

**DE DEUSA LUA A MULHER DEMÔNIO:
AS MÚLTIPLAS FACES DE *CARMEN*, DE PROSPER MÉRIMÉE**

Sueleny Ribeiro **Carvalho**¹

Anselmo Peres **Alós**²

INTRODUÇÃO

Da Babilônia, passando pelo Egito até a Grécia e abarcando toda a Europa, a figura da deusa Lua permaneceu representando o demoníaco sedutor, associado à magia e ao pecado no universo da fantasia masculina. Embora tenha sofrido transformações ao longo do tempo e do espaço, a conexão entre Lua e Mulher permaneceu, conforme Sicuteri, dominando toda uma vida religiosa permeada de poderes mágicos que culminaram na transformação gradativa dessas representações, passando de deusas a demônios, bruxas e feiticeiras. Aliada ao extremo poder de sedução, a capacidade de provocar delírios e levar os homens às raias da loucura foi atribuída simultaneamente à Lua e à mulher; de acordo com Sicuteri (1995: 80), “a superstição tem origem na suposição de que a Lua provoca crises neurastênicas, acesso de epilepsia e delírios. De resto, sempre foi sabido que certas belíssimas meretrizes ou mulheres de prazeres conseguiam tirar o juízo dos homens que se envolviam com elas”. Esse emaranhado de imagens e representações que saltam do imaginário coletivo desde tempos remotos pode ser verificado através dos diversos movimentos artísticos e culturais ao longo do tempo, e compreende, como um de seus principais momentos de retomada efervescente, a produção literária do final do século XIX e início do século XX, quando a literatura abraçou o erotismo como um de seus temas centrais, e fez da mulher seu principal objeto de inspiração, situada entre atração e repulsa. Consideramos os modos de representação da personagem de Mérimée como uma variação de Lilith, Lua Negra, cujo caráter noturno e *numinoso*, acompanhado de certas oposições binárias que a fazem contrastar com a imagem da *Mãe* ou da *Santa*, constitui-se como reflexo de um extenso processo histórico cultural que contribuiu (e permanece contribuindo) para a transformação do feminino em monstro e aberração sexual. Para tanto, faremos um exame da narrativa de Mérimée, levando em consideração os contextos histórico e

¹ Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

² Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

literário que podem ter influenciado o autor na produção da obra, bem como os aspectos que colaboram para a cristalização dos estereótipos e a transformação da personagem em demônio, *monstrualizada*³ em consequência da alteridade e da sexualidade.

DA NARRATIVA AOS ESTEREÓTIPOS: *Carmen*, da cigana à bruxa

A narrativa de Mérimée se passa no outono de 1830, na Espanha, mais especificamente na região de Andaluzia. Uma característica peculiar da trama diz respeito à focalização narrativa, com dois narradores homodiegéticos: um arqueólogo, francês, em pesquisa na região e cujo nome não é revelado, e D. José, um jovem oficial do exército espanhol, ex-seminarista, nobre e originário das províncias Bascas. A trama desenvolve-se em torno do relato da trágica aventura de D. José, a partir do momento em que este se envolve amorosamente com Carmen, uma cigana misteriosa e extremamente sedutora. A narrativa de D. José é introduzida e ocasionalmente perpassada pelo outro narrador, o arqueólogo – *alter ego* de Mérimée – que denominaremos como *narrador primeiro*.

Simulando um relato de viagens no qual o narrador primeiro inicia a trama por meio de um comentário sobre a localização do campo de batalha de Munda, o autor realiza um jogo retórico com o leitor, dissimulando o verdadeiro conteúdo da narrativa, que consiste no drama amoroso entre Carmen e D. José. Soando como um falso enredo, o tema da batalha de Munda funciona como motivo da viagem do narrador primeiro pela Espanha e consequente encontro deste com o narrador principal, D. José. O recurso também possibilita certo distanciamento do narrador primeiro em relação ao drama das personagens centrais, visto que, a partir do momento em que é introduzida a narrativa de D. José, o narrador primeiro assume o papel de testemunha e de narratário do narrador principal: “foi de sua boca que ouvi as tristes aventuras que iremos ler” (Mérimée,

³ Consideramos que, no processo de estereotipia, o sujeito do estereótipo tende a assumir o estereótipo na medida em que é definido por ele. Em relação à estereotipia da mulher, acreditamos que o termo *monstrualizada* adequa-se mais ao contexto em questão que a expressão *tornada monstro*, visto que esta última sugere uma ação externa – o sujeito dominante torna o sujeito da alteridade em monstro, principalmente, por meio do discurso – ao passo em que o termo primeiro assume um caráter semântico reflexivo, no sentido em que o sujeito da alteridade sofre e exerce simultaneamente a ação de *tornar-se monstro*.

2011: 37). Desse modo, o narrador primeiro passa a, aparentemente, situar-se do lado de fora da ação.

Contudo, antes do início da narrativa de D. José, o narrador primeiro apresenta Carmen, por meio do relato de seu primeiro encontro com a cigana. Encontrando-se em Córdoba, a fim de se aprofundar um pouco mais em suas pesquisas, o narrador primeiro observa um costume peculiar entre os habitantes do lugar. Segundo o arqueólogo, ao soar do *angelos*⁴, considerando que a noite chegou, um grupo de mulheres reunido à beira do rio Guadalquivir, em baixo do cais, despe-se e entra no rio, exatamente ao som do último toque do sino. E completa:

Do alto do cais, os homens contemplam as banhistas, arregalam os olhos e não enxergam grandes coisas. Enquanto essas formas brancas e indefinidas que se desenham contra a sombra azul do rio fazem trabalhar os espíritos poéticos, com um pouco de imaginação não é difícil representar Diana e suas ninfas no banho, sem necessidade de temer a sorte de Actéon (Mérimée, 2011: 26).

É no contexto dessa atmosfera voluptuosa que o narrador primeiro conhece Carmen, que, tal qual Diana, o flagra feito Actéon. É interessante observar a alusão ao mito em relação às personagens. Segundo o mito grego, Diana, além de bela, é conhecida como exímia caçadora; tendo característica lunar, pode ser considerada perigosa e relacionada à magia. Carmen é designada, em vários momentos da narrativa, como bruxa, em função de sua identidade cigana, ligada à magia e ao mistério. Seu olhar é comparado, pelo narrador, ao olhar de um “gato quando espreita um pardal” (Mérimée, 2011: 31), alusão que indica perfeitamente o instinto caçador. Além disso, tanto a presença do elