos mais contemporâneos são extremamente generosos com o uso das didascálias, chegam a indicar detalhes técnicos da representação teatral, conduzindo completamente a teatralidade do texto, como no caso de *Macbett* de Éugene Ionesco⁴². Por mais que um determinado texto seja repleto de didascálias, ou que até seja – apenas uma enorme didascália, como exemplifica Ubersfeld ao citar *Ato sem Palavras*, – de Samuel Beckett⁴³, há fatores determinantes para que este texto pertença ao gênero dramático, que são: a sucessão de ações que convirjam a um desenlace, que haja um desfecho para o conflito levantado, e que isto aconteça no tempo presente do discurso enunciado pelas personagens, mesmo que estas se refiram ao passado ou ao futuro. A narrativa dramática é construída através de uma somatória de ações e acontecimentos no aqui e agora. Essa mesma narrativa pode ser encontrada em uma confissão ou autobiografia, onde o discurso se apresenta no tempo presente, tendo o passado como referente, com o diferencial do pressuposto deste discurso pretensamente conter a verdade (FOUCAULT, 2008).

Deixaremos de lado, neste momento, todos os elementos que estão diretamente relacionados ao discurso teatral, ou seja, os indicativos que estão associados, deste modo, à teatralização do texto dramático e, conseqüentemente, os signos referentes à encenação, a não ser, que esses signos nos tragam dados do enunciado das falas das personagens diretamente subordinados às ações dramáticas, ou que sejam, diretamente, informação que transformem o enunciado da personagem. Assim, de agora em diante, foco na oralidade, admitindo a situação da fala em que se encontra o discurso da personagem. No caso da autobiografia de Joana dos Anjos, levaremos apenas em conta as suas confissões, aceitando que o sujeito do enunciado do discurso é a própria confessa, como vimos em Benveniste.

⁴²Eugène Ionesco (Slatina, Roménia, 26/11/1909 — Paris, 28/03/1994) foi um dos maiores patafísicos e dramaturgos do teatro do absurdo. Além de ridicularizar as situações mais banais, as peças de Ionesco retratam de uma forma tangível a solidão do ser humano e a insignificância da sua existência.

⁴³Samuel Barclay Beckett (Dublin, 13/04/1906 — Paris, 22/12/1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês. Beckett é amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX.[1] Fortemente influenciado por James Joyce, ele é considerado um dos últimos modernistas.

Para Anne Ubersfeld, a análise do discurso feita puramente a partir das falas da personagem, é uma maneira clássica de estudo. Ela propõe, também, que existem “abordagens mais modernas” (UBERSFELD, 2005, p. 82), que levam em conta a situação da fala e a relação da personagem em questão, com outras personagens, agindo como um fator que delimita o sentido do discurso.

A situação da fala é a única que delimita o sentido do discurso, e o elemento primeiro dessa situação de fala é a personagem, enquanto totalidade semiótica apreendida numa relação concreta com outras totalidades semióticas. (UBERSFELD, 2005, p. 83)

Ubersfeld assegura, ainda, que interpretar o discurso da personagem a partir de suas falas, como um ser psicológico, pode acarretar em um erro, porque a personagem é um objeto ficcional, seus sentimentos e emoções não são vivenciados por ninguém, nem pela própria personagem, nem pelo ator e nem mesmo pelo público:

Objeto ficcional, no sentido do termo, na medida em que os sentimentos e as emoções, que a personagem pode experimentar, não são de fato experimentado por ninguém: nem pela personagem (um ser de papel), nem pelo ator (que experimenta outras), nem pelo espectador, que não está envolvido diretamente e cuja emoção, vinculada, aliás, à reflexão, é radicalmente diferente daquilo que é representado. (UBERSFELD, 2005, p. 82)

Porém, Ubersfeld se contradiz, quando, posteriormente, afiança que: “o Teatro produz emoção, é porque ele é espelho do mundo.” (UBERSFELD, 2005, P. 190). Entretanto, também, afirma que “o discurso da personagem remete a um referente psicológico, sem dúvida, mas esse referente não é da ordem da psique individual” (UBERSFELD, 2005, p. 83). Portanto, necessita de instrumentos de análises que permitam revelar uma situação, a situação da fala. Aparentemente, a contradição encontrada desabonaria as afirmações da teatróloga francesa. Entretanto, em *Paralel o Teatro*, de sua autoria, encontramos na primeira frase, do capítulo 1, o seguinte pensamento: “O teatro é uma arte paradoxal” (UBERSFELD, 2005, p. 1), ou seja, os paradoxos são inerentes ao teatro. De todo modo, a análise do discurso das personagens, desta pesquisa, faz um reconhecimento das determinações psicológicas, que interfiram nas correlações destas com as outras personagens. Este inventário é frequente, segundo a semiótica teatral francesa:

Enfim, é o que se estuda com maior frequência no colégio e na universidade, e mesmo na prática teatral clássica, a personagem fala, e, falando, diz a respeito de si um certo número de coisas, que pode ser comparado com os que outras dizem a respeito dela. Assim, pode-se fazer o inventário das determinações (essencialmente psicológicas) da personagem, analisando-se em seu discurso o conteúdo (psicológico) que define suas relações, com seus interlocutores ou com outras personagens. (UBERSFELD, 2005, p. 82)

O sentido do discurso da personagem dramática não é compreendido tendo em vista apenas as falas da personagem, o seu discurso em si, mas, também, a relação com o discurso de outros personagens. Esta perspectiva permite entender, deste modo, as informações contidas nessas relações. Percebendo quando a personagem é o sujeito do enunciado e quando é o sujeito do discurso, não esquecendo que ela também pode ser o sujeito do enunciado do próprio discurso, como no caso de uma confissão ou de um monólogo de reflexão. Ubersfeld nos apresenta a personagem como quem enuncia o discurso:

A personagem é o que enuncia um discurso (...), discurso que é uma extensão de falas regradas, e que pode, então, ser estudada, como veremos: a) do ponto de vista linguístico, enquanto extensão da fala, b) do ponto de vista semiológico, como sistema de signos, em relação com outros sistemas de signos. O discurso de uma personagem é, pois, um texto, parte determinada de uma totalidade mais ampla que é o texto literário completo da peça (diálogo e didascálias). Mas ele é também, e sobretudo, uma mensagem que tem um emissor-personagem e um receptor (interlocutor e público), em relação com as demais funções de toda mensagem, em particular com um contexto e um código. (UBERSFELD, 2005, p. 84)

É importante salientar que a análise das personagens proposta neste trabalho não é somente uma aplicação automática da linguística. Esta análise não dispensa os pontos levantados como definição do que é o discurso, nem a enunciação e sua relação emissor/receptor e o sistema de ideias e pensamentos inerentes ao enunciado. A investigação científica do discurso leva em conta o contexto histórico-social, para que reflita a visão de mundo vinculada aos seus autores, no tempo espaço da história, isto é, a epistemologia de sua produção é apresentada como guia norteadora, para que o espírito do tempo seja evidenciado. Para Ubersfeld: “Todo texto teatral é a resposta de uma demanda do público, e é por isso que se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia.” (UBERSFELD, 2005, p.169)

O discurso, além de ser uma manifestação específica e concreta da linguagem, com as devidas noções de texto e de enunciado, é algo que vai além dos textos e

enunciados baseados nele. O discurso sustenta os enunciados, ao mesmo tempo em que é reforçado pelos próprios enunciados que o realizam, mas não pode se restringir a um enunciado específico, nem poderá existir sem esses enunciados. A linguista brasileira Eni Orlandi define, em seu livro *Análise do Discurso*, que: “o discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.” (ORLANDI, 1999, p.15)

A análise do discurso de uma personagem evidencia a relação da linguagem com a ideologia, demonstrando, desta forma, que esta análise relaciona diversas áreas de estudo em sua metodologia, para um maior aprofundamento. A análise do discurso concebe “a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social” (ORLANDI, 1999, p.15). Esta é uma área de pesquisa que não possui um método definido. Isto quer dizer que a análise em seu decorrer não possui um delineamento teórico definido como base a ser seguida. A teoria e a metodologia são inseparáveis, pois o objeto e o sentido determinam impondo ora esta, ora aquela, uma dando suporte à outra, ao mesmo tempo em que é suportada. Como coloca a linguista:

Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produções da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista do discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade. Tendo em vista esta finalidade, ele articula de modo particular conhecimentos do campo das Ciências Sociais e do campo da Linguística. Fundando-se em uma reflexão sobre a história da epistemologia e da filosofia do conhecimento empírico, essa articulação objetiva a transformação da prática das ciências sociais e também a dos estudos da linguagem. (ORLANDI, 1999, p. 16)

A proposta de análise dos discursos, de Lady Macbeth e de Joana dos Anjos, tem um caráter interpretativo-qualitativo, investiga o contexto natural, na tentativa de dar sentido aos fenômenos, levando em conta o enunciado do sujeito e o sujeito do enunciado, sem necessidade de uma análise quantitativa, realizando assim, uma “exaustividade vertical” (ORLANDI, 1999, p.62) como dispositivo analítico, como propõe Orlandi. Considera-se incluir memória, história, ideologia, confissão, diálogo dramático, o dito e o não dito, enfim, estudar a profundidade interpretativa na sua totalidade. Determinar os mecanismos de investigação, para a análise do discurso da personagem dramática, não pode se abster da interdisciplinaridade inerente ao

próprio Teatro, já que este se apresenta desta forma. Já que o aprofundamento de análise sistêmica no Teatro, por sua complexidade diante da variedade de códigos significantes, não é unânime, “sobretudo associado, na consciência crítica, à mimese (imitação da ação) mais que à diégese (relato de um narrador)” (PAVIS, 2008, p.12).

A análise dos discursos das personagens, Joana dos Anjos e Lady Macbeth, elaborado a seguir, não descarta nenhum conceito de ‘sujeito’ e ‘enunciado’, ao contrário, abarca pensamentos teóricos relativos ao tema, com o intuito de investigar os apontamentos significantes, da presença dos demônios, como resposta do patriarcado à incompreensão do poder da voz feminina.

4.2 O DISCURSO DE JOANA DOS ANJOS

Fazer a análise do discurso de Joana dos Anjos, tendo como base sua autobiografia, é tarefa árdua, já que há muita especulação sobre o tema e, principalmente, questionamento da integridade de seus escritos. O corpus a ser estudado privilegia os documentos em que a madre superiora se coloca como o sujeito do enunciado. Há vários relatos eclesiásticos do tema, documentos de julgamento, correspondências, arquivos de estudos e pequenos artigos da imprensa local da época, todos repletos de misticismo, onde o real e o ficcional se misturam.

O que se entende por sua autobiografia, publicada pela primeira vez em 1644, acatado como manuscrito original, é um aglomerado de correspondências entre ela, Joana, e o padre Saint-Jure, acompanhado de notas e documentos de arquivo, como: trechos de atas, acertos de conversão, resumos de procedimentos e interrogatórios. Vale ressaltar que Jean-Baptiste Saint-Jure foi considerado o grande diretor espiritual de Joana, depois que ela foi libertada dos demônios através dos exorcismos. Sendo assim, a primeira edição da autobiografia de Joana dos Anjos está repleta de intervenções de outras vozes, outros sujeitos, contudo, o enunciado do discurso é sempre o dela. A análise a seguir, leva em conta apenas sua voz.

Esse revezamento de vozes gerou um diálogo entre Joana dos Anjos e outras vozes históricas, contemporâneas ao caso Loudun. Rapidamente, o evento de possessão no convento das ursulinas, assumiu a aparência de um escândalo público, onde cada uma das partes usou a palavra escrita para fazer ouvir sua voz, com

versões diferentes dos fatos, em uma “guerra dos textos”, bem colocada por Michel de Certeau, em seu livro *La possession de Loudun*.

Após a execução do padre Grandier, em 1634, assistimos a uma proliferação de escritos que justificam ou condenam os acontecimentos: pequenos jornais e tabloides se revezam em divulgações caluniosas do caso e encontram um grande número de leitores, de Poitou à capital, onde é habitual entregar esses impressos ao público, que também são repassados por correspondência e os arquivos de estudiosos e curiosos.⁴⁴(CERTEAU, 2005, p. 343)

Joana dos Anjos escreveu sua autobiografia através de correspondências com Saint-Jure, como vimos, anos depois do caso de possessão em Loudun. Portanto, ela já era uma figura pública, o que conferiu, a si própria, a autorização de escrever suas memórias. Este evento é destacado pelo simples fato de que, no início do século XVII, havia pouquíssimas mulheres com proeminência social. As mulheres eram sempre ‘Senhoras’ de um homem, apresentavam-se socialmente a partir do nome do seu ‘Senhor’. Como veremos na análise de Lady Macbeth, as mulheres destacavam-se por serem territórios de outro ser com poder social. Vimos, anteriormente, a importância da semiologia do nome adotado por Joana após seu noviciado, onde ela deixou de se chamar ‘Del Belcir’, renunciando, assim, ao nome de seu pai, para tornar-se ‘Joana dos Anjos’. Desta forma, ela passou a pertencer a vários anjos, tornou-se um corpo de muitos, porém, sem especificação. As mulheres sempre foram submetidas a adotarem o nome de família de seus maridos, abandonando o nome de seu pai, um pacto jurídico de cessão de titularidade, como se fossem uma propriedade a ser transferida, sempre pertencentes a outro, e este outro sempre do gênero masculino.

Joana se autorizou a escrever suas memórias, consciente de ser uma figura bem conhecida e, portanto, já tendo quebrado simbolicamente o isolamento do convento, com o advento dos exorcismos e conseqüentemente com sua ‘cura’. Ela já estava acostumada a ser observada e analisada, em virtude de todo o processo de exorcismos públicos a que se submeteu, além de sua comunidade religiosa. Esse fato nos leva a crer que Joana não quis se dirigir apenas ao seu diretor espiritual, na

⁴⁴*Après la mort du curé Grandier en 1634, on assiste à une prolifération des écrits justifiant ou condamnant les événements : petite presse, gazettes, libelles relaient l'affaire et rencontrent un large lectorat, du Poitou jusqu'à la capitale, où l'habitude est prise de livrer au public ces imprimés qui passent aussi dans les correspondances et les archives d'érudits et de curieux. (tradução minha)*

escritura de sua autobiografia, quis também, se dirigir ao grande público, que assistiu ou ouviu falar sobre o teatro do exorcismo de Loudun. Ela quis apresentar uma versão pessoal dos fatos que a tornaram famosa e dos fatos que ainda não tinham sido informados. Já, neste contexto, encontramos o desejo da precisão e sinceridade do seu discurso.

Joana estava preocupada, disse ela, ‘em julgar o estado em que estávamos’, quando fala sobre o convento. Também manifestou um ‘medo de não dizer as coisas como elas são’, evidenciando, assim, a historicidade do seu discurso, dando atenção às ‘peculiaridades’, fornecendo nomes e lugares onde esteve durante a infância e juventude, insistindo, conseqüentemente, na legitimidade de seu discurso. No entanto, suas memórias estavam combinadas com uma visão subjetiva dos acontecimentos, mesmo assim, ela insistiu no direito de poder falar com propriedade, de dizer a verdade, como uma confissão. Paradoxalmente, ela reconheceu seus lapsos de memória e o caráter imperfeito da história:

No começo de minha possessão, eu estava há quase três meses em uma perturbação contínua da mente, não me lembro de nada daquilo que aconteceu, ali, naquele momento.⁴⁵ (ANGES, et al., 1886 p. 65)

Joana descreveu, em seus relatos, os episódios de sua infância e juventude com um olhar retrospectivo, assim como a cronologia dos primeiros sintomas da sua possessão e a ação demoníaca. Entretanto, ela colocou-se como a agente da ação dos fenômenos, fornecendo nomes de lugares e pessoas, para completar as histórias que já estavam escritas. É exatamente na imprecisão de suas lembranças, em seu lapso de memória, que a credibilidade do evento de possessão se tornou evidente, porque comprovava que a possessão realmente ocorreu, no eclipse sobrenatural de suas faculdades.

O estado externo em que eu estava carregava o poder de representar um prelado com médicos para reconhecer o que se passava dentro de mim. Não vou dizer as circunstâncias do que aconteceu, as atas são prova disso, só direi uma coisa extraordinária.....⁴⁶ (ANGES, et al., 1886 p. 101)

⁴⁵*Dans le commencement de ma possession, je fus près de trois mois dans un continuel trouble d'esprit, de sorte que je ne me souviens d'aucunes choses de celles qui se sont passées dans ce temps là. (tradução minha)*

⁴⁶*L'état extérieur dans lequel j'étais porta les puissances de députer un prélat avec des médecins pour reconnaître ce qui se passait en moi. Je ne dirai point les circonstances de ce qui se passa, les procès verbaux en faisant foi, je dirai seulement une chose extraordinaire... (tradução minha)*

As informações do extraordinário a que Joana se referiu, evoca a indeterminação da fala da possuída, já que esta faz uso do discurso de outrem, ou seja, dos demônios que a possuíram. Não cabe, à possuída, determinar as classificações oriundas da medicina ou da prática do exorcismo. O enunciado misterioso foi proferido por sua voz, mas do lugar não comum. Era a voz do sobrenatural. Médicos e exorcistas não acordavam, as explicações que tinham para o evento da possessão eram divergentes, entretanto, concordavam que o sujeito do discurso da possuída era o de 'um outro'. A classificação foi pretendida pela medicina e pela Igreja, como afirmação técnico-científica, como expõe Certeau:

Exorcistas e médicos tentam, então, compensar, reabsorver a escapada da possuída para fora dos campos de um discurso estabelecido. Médicos e exorcistas não se entendem sobre o que é a norma – para uns ela compreende a intervenção visível de um cosmos sobrenatural e para outros ela exclui esta intervenção. Mas eles se entendem fundamentalmente para eliminar uma extraterritorialidade da linguagem. O que combatem pela nomeação é o fora-do-texto onde se coloca a possuída quando se dá por enunciado de alguma coisa que é fundamentalmente "outro". (CERTEAU, 1982, p. 246)

Não podemos esquecer a posição da fala do discurso nesta análise (ORLANDI, 1999). Joana não era historiadora, ela era uma religiosa de destaque dentro da instituição eclesiástica e, por mais que esta fosse uma posição social destacada, que era determinante para ela ser considerada uma possuída, como vimos nos estudos de Foucault, sua fala estaria sujeita às regras da vida monástica. Portanto, o discurso de Joana deveria atenuar os acontecimentos escandalosos do teatro do exorcismo e não o enaltecer. O discurso dela estava subordinado a um código de obediência, condicionado a uma postura de retraimento, enaltecendo a humildade diante dos fatos.

A princípio, o patriarcado eclesiástico autorizou Joana a escrever ao padre Saint-Jure, como uma forma de direção de consciência, dentro de um relacionamento hierárquico, entre diretor e dirigido, com o objetivo de permitir que o seu novo diretor espiritual pudesse direcioná-la para um trabalho de autoanálise, um autoexame. O ato de escrever não seria um ato da sua própria vontade, estava sob um código de obediência, que ela perseguiu por uma questão de sujeição. O modelo das memórias

históricas foi sobreposto ao do exame da consciência, ao modelo de *Confissões* de Agostinho, o qual Joana não escondeu a leitura.

Nesse contexto, a escrita de Joana serviu à sua humilhação, sendo o diretor espiritual visto como o único leitor, uma forma de confissão à distância. Este é o motivo de suas confissões serem intercaladas com orações e momentos de arrependimento, no qual ela convoca um duplo julgamento, o celestial e o terreno, evidenciado pela sua posição na fala: "Eu tenho um grande motivo para corar diante de Deus e diante dos homens, pelas libertinagens do espírito em que me deixo levar."⁴⁷ (ANGES, et al., 1886 p. 54). À cronologia dos fatos, foram acrescentados momentos de autoavaliação de sua vida moral. A admissão de suas falhas proporcionava, dentro da estrutura ortodoxa, permitir falar por si mesma. Joana especifica: " Eu gostaria que a obediência me permitisse dizer aqui todas as falhas que cometi."⁴⁸ (ANGES, et al., 1886 p. 87). Esse é o discurso institucional da ordem eclesiástica, o momento em que o ato de enunciação encontra o enunciado, que tem a confissão como o ato de assumir a responsabilidade (FOUCAULT, 2008).

Joana dos Anjos foi levada a adotar a versão de possessão autorizada pelos homens da Igreja. De fato, quando ela escreveu seu texto, as histórias de possessão já estavam altamente codificadas. Muitas vezes escritas por exorcistas, no dia seguinte ao exorcismo das possuídas, com um propósito claro, o de edificar as vitórias da Igreja sobre os demônios. Além das poucas variantes, foi sempre o mesmo modelo narrativo que prevaleceu, o de agregar atributos demoníacos ao opositor, transformando a oposição em uma espécie de anticristo, como obra do Diabo. Isso gerou e alimentou diferentes conflitos entre católicos e protestantes, entre o poder local e o poder central e entre devotos e céticos. A Igreja Católica passou a ser a historiadora das possessões, produziu garantias capazes de converter os incrédulos em apologética sensível, afiançados com testemunhos escritos. O patriarcado preocupou-se, portanto, em produzir histórias demoníacas eficientes, capazes de propor uma versão ortodoxa dos fatos, contra os excessos considerados fora da "Ordem".

⁴⁷ *J'ai grand sujet de rougir devant Dieu et devant les hommes pour les libertinages d'esprit dans lesquels je me suis laissée emporter. (tradução minha)*

⁴⁸ *Je voudrais que l'obéissance me voulut permettre de dire ici toutes les fautes que j'ai faites. (tradução minha)*

A madre superiora reforçou a estrutura da narrativa do poder demoníaco, necessária à Igreja Católica, naquele momento, pois o catolicismo começava a perder o seu poder para os pensamentos protestantes, nesta região da França. Joana responsabilizou o maior opositor do pensamento católico em Loudun, o padre Urbain Grandier, pela possessão demoníaca que acometia o convento, como vimos anteriormente:

Nosso Senhor permitiu que uma maldição fosse lançada sobre a nossa comunidade por um padre chamado Urbain Grandier. Este homem miserável fez um pacto com o diabo para nos perder e fazer de nós filhas da vida má; para isso ele enviou os demônios para o corpo de oito freiras desta casa, para possuí-las.⁴⁹ (ANGES, et al., 1886 p. 64)

Ao mesmo tempo, Joana trouxe uma visão mais ortodoxa para o caso das possessões, defendendo a piedade e a eficiência dos exorcismos, enaltecendo, assim, a superioridade do poder católico sobre os demônios, agregando a religiosidade do fenômeno: "Foi através da intercessão da Virgem Maria e dos bons anjos que essa maravilha aconteceu. Deus me usou para incentivar os religiosos"⁵⁰ (ANGES, et al., 1886 p. 75). E retomou o esboço canônico da doutrina da Igreja: a possessão é uma operação pela qual o Diabo entra no corpo de uma pessoa e a habita. A razão, para o início do processo da possessão, também é tópica: um feiticeiro, Grandier, ordenou que os demônios entrassem nos corpos das freiras ursulinas. Aqui, retomamos o caso de interpenetração apresentado por Foucault, onde um clérigo é acusado de feitiçaria, mesmo ainda pertencendo ao bojo da instituição católica. Joana reforçou a tradição demonológica reconhecível, ao relatar os tormentos físicos espetaculares infligidos pelos demônios:

Meu rosto estava desfigurado e meu corpo estava machucado por seus golpes. (...) Este Isacaaron amaldiçoado não perdeu tempo, ele não me deu descanso; Não falarei toda a violência que ele fez comigo, dia e noite.⁵¹ (ANGES, et al., 1886 p. 85)

⁴⁹*Notre Seigneur permit qu'il fût jeté un maléfice sur notre communauté par un prêtre nommé Urbain Grandier. Ce misérable fit un pacte avec le diable de nous perdre et de nous rendre des filles de mauvaise vie; pour cet effet il envoya les démons dans le corps de huit religieuses de cette maison pour les posséder. (tradução minha)*

⁵⁰*Ce fut par l'intercession de la Sainte Vierge et des bons anges que cette merveille s'opéra. Dieu s'en servit pour encourager les religieux. (tradução minha)*

⁵¹*J'avais le visage tout défiguré et le corps tout meurtri de ses coups. (...) Ce maudit Isacaaron ne perdait point son temps, il ne me donnait aucun repos; je ne dis pas toutes les violences qu'il m'a faites jour et nuit. (tradução minha)*

A sequência de exorcismos seguiu um cenário já codificado. Joana utilizou, também, uma tradição preexistente para retratar o seu Diabo, pai das mentiras e das ilusões, capaz de revezar sua aparência, ora em uma figura sedutora, ora em uma figura aterrorizante. Durante as visitas noturnas, que fez à madre superiora, atacava-a sob a forma de um dragão ou de uma cobra. Era a recuperação de um bestiário específico da tradição:

Todas as noites, durante quase seis meses que esta intervenção durou, este demônio soprava ou falava continuamente aos meus ouvidos. Muitas vezes ele assumia personagens e aparecia como um dragão, um cão, um leão, uma cabra e outros animais, às vezes ele assumia forma humana..⁵² (ANGES, et al., 1886 p. 84)

Por fim, completando a tradição do bestiário, adentramos à atmosfera erótica, específica das tentações demoníacas. O Diabo é um sedutor por excelência, como já apresentado. A narrativa demoníaca estava diretamente relacionada à falta de circunspeção. A autenticação da presença dos demônios, através dos desejos carnis, foi apresentada por Joana:

O padre de quem falei usou demônios para excitar o amor nele. (...) Ele não deixou de vir à noite para nossa casa e nossos quartos⁵³
Ouvi a voz de um homem que disse palavras lascivas e lisonjeiras para me seduzir; ele me pediu para lhe dar um lugar na minha cama⁵⁴ (ANGES, et al., 1886 pp. 67, 100)

Joana reproduziu os códigos eclesiásticos da narrativa demoníaca, consolidando, assim, a imagética diabólica. Ela escreveu suas memórias valorizando o seu testemunho pessoal, se descrevendo em primeira pessoa, como no modelo Agostiniano, que aponta a humildade e o arrependimento. Mas, como possuída, não disse realmente "eu", ela era um corpo atravessado pelas vozes dos demônios. Do mesmo modo, após os seus exorcismos, no qual foi "curada", tornou-se um receptáculo para visões místicas, atravessada por vozes demoníacas ou celestes.

⁵²*Toutes les nuits pendant presque six mois que cette opération dura, ce démon soufflait ou parlait continuellement à mes oreilles. Il prenait très souvent des figures et paraissait comme un dragon, un chien, un lion, un bouc et autres bêtes, quelquefois il prenait une forme humaine. (tradução minha)*

⁵³*Le prêtre dont j'ai parlé se servait des démons pour exciter en moi de l'amour pour lui. (...) Il ne manquait pas ensuite de venir la nuit dans notre maison et dans nos chambres. (tradução minha)*

⁵⁴*J'ai entendu comme la voix d'un homme qui me disait des paroles lascives et flatteuses pour me séduire; il me pressait de lui donner place dans mon lit. (tradução minha)*

Visitada pelos oráculos do seu anjo bom, ela adotou uma nova postura, quando, finalmente, não precisaria mais de uma autorização externa, a dos homens da Igreja, para poder falar.

Este é o cenário que fugiu às normas patriarcais eclesiásticas, no que se refere ao discurso feminino de Joana dos Anjos, a possuída. Até então, o discurso da mãe, frequentemente, era atribuído a um 'outro', um gênero narrativo codificado, dentro do qual, para a tradição, é a de que a possuída é precisamente despojada de sua voz. A possuída é apenas um invólucro, um corpo feminino marginalizado, um dispositivo objetificado a serviço do discurso masculino, fosse ele do Diabo ou, então, de um exorcista ou médico, a fim de ser analisado e descrito, para decifrar os sintomas do inferno e diagnosticar se esse corpo era provido de uma patologia ou se era uma fraude. Objeto de espetáculo, corpo alterado, a possuída era apenas o espelho do conhecimento de outrem, o lugar de uma luta entre diferentes autoridades. Para os exorcistas, este invólucro se tornou um meio de converter o incrédulo, que deveria se adaptar à demonstração do que se esperava dele. Adicionado a isso, está a autoridade do corpo, sobre o qual se baseia a teoria demonológica: a possuída era um simples lugar carnal de habitação demoníaca, não um sujeito histórico. Deste modo, a possessão de Joana permitiu que ela se mostrasse em um espetáculo indecente, enquanto fugia de qualquer acusação de irreligião. Ela declara:

Minha mente estava muitas vezes cheia de blasfêmias e às vezes eu as pronunciava sem conseguir pensar em me deter. (...) Eu não era livre destes sentimentos, embora eu não os tivesse conhecido na ocasião, porque este demônio me escandalizava. (...) Às vezes, quando ele ocupava a minha cabeça, rasgava todos os meus véus e os das minhas irmãs (...), espezinhava-os debaixo dos pés, comia-os amaldiçoando a hora em que eu tinha entrado na religião.⁵⁵ (ANGES, et al., 1886 p. 71)

Quando me apresentei para a comunhão, o diabo agarrou a minha cabeça e, depois de ter recebido a hóstia santa e a ter umedecido pela metade, o diabo a atirou na cara do padre. Eu sei muito bem que eu não fiz isso livremente.⁵⁶ (ANGES, et al., 1886 p. 79)

⁵⁵*J'avais souvent l'esprit rempli de blasphèmes et quelquefois je les proférais sans que je pusse faire aucune réflexion pour m'en empêcher. (...) Je n'étais pas libre dans ces sentiments quoique pour lors je ne le connusse pas, car ce démon m'offusquait. (...) Quelque fois quand il occupait ma tête, je déchirais tous mes voiles et ceux de mes sœurs (...), je les foulais aux pieds, je les mangeais en maudissant l'heure que j'étais entrée en religion.* (tradução minha)

⁵⁶*Comme je me présentai à la communion, le diable s'empara de ma tête et après que j'eus reçu la sainte hostie et que je l'eus à demi humectée, le diable la jeta au visage du prêtre. Je sais bien que je ne fis pas cette action avec liberté.* (tradução minha)

Joana transgrediu o sujeito do discurso de quem o enuncia, extrapolando, desta forma, a posição do feminino na instituição demonológica da possessão. Neste ponto, ela se colocou no processo do enunciado do outro, tendo consciência durante o estado de possessão, opondo-se à narrativa clássica, tanto para a Igreja Católica como para a medicina, no que tange ao seu diagnóstico, ou seja, a de ser histérica. Michel de Certeau discorre sobre o tema, no capítulo VI – *A Linguagem alterada* do seu livro *A Escrita da História*, destacando esta passagem:

Transgredir significa atravessar. O problema que se coloca aqui é o de uma distorção entre a estabilidade do discurso demonológico (ou do discurso médico) como discurso do saber e, por outro lado, a função de limite exercida pelos dizeres da possessão. Esta distorção obriga, provisoriamente, a manter entre eles uma diferença que não implica numa homologia. Pelo fato de a palavra da possuída representar um limite não se pode concluir que este limite tenha a mesma estrutura discursiva que o saber demonológico ou médico. (CERTEAU, 1982, p. 247)

A possessão da religiosa tornou-se uma autorização paradoxal, com o propósito de indicar os constrangimentos ou repugnâncias da sua vida monástica e, os rituais cotidianos da ordem. Contudo, a sua ‘cura’ tampouco a fez regressar à simplicidade da vida no convento. Este paradoxo místico elevou a possibilidade de um santificado, almejado por ela, numa equivalência social ao patriarcado terreno, evidenciado pela aclamação de uma intervenção divina: - "Vi uma grande luz e, então, ouvi uma voz que me dizia: (...) não se aflija e não se aborreça, pois Deus a salvará."⁵⁷ (ANGES, et al., 1886 p. 145) Além disso, narrou a certificação de Deus: "Eu sou aquele que pode te dar garantia"⁵⁸ (ANGES, et al., 1886 p. 160), uma autorização divina, que lhe permitiu ir além da estrutura de obediência aos homens. Para ela, Deus substituiu o seu diretor espiritual humano: "É impossível para mim descrever, aqui, as iluminações abundantes que esta bondade divina me deu. (...) Ele ensinou-me como um mestre ensina um discípulo"⁵⁹ (ANGES, et al., 1886 p. 128), e ainda:

Durante os exercícios, Nosso Senhor deu-me grandes graças, porque me proporcionou um conhecimento profundo sobre mim mesma. (...) Ele tinha

⁵⁷*Je vis une grande lumière et j'entendis ensuite une voix qui me dit: (...) ne te lasse point et dure car Dieu te donnera son secours.* (tradução minha)

⁵⁸*Je suis celui qui te peut garantir.* (tradução minha)

⁵⁹*Il m'est impossible d'écrire ici les lumières abondantes que cette divine bonté me donnait. (...) Il m'enseignait comme un maître enseigne un disciple.* (tradução minha)

uma grande percepção sobre o meu vazio e uma profunda consideração pela minha vida passada.⁶⁰ (ANGES, et al., 1886 p. 184)

O "eu" de Joana, despossuído do êxtase e do inferno, permitiu que ela se emancipasse da vida monástica comum. O extraordinário espiritual a retirou de seu estado comum, trazendo-a à tona, autorizando Joana a ter uma relação direta com o sobrenatural, com Deus ou com o Diabo, indo, desta forma, contra a tradição eclesiástica vigente. Portanto, Joana gerou uma nova teoria para o caso da possessão, a da vontade própria, como interventor do exorcismo, conferindo poder ao feminino, visto que o corpo possuído sempre era o feminino.

Eu me via como uma das mais obstinadas [...], fato que me fez pensar sobre minha consciência, porque eu não acreditava que alguém pudesse ser possuído sem ter dado o consentimento para o pacto.⁶¹ (ANGES, et al., 1886 p. 65)

Joana vai contra a teoria mais difundida, segundo a qual o demônio se torna mestre do seu corpo, independente das próprias inclinações da possuída sendo, assim, ela destaca, a sua responsabilidade na inclinação para o vício, que permitiu ao demônio investir na possessão do seu corpo, descartando as maldições da bruxaria, e, assumindo a responsabilidade da sua luta contra os demônios.

Durante os exorcismos, Joana foi pressionada a dar averbação ao tratado demonista, assegurando o postulado previsto para este caso, que consistia em extrair dela os nomes do demônio que a possuía. Os exorcistas precisavam documentar um nome próprio, que pertenceria a uma lista pré-estabelecida, pois a possuída, presumidamente, se encontrava em estado de inconsciência. Porém, no caso de Joana, eram vários os demônios que a possuíam. Este fato gerou um desvio constante na relação do postulado, já que um nome próprio confere ao sujeito um lugar na linguagem e "assegura", portanto, "uma ordem na prática sociolinguística" (CERTEAU, 1982, p. 245). Joana disse: - "Então, eu tinha sete demônios no corpo, cujo líder era Asmodeus: sua intervenção era contínua, não só na imaginação, mas também na

⁶⁰*Pendant ces exercices Notre Seigneur me fit de grandes grâces car il me donna une connaissance de moi-même bien particulière. (...) Il me tint dans une grande vue de mon néant et une vive considération de ma vie passée.* (tradução minha)

⁶¹*Je me vis une des plus travaillées [...], cela me porta à penser à ma conscience parce que je ne croyais pas qu'on pût être possédée sans avoir donné consentement au pacte.* (tradução minha)

alma."⁶² (ANGES, et al., 1886 p. 69) Logo depois: "eu sou Amã", depois: "eu sou Isacatão", etc. Deste modo, tem-se, no caso de Joana dos Anjos, "uma série de identificações heterogêneas: eu = Asmodeu; eu = Isacarão; eu = Leviaatã; eu = Amã; eu = Bala; eu = Behemot." (CERTEAU, 1982, p. 245)

Joana afirmou que o 'mal' veio a ela. Os sete demônios foram evocados não mais de acordo com uma hierarquia angelical, mas de acordo com uma classificação psicológica, apontada por ela como: o orgulho, a luxúria, a raiva ou a dureza de coração, reafirmando a sua responsabilidade no processo de possessão e exorcismo. Como resultado, ela marginalizou o papel de feiticeiro do padre Grandier, uma espécie de reversão do poder masculino para o poder feminino, reivindicando a autoria de uma série de percepções, que lhe permitiriam lutar contra o demônio. Foi Joana quem tomou a decisão sobre a sua libertação, "o desejo que tive de mudar minha vida" (ANGES, et al., 1886 p. 106), o que confirma o seu lugar central na narrativa. Ao se libertar das paixões, a possuída subtraiu a sua alma do poder dos demônios e, assim, adquiriu um grande poder sobre si mesma. Com isso, ela inverteu o modelo clássico, no qual a possuída, reduzida a um corpo habitado por um demônio, era excluída de sua própria identidade. Conseqüentemente, o exorcismo dos demônios foi proporcional à reconquista de uma liberdade, ao aprendizado de uma lucidez e a um pensamento reflexivo.

Embora o demônio tenha feito o que pôde para desviar a minha atenção, não pude deixar de fazer muitas reflexões (...). Parecia-me ouvir do fundo do meu coração que podia escolher um destes dois estados, e que era a mim que cabia. (...) Me disseram interiormente: você pode, se quiser. (...) Um dia, no mês de junho, quando estava perante o Santíssimo Sacramento, veio-me à mente um pensamento. (...) Eu nunca seria libertada dos meus problemas a menos que eu tivesse retirado de mim tudo o que deu ao diabo a oportunidade de causá-los a mim, e se eu fizesse uma boa reflexão sobre todos os movimentos da minha alma eu descobriria que todas as desordens da minha alma eram baseadas na minha natureza. Isso me pareceu mais claro do que o sol.⁶³ (ANGES, et al., 1886 pp. 112-115)

⁶²*J'avais donc sept démons dans le corps dont le chef était Asmodée : son opération était continuelle tant en l'imagination qu'en l'esprit. (tradução minha)*

⁶³*Quoique le démon fit ce qu'il pouvait pour détourner mon attention, je ne pouvais que je ne fisse beaucoup de réflexions (...). Il me semblait que l'on me disait au fond du cœur que je pouvais faire choix de l'un de ces deux états, et que cela dépendait de moi. (...) On me disait intérieurement: tu peux si tu veux. (...) Un jour du mois de juin, comme j'étais devant le très saint sacrement, il me vint une pensée. (...) Je ne serais jamais délivrée de mes troubles que je n'eusse ôté de moi tout ce qui donnait occasion au démon de me les causer et que, si je faisais une bonne réflexion sur tous les mouvements de mon âme je trouverais que tous les désordres de mon âme étaient fondés sur mon naturel. Il me semblait que je voyais cela plus clairement que le soleil. (tradução minha)*

A inversão de poder que Joana apresentou, do masculino para o feminino, trouxe a ela a liberdade de se tornar a autora e personagem de seus atos, o sujeito do discurso de sua possessão. A religiosa trouxe o Diabo, não como o nefasto à sua alma pura, mas como o agente catalizador de aquisição de uma habilidade, a de reconhecer suas paixões e natureza, uma nova prática de conhecimento. O evento da possessão foi, acima de tudo, inseparável de uma experiência de autodescoberta, de uma auto conquista através do poder da própria pessoa, o reconhecimento de sua VOZ.

A experiência me ensinou que ele tira grande proveito de todos os movimentos desordenados de nossa natureza; assim somos nós mesmos que lhe fornecemos as armas com as quais ele trava guerra contra nós (...) ele não procura material lá fora.⁶⁴ (ANGES, et al., 1886 p. 73)

A madre demonstrou total ciência de sua posição social pela obediência à Ordem, mas destacou, em sua autoanálise, mesmo que negativamente, o conhecimento que adquiriu sobre si.

Se a obediência me permitisse, descreveria com prazer ímpar toda a minha malícia, hipocrisia, duplicidade, arrogância, autoestima e egoísmo, juntamente com todos os meus outros vícios.⁶⁵ (ANGES, et al., 1886 p. 54)

Joana narrou também o prazer que tivera durante o processo de possessão, com certo fascínio pelo demoníaco, agregando, à sua existência, o extraordinário.

O diabo, muitas vezes, me enganou por um pouco de prazer que eu tive na agitação e com outras coisas extraordinárias que ele fez com meu corpo. Tive extremo prazer de ouvir falar sobre isso e fiquei confortável em parecer mais entusiasmada do que as outras.⁶⁶ (ANGES, et al., 1886 p. 76)

⁶⁴*L'expérience m'a fait connaître qu'il tire de grands avantages de tous les mouvements déréglés de notre nature; ainsi c'est nous-mêmes qui lui fournissons les armes dont il nous fait la guerre (...), il ne cherche point de matière au dehors.* (tradução minha)

⁶⁵*Si l'obéissance me le voulait permettre, je décrirais avec un singulier plaisir par le menu toutes mes malices, hypocrisies, duplicités, arrogance, propres estimes et recherches de moi-même, avec tous mes autres vices.* (tradução minha)

⁶⁶*Le diable me trompait souvent par un petit agrément que j'avais aux agitations et autres choses extraordinaires qu'il faisait dans mon corps. Je prenais un extrême plaisir d'en entendre parler et j'étais bien aise de paraître plus travaillée que les autres.* (tradução minha)

O processo de possessão não deu apenas a liberdade de consciência à Joana, como também deu a averbação da autoridade que ela passou a ter sobre o próprio corpo, ratificando a inversão que fez do discurso daquela época, mesmo que, a demonologia vigente ainda determinasse que o corpo da possuída era território de outrem, ou de um outro dotado a pertencê-lo. Joana dos Anjos atestou, em primeira pessoa da narrativa, o controle da mortificação do seu corpo durante a ‘saída’ dos demônios, destacando, assim, o extraordinário do seu corpo em cenas de autopunição, "Quando fui despedaçada, ao mesmo tempo, me vi curada das minhas feridas"⁶⁷ (ANGES, et al., 1886 p. 138). Entretanto, a insistência nas proezas místicas permitiu a ela, através de uma lógica de imitação da Paixão de Cristo, conquistar a admiração do público pretendido, o que facilitou muito a narrativa de mudança, da possessão demoníaca para a possessão divina, o seu caminho para a santidade. A fim de salientar o controle que a madre tinha sobre o seu corpo, veremos novamente uma parte de suas confissões.

O fogo da concupiscência me forçou a me atirar sete ou oito vezes na fogueira, onde fiquei de meia a uma hora inteira para apagar esse outro fogo, para que eu tivesse metade do meu corpo queimado. Outras vezes, no grande frio do inverno, passava parte das noites completamente despida na neve ou nas tinas de água gelada. Além disso, muitas vezes eu me colocava no meio dos espinhos, de modo, que ficava toda rasgada, outras vezes, eu rolava nas urtigas e passava noites inteiras lá.⁶⁸ (ANGES, et al., 1886 p. 138)

O extraordinário do corpo de Joana dos Anjos foi revelado durante todo o processo de possessão diabólica e nas sessões públicas de exorcismos. Certeau chamou estes episódios de ‘Teatro de exorcismos’, que corroboravam com as assertivas das bulas demonológicas cristãs. Os exorcistas apresentavam os ritos publicamente, como um fenômeno extraordinário, exibindo um corpo capaz de ficar em posturas antinaturais e convulsionado.

A recuperação de Joana averbou, a ela, a posse de um corpo transicional, que passou de corpo demoníaco para um corpo santificado. Este novo corpo

⁶⁷*Lorsque j'étais toute déchirée jusqu'aux os, en même temps je me trouvais toute guérie de mes blessures.* (tradução minha)

⁶⁸*Le feu de la concupiscence m'a obligée de me jeter sept ou huit fois dans des brasiers de feu où je demeurais des demi heures tout entières afin d'éteindre cet autre feu, de sorte que j'avais la moitié du corps tout grillé. D'autres fois dans les grandes froideurs de l'hiver j'ai passé une partie des nuits toute déshabillée dans les neiges ou dans les cuves d'eau glacée. En outre je me suis souvent mise en les épines, en sorte que j'en étais toute déchirée, d'autres fois je me roulais en des orties et j'y passais des nuits entières.* (tradução minha)

santificado foi revelado por estigmas, que surgiram em sua mão esquerda. A madre descreveu, em seu relato, o surgimento de seus estigmas e demonstrou enorme satisfação ao apresentar seu corpo para ser observado. Era um corpo digno de destaque, legitimado por estigmas, inscritos pelo divino.

O embaraçoso foi que não só a minha mão estava marcada com nomes sagrados, mas me fizeram mil perguntas sobre o que havia acontecido na possessão e expulsão de demônios; o que me forçou a dar uma explicação ao público e informar o que havia acontecido de mais importante na entrada e saída dos demônios do meu corpo e na impressão dos nomes sagrados na minha mão.⁶⁹ (ANGES, et al., 1886 p. 217)

Joana passou a exibir um corpo sintomático, que não era mais o da medicina, nem o da autoridade eclesial, que obedecia às ordens do exorcista, mas, um corpo figurativo, um corpo signo, que era em si mesmo seu próprio autoconhecimento libertário. A religiosa tornou o seu corpo uma prova de sua experiência, uma maravilha corporal erigida como um Mistério, a prova de que há demônios, a prova, também, da presença sensível do divino, motivo de seus estigmas. Recordemos que Joana dos Anjos era anã e corcunda, dotada, até então, de um corpo antagônico ao padrão de beleza. Entretanto, ela subverteu a atração do olhar e expôs seu corpo como uma verdade específica de seu testemunho, como um novo discurso espiritual para o feminino.

A madre reinventou um novo corpo escrito por estigmas, a ser exibido como um corpo marcado pelo sobrenatural, produtor de signos, reivindicando uma nova autoridade feminina, um território próprio, a partir de uma estrutura dogmática da demonologia e dos preceitos do patriarcado. Esses escritos corporais extraordinários e, também, todo o processo de possessão e exorcismo, permitiram a ela destacar uma singularidade, que a autorizou a falar em primeira pessoa. Ela foi a própria testemunha do mistério.

Seria completamente impossível descrever tudo o que aconteceu nessas batalhas e, a assistência especial que recebi de Deus, poucas pessoas

⁶⁹*Ce qui était embarrassant est qu'on ne se contentait pas de voir ma main marquée des sacrés noms, mais on me faisait mille questions sur ce qui était arrivé en la possession et en l'expulsion des démons; ce qui obligea de faire un imprimé dans lequel on instruisit le public de ce qui s'était passé de plus considérable dans l'entrée et la sortie des démons de mon corps et sur l'impression des sacrés noms sur ma main.* (tradução minha)

podem imaginar o que eu digo, a menos que tenham a experiência.⁷⁰
(ANGES, et al., 1886 p. 151)

Madre Joana criou uma ‘nova’ autoridade diferencial, do papel de possuída, para outro papel especificamente feminino, o de santa. Gerou uma nova doutrina demonológica, a de operações simbólicas, simétricas e antagônicas, um paradoxo místico.

O Diabo conduziu Joana dos Anjos à sua ascese, como uma permissão para que ela pudesse tomar posse da sua liberdade de consciência e do seu próprio corpo. Do mesmo modo, a análise do discurso de Lady Macbeth, investiga os apontamentos de uma intervenção demoníaca na personagem, a fim de saber o quanto os demônios foram determinantes para o desenvolvimento da ação dramática, bem como a interferência diabólica na constituição da psique da personagem.

4.3 O DISCURSO DE LADY MACBETH

Macbeth foi escrito no início do século XVII, mesmo período em que ocorreram os exorcismos públicos de Loudun. Esta foi uma época na qual o arquétipo do Diabo estava em evidência, considerado como o grande opositor a Deus, pela ótica da Igreja cristã. Esse pensamento era compartilhado, não só pela sociedade francesa, como também, pela sociedade inglesa. Vimos, anteriormente, que a figura demoníaca foi amplamente utilizada pela instituição eclesiástica. O antagonismo do Diabo às condutas religiosas serviu como força aliada, isto é, a vitória sobre o inimigo enfatizava a supremacia divina e o poder da Igreja Católica sobre a ordem pagã.

William Shakespeare escreveu *Macbeth* durante o reinado de Jaime I, que unificou as coroas da Inglaterra, da Irlanda e da Escócia. O rei era o patrocinador da Companhia Teatral na qual Shakespeare trabalhava, que se passou a chamar *The King's Men*, logo após a coroação do monarca. Percebe-se, aqui, a enorme influência que Jaime I exercia sobre a companhia, afinal, eram *os homens do rei*.

⁷⁰Il me serait tout à fait impossible de décrire tout ce qui s'est passé dans ces combats, et les assistances particulière que j'ay recues de dieu, et, peu de personnes peuvent concevoir ce que j'en dirais, à moins que d'en avoir l'expérience. (tradução minha)

Jaime I tinha um enorme fascínio sobre o tema de feitiçaria. Em 1597, ainda na Escócia, publicou seu estudo sobre bruxaria, o livro *Demonologia*, e quando se tornou rei da Inglaterra, em 1603, o livro também foi publicado em Londres. Sem dúvida, Shakespeare quis agradar o patrocinador ao escrever *Macbeth*, também conhecida por *The Scottish Play*, por recontar a história da ascendência do monarca, baseada nas *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda* de Raphael Holinshed, como já vimos, e, também, por trazer à cena o universo de magia e de bruxaria, no qual Jaime I acreditava. O discurso da personagem Lady Macbeth está inserido neste contexto histórico da Inglaterra renascentista e é possível observá-lo no texto da peça teatral.

Lady Macbeth nos é apresentada, na lista de personagens, como uma das últimas, após todos os personagens masculinos, mesmo daqueles que tem na peça mínima importância. Nesta análise inicial, podemos notar a hegemonia do poder masculino da sociedade na época, pois a listagem das personagens não usa o critério de aparição no texto, nem mesmo de importância dramática, mas sim o de importância e relevância social. O primeiro a ser listado é o rei, seguido de seus filhos, dos generais, nobres, profissionais liberais e sucessivamente todas as personagens masculinas que têm fala no texto, mesmo sendo uma única, e só depois aparecem as personagens femininas.

É conhecido o fato de que, no teatro inglês da Renascença, as mulheres não podiam atuar nos palcos públicos, só essa ocorrência já revela a posição da mulher na sociedade inglesa. Poderíamos, então, acreditar que as listas das personagens das peças de Shakespeare, eram elaboradas a partir da importância de destaque dos atores da companhia, ou seja, os atores mais conhecidos e experientes faziam as personagens masculinas, sobrando para os jovens aprendizes as personagens femininas. Contudo, esta pesquisa não apresenta fundamentação teórica para comprovar a suposição levantada.

Lady Macbeth é uma das principais personagens da peça, a segunda personagem em número de falas, ficando atrás apenas do protagonista, Macbeth. As crônicas de Holinshed descrevem Lady Macbeth como sendo a rainha Gruoch, que governou a Escócia entre 1005 e 1034. Em Shakespeare, toda a trajetória mítico-histórica de Gruoch é descartada, ela é apenas a Lady de alguém, e, este alguém é o seu marido, Macbeth. Ela não possui nome próprio, sendo assim, é uma propriedade

anônima sem o seu Senhor. Entretanto, há uma referência no texto *Macbeth*, a de que Lady Macbeth tivera uma vida pregressa ao tempo-espaço descrito por Shakespeare. Este detalhe pode estar relacionado com a vida de Gruoch, uma referência à rainha escocesa. De qualquer forma, Lady Macbeth já pertenceu a outro. Esta informação, se encontra no diálogo entre ela e seu marido, na 7ª cena – ato I, onde diz: “Já amamentei, e sei como é bom amar a criança que me suga o leite” (SHAKESPEARE, 2007, p. 32). Não há nenhuma indicação de que essa criança seria filho de seu marido, o único indício é o de já ter sido mãe. Ao contrário, a personagem Macduff, na 3ª cena – ato IV, nos informa que Macbeth não é pai: “Ele não tem filhos” (SHAKESPEARE, 2007, p. 109).

A análise do discurso de Lady Macbeth, dentro da obra dramática, leva em conta o discurso das outras personagens, quando ela é o enunciado deste discurso, a fim de observar o “conjunto dos seus traços distintos, suas relações com as demais personagens” (UBERSFELD, 2005, p. 83). Deste modo, se faz necessário destacar o único momento no texto em que falam dela, agregando à Lady Macbeth adjetivos descritivos da personagem. A descrição se encontra na última fala da peça. Malcolm, o filho do rei Duncan, que foi assassinado por Macbeth, se refere a Lady Macbeth como sendo: uma “diabólica Rainha” (SHAKESPEARE, 2007, p. 133). Portanto, é crucial levar em conta esse referencial, ou seja, o de que Lady Macbeth estaria relacionada ao Diabo, indistintamente.

A personagem aparece pela primeira vez, na peça, na 5ª cena – ato I, lendo a carta que recebeu do seu Senhor Macbeth. Não é ela quem diz algo, ela verbaliza a voz do seu marido, não sendo nem o sujeito, nem o enunciado do discurso. Sendo assim, há uma demonstração de inferioridade social. A mulher é apresentada claramente como território do seu marido, sua voz não é ativa. Porém, logo em seguida, temos o primeiro solilóquio de Lady Macbeth. Na primeira parte, ela é o sujeito do discurso, mas o enunciado tem como tema: Macbeth. Lady fala sobre seu marido, questionando o querer e o poder de Macbeth. Logo após, passa a ser o sujeito do próprio enunciado, tomando para si, progressivamente, o poder da sua voz, que detonará toda a ação dramática da peça. Afirma que, sem ela, o seu marido não tem força suficiente para alcançar os objetivos pretendidos.

LADY MACBETH – Já era Glamis, e agora também és Cawdor, e serás o que te foi prometido. E, no entanto, amedronta-me tua natureza: tão plena é ela

do leite da bondade que não permitirá tomar o primeiro atalho. Queres ser grande, e para isso não te falta ambição, mas careces de maldade que deve acompanhar a ambição. Deves estar desejando de um modo sagrado aquilo que desejas tanto. Não queres jogar sujo, e mesmo assim desejas vencer de modo indevido. Desejas ter, meu grande Glamis, a coroa que grita que assim deves agir se queres tê-la. E desejas também aquilo que temes fazer, e teu temor é maior do que teu desejo de que tal ato pudesse ser omitido. Apressate em vir para cá, e que eu possa em teus ouvidos derramar meu inebriante vigor, e que eu possa, com ousadia de minha língua, açoitar tudo que se interpõe entre tua pessoa e o círculo de ouro com o qual parece terem coroadado o Destino e o auxílio sobrenatural. (grifo meu) (SHAKESPEARE, 2007, pp. 24,25)

A sequência do solilóquio inicial, o da apresentação de Lady Macbeth, tem um curto tempo. Entretanto, traz a transição de postura da personagem, que vai da submissão à insubmissão. Ao questionar a fraqueza de Macbeth, em obter o controle do poder, Lady Macbeth agrega ao 'bem' debilidade, e, ao 'mal' faculdade. O questionamento das características femininas e masculinas é trazido de maneira clara durante todo o texto, relacionando o feminino à incerteza e o masculino à determinação. Estes pontos serão levantados mais à frente. Porém, como poderia uma mulher submissa ser o agente de atividade da ação, já que esta tem como característica a passividade? É exatamente neste ponto, ainda durante a apresentação da personagem, que vemos a transformação transgressora da ordem hegemônica masculina. Lady Macbeth, para se tornar ativa diante da ação dramática, precisa destituir-se de seu sexo, passar a ser 'homem' e reivindicar uma posição facultativa sobre si mesma para o desenrolar da fábula.

LADY MACBETH – Está rouco o corvo que grasna a entrada fatal de Duncan em minhas muralhas. – Vinde vós, espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais, liberai-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade, até haver ela de mim tomado conta. Que o meu sangue fique mais grosso, que se obstrua o acesso a passagem, para o remorso, que nenhuma visitação compungida da Natureza venha perturbar meu feroz objetivo ou estabelecer mediação entre este meu objetivo e seu efeito. Vinde vós aos meus seios de mulher e sugai meu leite, que agora é fel, vós, espíritos servis e assassinos, seja onde for que, em vossa invisível matéria, atendeis às vis turbulências da Natureza. Vem, Noite espessa, e veste a mortalha dos mais pardacentos vapores do Inferno, que é para minha fina afiada faca não ver a ferida que faz, que é para o Céu não poder espiar através da coberta da escuridão a tempo de gritar "Pare, pare"! (SHAKESPEARE, 2007, pp. 25,26)

Anteriormente, vimos que a determinação do que seria uma possessão demoníaca só passou a ser institucionalizada pela Igreja Católica como resposta às

intervenções demoníacas, acometidas nas mulheres que viviam monasticamente, dentro dos preceitos da ordem eclesiástica, ou, por mulheres que possuíam destaque social, casadas ou filhas de um homem poderoso. Esse pensamento foi apresentado pelos estudos que Michael Foucault fez para o caso, nos quais, o filósofo assinala a distinção entre a possessão e a bruxaria. Para ele, as bruxas são mulheres sem voz, que se estabeleciam na periferia da Igreja, incultas e serviçais do Diabo, diferentemente de Lady Macbeth, pois ela se enquadra nas características que uma mulher deveria ter para ser considerada apta a uma possível possessão demoníaca. No texto *Macbeth*, ela clama por uma possessão, pede para ser um receptáculo de espíritos malignos, e, é apresentada por Shakespeare, como uma personagem distinta das personagens feiticeiras, que servem de oráculo para Macbeth, no início da peça.

As bruxas, no texto, são retratadas como andarilhas pobres, destituídas de qualquer *status* social, e surgem em uma charneca. Banquo, as descreve como sendo: “desvairadas em seus trajes a ponto de não parecerem habitantes da terra” (SHAKESPEARE, 2007, p. 13), enquanto que Lady Macbeth é uma mulher de destaque social, o rei Duncan fala com ela diretamente e a descreve, elogiando-a: “Minha bela e nobre anfitriã.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 29)

A posição social de uma mulher era determinante para definir qual era o tipo de intervenção diabólica, segundo Foucault (FOUCAULT, 2001). Lady Macbeth é uma nobre a caminho de se tornar rainha, a partir do texto de Shakespeare, e, na história das Crônicas de Holinshed, Grouch já era rainha. Para a Igreja Católica, uma rainha jamais seria uma bruxa. Este fato epistemológico contraria várias análises elaboradas sobre a personagem, que condicionam Lady Macbeth a ser uma feiticeira. Tais análises afirmam que ela estaria em pé de igualdade com as bruxas. Podemos encontrar esta versão, a de que Lady Macbeth é mais uma bruxa na peça de Shakespeare, na adaptação que Eugène Ionesco fez para o clássico *Macbeth*, intitulado *Macbett*. Ionesco propôs, em sua versão, duas Ladys Macbeth, uma seria tola e aparece somente no final *non sense* do texto, porque ficou trancada no porão do castelo, e a outra seria astuta, teria poder sobre todos e controla a ação dramática. Para o dramaturgo e patafísico, as bruxas e a Lady Macbeth astuta são a mesma personagem, desta forma, o autor traz a mobilidade do sujeito do enunciado proposta

por Foucault, “como um jogo de posições possíveis para um sujeito” (FOUCAULT, 2008, p. 123).

No solilóquio inicial de Lady Macbeth, ela evoca as forças malignas e clama para que estas tomem conta do seu corpo. É ela quem decide. Sendo assim, Lady se coloca não como um simples invólucro para estas forças e assume a responsabilidade da possessão demoníaca, reafirmando a nova teoria gerada a partir da possessão de Joana dos Anjos, a da vontade própria, como interventora do exorcismo, conferindo poder ao feminino. Na análise do discurso de Joana, vimos que a mãe assumiu a responsabilidade da sua possessão. Este fato gerou uma transgressão no estatuto de comportamento da mulher porque, para a demonologia, a possuída seria apenas um receptáculo do mal, desprovida de voz e de autoridade sobre si mesma. Lady Macbeth se coloca como dona do seu próprio corpo, proprietária deste corpo-território, mesmo sendo a ‘Senhora’ de Macbeth. A transformação da personagem é condensada em um curto período, assim como toda a peça, que sofre uma compactação do tempo natural.

Após renunciar a seu sexo, também por vontade própria, Lady Macbeth deixa de ser uma ‘senhora’ convencional, pois ela se recusou a se comportar tão respeitosa, como a sociedade da época sugeria. Ela parece se tornar uma criatura desumana, uma paródia sombria de feminilidade, cujo sangue é muito intenso, ‘grosso’ e coagulado para a fertilidade menstrual, e, cujo leite materno é amargo, perigoso e venenoso. Esta passagem subverte a imagem da figura feminina, apresentada em *Macbeth*, a da fragilidade. Lady Macbeth quase se desumanizou e saiu da natureza, isto é, fora da ordem natural das coisas, nas quais o ‘leite da bondade humana’ nutre o sentimento moral.

A fragilidade esperada de Lady Macbeth, como sendo uma característica determinantemente feminina, pelo universo masculino, é reafirmada por Macduff, na 3ª cena – ato II, quando ela pergunta o que teria acontecido em sua casa, dissimulando o fato de saber que o rei Duncan já teria sido assassinado.

LADY MACBETH – O que está acontecendo? Por que a trombeta assim odiosa convoca à parlamentação os que dormem na casa? Falem, respondam!

MACDUFF – Ah, gentil dama, a senhora não deve ouvir o que sei. As palavras que posso pronunciar, se caídas em ouvidos femininos, podem matar. (SHAKESPEARE, 2007, p. 47)

Nesta mesma cena, após as personagens masculinas terem descoberto o assassinato do rei, conferimos também qual seria a postura esperada para os homens, a da não fragilidade, que estaria diretamente relacionada ao sentimentalismo. Em *Macbeth*, é notória a discussão do que seria ser homem e mulher naquela época e os princípios básicos de conduta para ambos, no que diz respeito à ação e à inação. Banquo ordena que retirem Lady Macbeth do recinto, reafirmando a necessidade de que a mulher teria de ser cuidada, e pede para que os homens presentes se recomponham, para decidir qual ação tomar, ou seja, reafirma que as ações e a razão pertencem à faculdade masculina.

BANQUO – Cuidem de Lady Macbeth.
 (Lady Macbeth é carregada para fora)
 E, quando tivermos bem encobertas nossas nuas fragilidades, que sofrem ao serem expostas, podemos então nos encontrar e averiguar esta obra sangrenta, a fim de sabermos mais. (SHAKESPEARE, 2007, p. 50)

Destacaremos, a seguir, um momento relevante na peça, que aponta os predicados femininos considerados ‘nobres’. Predicados estes, esperados de uma mulher da sociedade inglesa para a época. Macduff tenta convencer Malcolm, filho de Duncan, a lutar contra Macbeth e assumir a coroa da Escócia, herdada de seu pai. Porém, Malcolm descreve os aspectos negativos de sua própria personalidade, afirmando que não estaria apto a ser um bom rei, indigno assim, de governar o reino com sabedoria. Entretanto, Macduff traz uma cartada final para convencer Malcolm a lutar contra Macbeth e assumir a coroa, a de que ele jamais seria vil, pois era filho de uma mulher santa, ou seja, filho de uma rainha que tinha uma conduta ilibada. Uma mulher que seguia as regras ordenadas pela Igreja, subordinada a um código de obediência, condicionado a uma postura de retraimento, enaltecendo a humildade e a passividade. “MACDUFF – A Rainha que o trouxe a este mundo, mulher que vivia mais de joelhos que de pé, para livrar-se das tentações, rezava todos os dias de sua vida.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 103) A fala de Macduff santifica a mulher submissa, enobrece não só o ato da religiosidade e a abstenção das tentações, mas a coloca, literalmente, de joelhos, mesmo sendo ela uma rainha.

Lady Macbeth subverte a posição da mulher dentro da história, ao rogar por uma possessão demoníaca, atribuindo a si as características masculinas inerentes ao

mito do Diabo, o opositor de Deus. A personagem reitera a transgressão do feminino na 7ª cena – ato I. Quando Macbeth hesita em cometer o assassinato do rei, ela questiona a masculinidade do marido, o seu poder de ação e confronta-o com um discurso masculino, admitindo a inconstância como sendo uma qualidade de inferioridade da mulher. Lady Macbeth assume, no diálogo a seguir, que a agressividade tomou conta do seu ser, que o mal teria se instalado em seu corpo, mesmo quando se coloca como mãe. Há, nestas falas, uma particularidade no discurso da personagem. É o único momento no texto em que ela se refere em 3ª pessoa, como se fosse a voz de um ‘outro’, alterando o lugar do sujeito na linguagem. Esta característica é encontrada nos casos de possessão, quando a voz discursiva é a do espírito maligno.

LADY MACBETH – Estava bêbada, aquela esperança de que revestias? Caiu no sono, a tal? E agora ela se acorda, tão pálida e verdolenga, para examinar o que antes fez com tanta liberalidade? Deste momento em diante, calculo que esteja igualmente doentio o teu amor. Tens medo de ser na própria ação e valor o mesmo que és em teu desejo? Queres ter aquilo que, por tua estimativa, é o adorno da vida e, no apreço que tens de ti mesmo, levavas a vida como um covarde, não é assim? Deixas que o teu “Não me atrevo” fique adiando tua ação até que o teu “Eu quero” aconteça por milagre; como a gata, coitadinha, que queria comer peixe, mas não queria molhar a pata.

MACBETH – Imploro-te, paz! Atrevo-me a fazer tudo que é próprio de um homem. Quem se atreve a mais, homem não é.

LADY MACBETH – Quem foi, então, o animal que te obrigou a mencionar para tua esposa esse plano arrojado? Quando te atreveste a fazê-lo, então sim, eras um homem! E, para seres mais do que eras, terias de ser muito mais homem. Nem o momento nem o local eram propícios, e, no entanto, desejaste criá-los os dois. Eles agora se apresentam, e sua conveniência é tal que te aniquila! Já amamenteei, e sei como é bom amar a criança que me suga o leite. E, no entanto, eu teria lhe arrancado das gengivas desdentadas o meu mamilo e, estando aquela criancinha ainda a sorrir pra mim, teria lhe rachado a cabeça tivesse eu jurado fazê-lo, como tu juraste fazer o que queres fazer. (SHAKESPEARE, 2007, pp. 31,32)

Os questionamentos sobre o que é ser homem e, conseqüentemente, sobre a virilidade, são trazidos à cena por Lady Macbeth todas as vezes em que Macbeth apresenta fragilidade em seu propósito. A fala “seja homem” é recorrente não só no discurso de Lady Macbeth, como também em todo o texto. Quando uma das personagens masculinas apresenta sentimentalismo sobre um fato, outra personagem questiona sua masculinidade. A família de Macduff foi toda assassinada, a mando de Macbeth. Quando Macduff fica sabendo do ocorrido, fica nitidamente abalado, repetindo: “Como? Todos? Todos os meus mimosos filhotinhos?” E é imediatamente

repreendido por Malcolm – “Enfrente isso como um homem.” (SHAKESPEARE, 2007, p. 109)

Por mais que, à primeira vista, as sinopses da peça, grosso modo, retratem *Macbeth* como uma dramaturgia que tem como tema principal a ambição, de meu ponto de vista é inquestionável que este texto aborde o tema da conduta esperada para o homem e para a mulher, encontrado nos discursos de várias personagens e principalmente no discurso de Lady Macbeth. A ambição foi retratada na peça como uma característica atribuída aos homens. Não encontramos, em nenhuma fala de Lady Macbeth, algum tipo de alusão a querer ser rainha, apenas a transição de uma postura supostamente feminina para uma masculina, sublinhada por frases imperativas. Lady Macbeth adquire o poder da voz masculina, no caso dela, a partir de sua possessão maligna, para não deixar que seu marido sucumba à incerteza de suas ações.

Há, em Lady Macbeth, um paradoxo, o da vontade e desejo da personagem. Em nenhum momento, a personagem diz que quer se tornar rainha. Contudo, ao ajudar seu marido a obter a coroa, ela, conseqüentemente, se tornaria rainha. Harold Bloom afirma que Lady Macbeth é pura vontade, e acrescenta que, na visão de Nietzsche, é ela quem deseja a coroa. O paradoxo não está, exatamente, na dubiedade em querer e não querer a coroa, mas, em ajudar Macbeth a tornar-se rei, para que ele “não leve a vida como um covarde” (SHAKESPEARE, 2007, p. 31). Lady Macbeth instiga no marido a maldade e não a ambição, pois, quando se refere a Macbeth, diz: “Queres ser grande, e para isso não te falta ambição, mas careces da maldade que deve acompanhar essa ambição.”. E afirma: “O círculo de ouro com o qual parece terem te coroado o Destino e o auxílio sobrenatural.” (SHAKESPEARE, 2007, pp. 24,25).

Não podemos esquecer a função das bruxas em *Macbeth*, elas são um oráculo na peça, por três vezes elas dizem o que vai acontecer em seguida. Toda a história já era sabida, antes mesmo dos acontecimentos. As bruxas vaticinam toda a história, não há o que querer, o destino já estava escrito, resta às personagens vivenciar os acontecimentos. A principal questão apresentada na peça é o ‘ser’ e não o ‘querer’, ser homem e ser mulher, e ser ‘bom’ ou ser ‘mau’. O ‘querer’, apresentado como questão, difere do clasema antropomorfo ‘querer’, como verbo de vontade, que “determina o fazer dramático” (UBERSFELD, 2005, p. 45), a ação intrínseca do drama.

O ‘ser’ em *Macbeth* é o ‘motivo’ do sujeito desejanste. Esta peculiaridade do texto é exemplificada por Anne Ubersfeld, a fim de elucidar esse aspecto.

Assim em *Macbeth*, o desejo de *ser* (grande, rei, homem + o desejo por sua mulher) investe-se metonimicamente no “desejo” ou mais exatamente no querer matar Duncan; após o que, é o desejo de ser ou, sobretudo, de perseverar que gera mecanicamente o “querer” inesgotável de outros assassinatos. (UBERSFELD, 2005, p. 46)

Para Lady Macbeth, a ambição é acompanhada pela maldade e, se a ambição é a teia que permeia a trama, a maldade é essencial para o desenvolvimento da narrativa. Portanto, sem a invocação dos espíritos malignos, não teríamos o desenvolvimento da ação. A imagem demoníaca, citada no texto como referência a um ente do estatuto demonológico da época, é a do Diabo.

A figura do Diabo é frequente em toda a peça, a personificação do mal como um ente poderoso é aludido a todo mal acometido, justificando, assim, a presença de um ser demoníaco capaz de se apropriar do corpo de Lady Macbeth. Logo após a noite do assassinato do rei, na 3ª cena – ato II, o porteiro do castelo de Macbeth evoca várias vezes a figura do Diabo. Esta cena foi utilizada por Edmond Malone, mencionado anteriormente, como referência histórica, para determinar a data aproximada de escrita da peça, por fazer alusão a fatos ocorridos no início do século XVII, na Inglaterra de Jaime I, como a ‘Conspiração da Pólvora’ e o fracasso da colheita de trigo. Estes fatos estão relatados pelo porteiro do castelo de Macbeth, sempre após uma aclamação ao Diabo, retratando os homens que tiveram ações indignas, sugerindo, como se acreditava então, que suas almas iriam para o fogo dos Infernos.

PORTEIRO – Deveras, esse sabe bater. Se um homem fosse Porteiro das Portas do Inferno, ele não faria outra coisa que não dar voltas à chave. (Batem à porta) Pam, pam, pam! Por Belzebu, quem está batendo à porta? Aqui temos um lavrador, que se enforcou na expectativa frustrada de abundância. Pois vamos entrando, o senhor é servo dos tempos. Traga lenços suficientes consigo, pois aqui o senhor vai suar por seu ato. (Batem à porta) Pam, pam, pam! Por outro Diabo qualquer, quem está batendo à porta? Por minha fé, aqui temos um sujeito ardiloso no uso das palavras, um que jura colocar a verdade nos pratos opostos da mesma balança, um jesuíta que cometeu bastantes traições em nome de Deus, e ainda assim não pôde com suas evasivas evadir-se para o Céu. Ah, vamos entrando, homem pleno de ambiguidades! (Batem à porta) Pam, pam, pam! Por minha fé, temos aqui que nos chega um alfaiate inglês, por ter roubado nos panos de calções franceses. Vamos entrando alfaiate. Aqui o senhor terá como deixar tinindo o

seu ferro de engomar. (Batem à porta) Pam, pam, pam! Não se tem descanso. Quem é? Mas este lugar aqui é frio demais para ser o Inferno. Não mais servirei de porteiro ao Diabo. Havia imaginado eu deixar entrar alguns de todas as profissões, que trilham o caminho menos árduo e mais perfumoso para a fogueira eterna. (SHAKESPEARE, 2007, pp. 43,44)

O porteiro do castelo se refere a si próprio como sendo o porteiro do Inferno, fazendo uma clara menção à presença do Diabo, mesmo dizendo que aquele lugar era “frio demais para ser o inferno”, ou seja, de qualquer modo, ali estaria morando o Diabo. O mesmo aconteceu no Convento de Loudun, no qual Joana dos Anjos era a madre superiora, por mais que o convento não fosse o Inferno, foi considerado como uma casa habitada por demônios.

Lady Macbeth foi um baluarte para o marido durante toda sua hesitação em matar o rei, como também, em todas as vezes que Macbeth se mostrou inseguro, quando ele tinha que tomar atitudes negativas, para alcançar seus objetivos. Observamos que Freud apontou essa peculiaridade, ao analisar a personagem de Lady Macbeth, trazendo à baila a teoria de Ludwig Jekels (FREUD, 1986), a fim de justificar o questionamento que ele fez sobre o curto tempo de transformação da personalidade da personagem. Para Jekels, Macbeth e sua Senhora seriam a mesma personagem, duas faces da mesma moeda.

O maior desatino de Macbeth ocorre na 4ª cena – ato IV, durante o banquete que o casal real oferece aos nobres, após a coroação. Nesta cena, Macbeth vê os fantasmas das vítimas de seus assassinatos, Duncan e Banquo, o que coloca em dúvida a sua sanidade. Lady Macbeth permanece íntegra, tenta de todos os modos persuadir o seu marido a pensar friamente e resgatar a razão. Há, também, novamente o questionamento de sua virilidade, relacionando-a à falta de sua plena faculdade mental. Logo após Macbeth receber a notícia dos assassinos enviados por ele, a de que Banquo estaria morto, Macbeth começa a ver o fantasma de Banquo sentado em seu lugar. A visão o deixa transtornado. Imediatamente, Lady Macbeth contorna a situação:

LADY MACBETH – Sentem-se, valorosos amigos. O Senhor meu marido fica algumas vezes assim, e isso desde a juventude. Peço-lhes que permaneçam sentados. O acesso é momentâneo, e, antes que os senhores possam dizer uma palavra, ele estará bem de novo. Se nele prestarem muita atenção, estarão ofendendo Sua Majestade e aumentando seu ânimo exaltado. Comam, e não mais olhem para ele. – És homem ou não?

MACBETH – Sim, e de coragem, pois me atrevo a encarar aquilo que poderia deixar apavorado o próprio Diabo.

LADY MACBETH – Que asneira! Isso é um quadro que pintaste com as tintas do teu medo. Isso é aquela adaga planando em pleno ar que, como tu disseste, conduziu-te Duncan. Ah. Esses rompantes e sobressaltos (impostores, e não o verdadeiro medo) estariam encaixados numa história contada por uma mulher, ao pé do fogo, e com aprovação da avó. Toma vergonha na cara. (SHAKESPEARE, 2007, p. 72)

Lady Macbeth mostra-se submissa ao marido, se referindo a ele como seu ‘Senhor’, admitindo sua posição diante da corte, adotando uma conduta social já estabelecida. Mas, em paralelo, o desafia, e confere a ele um medo fugaz e tolo. Macbeth descreve que a visão que estava tendo, era tão horripilante que o “próprio Diabo” teria medo. Durante o desenrolar da cena, Macbeth vai ficando cada vez mais desorientado com a presença do fantasma. Lady Macbeth continua se mostrando cada vez mais lúcida na condução do evento. A insanidade de Macbeth torna-se evidente para os convidados, pois ele estaria tendo supostas alucinações. Porém, Macbeth apresenta uma informação muito importante ao leitor, a de que Lady Macbeth também estaria vendo o mesmo que ele, conferindo, a ela, equivalência ao Diabo, ou pior, a presença em Lady Macbeth, de um ser mais forte que o próprio Diabo, posto que, no início da cena, ele diz que tal visão amedrontaria até o Diabo.

MACBETH – Podem tais coisas sucederem-se e de nós tomaremos conta... como chuvas de verão... sem que sejam para nós uma especial surpresa? Tu fazes com que eu me sinta um estranho até mesmo frente às minhas próprias inclinações naturais, quando penso agora que tu consegues enxergar tais cenas e manter o corado natural de tuas faces quando meu rosto fica pálido de terror. (SHAKESPEARE, 2007, p. 75)

A rainha não responde nada a esta indagação, apenas pede que todos se retirem, de maneira cordial. Shakespeare não apresenta nenhuma indicação, nas falas ou mesmo em rubricas, que desabonem a afirmação de Macbeth. Portanto, qualquer conclusão, de que a afirmação de Macbeth foi apenas devaneio de sua loucura, pode ser considerada pura especulação, em razão de partimos do próprio texto para analisá-lo, e sabemos que Macbeth está realmente tendo tais visões, como descrito nas rubricas.

Lady Macbeth só retorna na 1ª cena – ato V, apresentando claros sinais de não estar lúcida. Durante o diálogo, entre sua dama de companhia e seu médico, entendemos que ela está sonâmbula.

DAMA DE COMPANHIA – Depois que Sua Majestade foi para os campos de batalha, eu a vi levantar-se da cama, jogar o roupão sobre si, com a chave destrancar a arca e dela tirar papel, depois do que dobrou o papel, nele escreveu, leu o escrito, lacrou-o e de novo voltou a sua cama. E, todo esse tempo, estava num sono profundo.

MÉDICO – Uma grande perturbação na natureza da pessoa, receber simultaneamente o benefício do sono e perpetrar atos de quem está em vigília. (SHAKESPEARE, 2007, p. 111)

O sonambulismo de Lady Macbeth, se analisado somente aos olhos da ciência atual, caracteriza um distúrbio de ordem psíquica. Entretanto, no período de escrita e das primeiras apresentações da peça, o signo do sonambulismo era adjunto ao da possessão. A possessão poderia se caracterizar pelas convulsões, como visto em Foucault, como também era atribuído ao sonambulismo uma evidência contundente de possessão demoníaca. Esta peculiaridade é apresentada na *Demonologia*, de Jaime I, como fator determinante para assegurar uma presença demoníaca.

Em 2004, o historiador medievalista francês, Alain Boreau, publicou o livro *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval*, em que apresenta, no capítulo 6, uma investigação sobre o sonambulismo. Ele afirma que a característica do sonambulismo é inserida como figura endemoniada pelo Papa Clemente V (1264-1314), no cânone *Si furiosos*. O sonâmbulo seria uma pessoa suscetível às possessões: “como um simples receptáculo de influências.” (BOUREAU, 2016, p.172).

A tese, apresentada pelo Prof. Dr. João Carvalhal Ribas, para o concurso de professor catedrático, da Clínica Psiquiátrica na escola Paulista de Medicina, intitulada *As fronteiras da demonologia e da psiquiatria* (1964), esclarece que as perturbações mentais, consideradas como distúrbios psiquiátricos, só passaram a ser observadas, sob o ponto de vista médico a partir do século XIX. Até então, por mais que houvesse estudos médicos, desde o século XVII, para os casos de distúrbios mentais ou da loucura, eles eram considerados distúrbios da natureza humana. Estes distúrbios só tornavam as pessoas mais suscetíveis às investidas do Diabo.

Portanto, atribuir a Lady Macbeth a loucura, é uma afirmação que não leva em conta a epistemologia da criação da obra de Shakespeare, nem tampouco a análise semiológica do próprio texto, como propõe Anne Ubersfeld. Para ela, a análise do discurso da personagem deve levar em conta a situação da fala, ou seja, o que dizem as personagens e a relação que uma personagem tem com as demais. Neste caso, o espaço tempo de *Macbeth* é a Idade Média. Portanto, deve-se levar em conta

as respostas dos sintomas da personagem, que um médico teria para uma paciente da época. O diagnóstico de Lady Macbeth é dado pela personagem do médico, ao final da 1ª cena – ato V.

MÉDICO – Sussurram-se coisas indecentes por aí. Atos que vão contra a Natureza, geram problemas antinaturais. Mentos infectadas descarregam seus segredos em seus surdos travesseiros. Mais precisa ela de ajuda espiritual que de ajuda médica. – Deus, Senhor meu Deus, perdoai-nos a nós todos. – Cuidem bem dela, minha senhora. Mantenha-a longe de todos os expedientes dos quais ela possa se valer para causar mal a si própria, e, mesmo assim, tenha-a sempre sob sua vigilância. Agora, então boa noite. Minha mente ela confundiu, e minha visão ela assombrou. Penso coisas que não ousou pronunciar. (grifo meu) (SHAKESPEARE, 2007, p. 115)

Durante o sonambulismo, Lady Macbeth confessa os crimes cometidos pelo seu marido e sua participação nos atos, reforçando a contravenção da figura da mulher para a sociedade da época. Neste momento da peça, a dama de companhia afirma que, apesar de sua Senhora estar em atividade, ela não tem consciência do que está fazendo. Porém, o médico pergunta à dama de companhia como Lady Macbeth pode estar segurando uma vela, indicando uma ação estranha para quem está em estado de vigília, ou seja, não haveria a necessidade da luz para se guiar.

[Entra Lady Macbeth, com uma vela acesa na mão.]

DAMA DE COMPANHIA – Veja o senhor, aí vem ela. É bem assim que ela aparece, desse jeito, e, por minha alma, ela está dormindo, profundamente. Observe-a, sem que ela o perceba.

MÉDICO – Como conseguiu ela essa luz?

DAMA DE COMPANHIA – Ora, estava ao lado dela. Sempre há alguma luz ao seu lado, ininterruptamente. São ordens de minha senhora.

MÉDICO – Como a senhora pode ver, ela está de olhos abertos. (SHAKESPEARE, 2007, p. 112)

Podemos justificar uma insanidade à Lady Macbeth, oriunda de um arrependimento pela crueldade, se partirmos do pensamento cristão, com um olhar piedoso de culpa. Porém, ela não se mostra arrependida com o ocorrido, mostra-se marcada pelo assassinato do rei. Repete várias vezes que tem sangue em suas mãos e que não consegue limpá-las, reforçando o signo do sangue derramado. “LADY MACBETH – Sai, mancha maldita! Sai, estou dizendo. Um, dois... ora, mas então é este o momento de se fazer a coisa. O Inferno é tão escuro!” E, após relatar todos os crimes do seu marido, conclui: “O que está feito feito está, e não tem volta.” (SHAKESPEARE, 2007, pp. 113, 114)

É uma incógnita se Lady Macbeth está consciente ou não, se o seu sonambulismo é artificial ou se ela está realmente perturbada, uma vez que, na 2ª cena – ato III, quando está sozinha, em um exame de consciência, afirma:

LADY MACBETH – Nada se ganha, e tudo se perde, quando nosso desejo fica satisfeito sem contentamento. Mais seguro é ser objeto que destruímos, mais seguro do que habitar uma alegria duvidosa, construída pela destruição. (SHAKESPEARE, 2007, p. 63)

Lady Macbeth se mostrou, no início da peça, extremamente confiante e segura. Até então, dona de si, completamente no controle, mesmo a sua morte foi realizada por suas próprias mãos. Difícil entender a derrocada de sua consciência, como se voltasse a ser frágil. O seu suicídio, por vezes, é interpretado como a consequência inevitável da culpa de um pecador. Contudo, este signo, o do suicídio, determina que ela era seu próprio território, ninguém, além dela mesma, teria o direito de decidir sobre seu futuro, mesmo porque ele já estava escrito. Lady Macbeth se autorizou à atividade, reafirmando o poder que tinha sobre si mesma e sobre os outros que a cercavam, subvertendo, desta maneira, a ordem acurada pelo patriarcado, que determinava a conduta de uma mulher na sociedade, que deveria ser passiva, submissa e subserviente.

Do mesmo modo, como ocorreu com Joana dos Anjos, foi o Diabo que conduziu Lady Macbeth a uma autoridade sobre si mesma, como uma espécie de permissão, o poder para ela tomar posse da sua liberdade de consciência e do seu próprio corpo.

Foi para Lady Macbeth, a diabólica Rainha, a mulher que verte dos seus seios fel, ao invés de leite, a mulher que personifica o mal, que William Shakespeare escreveu uma das passagens mais contundentes da dramaturgia, uma justa homenagem a essa fascinante personagem.

MACBETH – Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. (SHAKESPEARE, 2007, p. 124)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A figura do Diabo foi apresentada nos discursos de Joana dos Anjos e de Lady Macbeth como uma forma de poder, que atribuiu a potência necessária para que suas vozes fossem ouvidas num contexto hegemonicamente masculino. A Igreja Católica, no início do século XVII, usou como álibi a existência dos demônios, para justificar a eliminação de inimigos que enfraqueciam o seu controle do poder.

As sociedades francesa e inglesa, naquela época, estavam completamente envolvidas por um estatuto demonológico, a crença no sobrenatural era determinante até mesmo em processos jurídicos. A associação dos demônios às pessoas que divergiam dos regulamentos patriarcais de poder foi largamente empregada. Simultaneamente, o pensamento científico começava a se consolidar. As respostas começavam a ser dadas a partir de estudos empíricos e não mais a partir de crenças místicas.

Jaime I, com a sua *Demonologia*, impôs para a Inglaterra suas convicções mágicas e validou os poderes nefastos do Diabo, renunciando aos avanços dos pensamentos racionalistas. *Macbeth* serviu de propaganda aos aforismos demoníacos do rei. A peça de Shakespeare trazia aos palcos ingleses exatamente o universo bestiário do monarca. Os poderes das trevas emergiam ao recontar a história da Escócia, reafirmando para a população local o poder da realeza e incutindo a ideia de que a alma humana poderia conter o que de mais terrível existiria. A peça é considerada tão diabólica que gerou uma das mais conhecidas superstições do teatro, a de não poder pronunciar a palavra 'Macbeth' sem que ela esteja no texto, pois, ao dizê-la, algo de ruim poderia acontecer, como se fosse uma invocação das forças maléficas. Este fato é o motivo de se referirem ao texto por 'a peça escocesa'.

Lady Macbeth era o exemplo de como as mulheres poderiam receber influência demoníaca. O poder do discurso de vozes femininas foi atribuído ao Diabo, indistintamente. A estratégia de controle social era a de transferir ao sobrenatural os motivos das desordens, os poderes extraordinários do Diabo conferiam às mulheres a causa do caos social. A existência de bruxas e feiticeiras foi defendida pelo governo, não importando a posição social que a mulher tinha, poderia ser até uma rainha, como Lady Macbeth. Porém, Shakespeare não a descreve dessa forma, ela não é uma bruxa. O importante era combater os inimigos com respaldo jurídico. A razão foi

destituída pela superstição, contando com adeptos cultos, e conquistou as pessoas pela via da emoção, através da arte.

Do mesmo modo, o evento das possessões demoníacas, que ocorreu no convento das Ursulinas, serviu para combater o movimento protestante que emergia na França, com maior destaque em Loudun. As forças das trevas ganharam ânimo no solo sagrado do monastério. A possessão de madre Joana dos Anjos foi fundamental para constituí-la como 'um agente jurídico' de acusação no tribunal da Inquisição, que condenou à morte o principal expoente do movimento protestante daquele momento, o padre Urbain Grandier. A mulher foi colocada como elo entre as forças do Inferno e os homens. Não foram consideradas as blasfêmias que Joana proferiu durante o seu processo de possessão, pois não era ela quem falava, era o próprio Lúcifer.

Joana dos Anjos retratou, através da sua possessão, quais seriam as últimas consequências da relação do feminino com o mal. O corpo da possuída poderia abrigar a própria consagração do mal, a personificação do bestiário erigido pela Igreja Católica, servindo de veículo para os demônios mais influentes do Inferno, a alta estirpe da hierarquia infernal. A possessão distinguia a voz diabólica da voz feminina, diferentemente da bruxaria, onde não havia distinção. O poder da voz feminina era completamente atribuído ao demônio, uma influência direta. Um paradoxo, pois a bruxa não possuía voz, como se a mulher já nascesse 'com o Diabo no corpo', como se fizesse parte dela, e essa voz também não era a do Diabo.

A voz do discurso de Lady Macbeth é a dela. No início da peça, temos a impressão de que ela não é exatamente o enunciado do sujeito. Porém, ela invoca os espíritos malignos, cedendo o seu corpo ao demônio, mesmo acreditando que precisasse renunciar a seu sexo. Com isso, adquire uma voz potente e determinante em *Macbeth*. O texto não apresenta claramente a voz de um 'outro' em Lady Macbeth, como no caso de Joana. Entretanto, há um pequeno trecho no texto que aponta uma possibilidade para o acontecimento, quando há o deslocamento do sujeito 'eu' do enunciado para a 3ª pessoa, quando ela se refere a si mesma como se fosse outra pessoa. A confirmação da presença do demoníaco em Lady Macbeth é conferida pelos signos apresentados na *Demonologia*, como o sonambulismo, o sangue espesso e a infertilidade feminina.

O patriarcado utilizou a história demoníaca de Joana dos Anjos como publicidade para o poder eclesiástico, ou seja, o poder da Igreja Católica sobre o Diabo. Porém, a capacidade da mãe, de ser incorporada pelo sobrenatural, de ser um corpo habitado pelo Diabo, conferiu a ela poder singular para a voz feminina. Joana reivindicou um discurso histórico e doutrinal a partir de sua verdade subjetiva, ao escrever sua autobiografia, autorizado pela simetria mística do infernal com o divinal, evidenciado pelas marcas do seu corpo, um corpo testemunho, subvertendo, deste modo, as regras vigentes e utilizando-as a seu favor. Assim como Lady Macbeth, que se valeu do poder dos espíritos malignos para ser a voz do discurso que provoca a ação no texto teatral.

A averbação da existência dos demônios pela Igreja Católica, e a afirmação de que essas forças infernais estariam diretamente ligadas à mulher, empoderou o discurso de vozes femininas. O Diabo era o opositor de Deus, suas forças eram equivalentes. Portanto, com esse poder diabólico, as vozes femininas adquiriram o mesmo diapasão das vozes masculinas. As mulheres passaram a falar como 'homens' dentro de um discurso feminino. Este fato gerou um enorme problema para o poder eclesiástico. A própria Igreja construiu uma legião de mulheres indisciplinadas e licenciosas, que assumiam autoridade sobre os seus corpos: bruxas.

Para sanar a sociedade desta figura feminina e diabólica, a Igreja cedeu à ciência a explicação deste desvario, transferindo a responsabilidade da resposta deste comportamento feminino para a medicina, a fim de eliminar totalmente a liberdade que o poder transcendental havia aferido à mulher. A partir deste momento, o patriarcado começou a reafirmar a imagem feminina subserviente, disciplinada e casta. O fenômeno das aparições marianas passou a ser evidenciado pela Igreja Católica, o que proliferou, desta maneira, os relatos de 'visões' da Virgem Maria, quase sempre relacionados às crianças. A mulher ascende aos céus triunfante, agora como mãe.

O pensamento racionalista da ciência creditou o absurdo aos processos de intervenção demoníaca. O Diabo não seria real. A medicina usou as narrativas das personagens, analisadas nesta pesquisa, para exemplificar distúrbios psíquicos, desabonando o poder do feminino da mesma forma que a Igreja Cristã. A autoridade pretensa de uma narrativa de gênero não foi concedida à Joana dos Anjos, nem a Lady Macbeth. A verdade de uma visão subjetiva aclamada por um discurso feminino foi desconsiderada pelas técnicas de direção de consciência e da ciência. Lady

Macbeth é retratada como uma mulher que enlouquece pela ambição, sente-se culpada, e se mata. Joana, como uma mulher histérica, que pleiteou o apostolado eclesiástico, mas que foi privada do mistério da palavra e excluída do caminho da santificação. Ambas representantes de uma autoridade feminina.

Durante séculos, a história foi contada por homens. A história da humanidade, para nós ocidentais, foi constituída dentro da religiosidade cristã. Por muito tempo, acreditava-se que a origem do ser humano estava descrita nas escrituras sagradas, de maneira literal. Aprendíamos, no primeiro livro da Bíblia – o Gênesis –, que, após Deus ter criado o mundo, criou, à sua imagem e semelhança, o primeiro ser humano, um homem, Adão. Depois, plantou um jardim, criou os animais e os pássaros e, quando tudo estava pronto, criou, finalmente, a mulher. Então, Adão e Eva viviam no Paraíso. Poderiam comer todos os frutos do Jardim do Éden, menos os frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal, senão, morreriam. Mas, uma serpente convenceu Eva a experimentar o fruto da árvore proibida. Ela colheu o fruto e ofereceu a Adão, ambos comeram. Deus se enfureceu com a desobediência e expulsou o casal do Éden. Eis o pecado capital, com o qual nascemos todos nós, segundo o pensamento agostiniano

Temos o retrato de um mundo que era muito bom enquanto existia somente o homem. Contudo, depois, com a presença da mulher, tudo ruiu e os males foram instalados. Esse é um pensamento atávico. A associação do mal à mulher foi inerente à formação da sociedade em que vivemos. Uma espécie humana apresentada pela Igreja Cristã, como um ser de segunda classe, impuro e inferior por natureza divina. Ao longo da constituição do poderio eclesiástico, o patriarcado nos transmitiu a ideia de que a existência humana mais baixa era a de ter nascido fêmea. A constatação da supremacia do masculino é encontrada até mesmo nas palavras. O signo linguístico em diversos idiomas, referente ao ser humano, é a palavra homem. Em contrapartida, os pecados capitais são nominados por palavras femininas: soberba, avareza, luxúria, inveja, gula, ira e preguiça.

O ápice da pirâmide hierárquica religiosa cristã é habitado por um deus masculino, enfatizando o aspecto de que quanto mais aos céus, mais masculino, quanto mais à terra, mais feminino. A noção de ascensão aos céus estaria ligada ao masculino, e, a noção da queda do paraíso, ao feminino. A mulher está conectada ao inferior e este inferior na terra é representado pela figura do Diabo. A história nos

apresentou a mulher repleta de características negativas. Entretanto, quando proporciona a ela características positivas, estas estão sempre associadas à objetificação para o entretenimento ou à manutenção da vida dos homens. Virtuosas pela maternidade, na figura da mãe, ou virtuosas pela graciosidade e beleza. A mulher, ao mesmo tempo em que foi subjugada, sempre despertou o fascínio e o medo nos homens.

O poder dos discursos femininos das personagens foi sumariamente negado, demonizado ou desmoralizado. A autobiografia de Joana chegou às nossas mãos com o subtítulo de 'possuída histérica', com prefácio de Charcot e anotações de Gilles de la Tourette, justificando um sintoma, o da histeria nas mulheres. Não foi citada por Freud, mas ficou evidente o estudo da vida da mãe quando este escreveu sobre histerismo, em seu ensaio *Uma neurose demonológica do século XVII*, de 1923. Jung apresentou Joana como uma figura secundária, mas utilizou o evento da possessão de Loudun para exemplificar sua teoria sobre complexo. Michel Foucault trouxe a figura da mãe para elucidar sua hipótese sobre a sociedade do início do século XVII, com o controle de governo a partir da sexualidade, ideia que é comungada por Michel de Certeau. Freud descreveu Lady Macbeth como uma pessoa fraca, que sucumbe ao obter êxito, ou, como o outro lado de Macbeth, na visão de Jekels. Uma personagem que representa uma mulher dependente do seu marido para existir. Estes estudos, elaborados por homens cientistas, não conseguiram olhar para os discursos de Joana dos Anjos e de Lady Macbeth e aferir a eles o poder intrínseco do discurso do feminino, da verdadeira possessão, que foi de si por si mesma.

O discurso masculino tomou como objeto as narrativas de Joana dos Anjos e de Lady Macbeth, na defesa do progresso médico, mas deixou o feminino à distância, sem qualquer reconhecimento de uma experiência particular de gênero no discurso das personagens. Esta pesquisa reconheceu o caráter singular destes discursos, bem como a especificidade epistemológica em que estão inseridos. Com o intuito de salientar que, independentemente dos diagnósticos médicos ou religiosos, que foram feitos para o comportamento feminino, retratados pelas personagens, há um elemento cíclico em comum nos discursos, que é o direito do poder da voz feminina.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. V. N. Honesko. Chapecó: Argos, 2013.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Trad. J. O. Santos, & A. A. Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999
- ANGES, J. d., LEGUE, G., & TOURETTE, G. d. **Soeur Jeanne des Anges, supérieure des Ursulines de Loudun, XVIIe siècle**: autobiographie d'une hystérique possédée, d'après le manuscrit inédit de la bibliothèque de Tours. Paris: G. Carpentier, 1886. Fonte: <https://archive.org/details/soeurjeannedesan00jean/page/>
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966. 264 p.
- BALL, David. **Para Frente e Para Trás**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Trad. C. A. Medeiros, Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BENEVISTE, E. **Problemas de Linguística Geral I: Da subjetividade na linguagem**. São Paulo, 1991
- BENEVISTE, E. **Problemas de Linguística Geral II: Semiologia da língua**. São Paulo: Pontes, 1989
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BLOOM, H. **Shakespeare a invenção do humano**. Trad. J. R. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BOREAU, A. **Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval**. Trad. I. S. Teixeira. Campinas: Unicamp, 2016.
- BORIE, Mo. et al (orgs.) **Estética Teatral**. Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- CAMPBELL. **O herói de mil faces**. Trad. A. U. Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CAMPBELL, J. **O poder do Mito**. Trad. O. B. Flowers, Ed., & C. F. Moisés. São Paulo: Palas Athenas, 2016
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade**. Trad. Gilson C. Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

- CERTEAU, M. **A escrita da história**. Trad. M^a L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.
- CERTEAU, M. **La possession de Loudun**. (Colletion Folio historie n° 139). Paris: Gallimard, 2005.
- COUSTÉ, A. **Biografia do diabo**: o diabo como a sombra de Deus na história. Trad. L. Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos ventos, 1996.
- CROWLEY, A., & et all. **Magik**: Liber ABA. Massachusetts: Red Will/Weiser, 1998.
- ECO, H. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguir. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.
- FERBER, Sarah. **Demonic Possession and Exorcism in Early Modern France**. London: Routledge, 2004.
- FLUSSER, V. **A história do diabo**. Coimbra: AnnaBlume, 2012.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Trad. L. F. B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. Trad. J. T. Netto, São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Trad. M. T. Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. M. T. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. M. T. Albuquerque, & J. A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. **Historie de sexualité**: Les aveux de chair. Paris: Gallimard, 2018.
- FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1974). Trad. E. Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, M. **Verdade e subjetividade**. Revista de Comunicação e linguagem, 203 - 223. São Paulo: Cosmos, 1993.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. R. Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, S. **Alguns Tipos de Caráter Encontrados no Trabalho Psicanalítico**. Trad. P.C. de Souza. Obras Completas (Vol. 15). São Paulo: Companhia das letras, 2011.

FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1929-1923)**. Trad. T.O.Brito; P.H.Britto; C.M.Oiticica. Obras Completas (Vol. XIV, pp.349-377). Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GEVEHR, D. L.; SOUZA, V.L. **As mulheres e a Igreja na Idade Média: misoginia, demonização e caça às bruxas**. Revista Acadêmica Licencia&acturas. v. 2, n. 1, p. 113-121. Ivoti: Instituto Ivoti, 2014.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. Trad. H. Osakabe e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

HAUSER, A. **A História social da arte e da literatura**. Trad. Á. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Neves. São Paulo: Cultrix, 2001.

JUNG, C. G. **O Homem e seus símbolos**. Trad. M. L. Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. M. L. D. Mariana; R. F. da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

LEÃO, L.; SANTOS, M. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

LINGS, M. **A arte sagrada de Shakespeare: O mistério do homem e da obra**. Trad. M. S. Sampaio. São Paulo: Polar, 2004.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. M^a do C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

NIETZSCHE, F. **Aurora**. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso: princípios & procedimentos**. São Paulo: Pontes, 1999.

PALLOTINI, R. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (coord.) São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POLTI, Georges. **The Thirty-Six Dramatic Situations**. Trad. L. Ray. Boston: The Writer, 1948.

PROPP, W. L. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket.com, 2001

RIBAS, João C. **As fronteiras da demonologia e da psiquiatria**. São Paulo: Edigraf, 1964.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, J.P. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. B. Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. Dr. Domingos Ramos. Porto: Millaud e Bertrand, 1925.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Trad. Manoel Bandeira. São Paulo: Brasiliense, 2009.

SOURIAU, Étienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. Tradução de: Maria L. Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STANFORD, P. **O Diabo: uma biografia**. Trad. M. Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. L. S. Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, A. **Para Ler o Teatro**. Trad. José Simões Almeida Júnior (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

<https://journals.openedition.org/episteme/626> > acessado em 22/04/2019

<https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-27/edition-2/looking-back-possessions-loudun> > acessado em 22/04/2019

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000100010 > acessado em 23/04/2019

http://demonology.enacademic.com/308/Jeanne_des_Anges > acessado em 02/02/2019

Dicionário Michaelis. (s.d.). Melhoramentos. Acesso em 2019, disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=discurso>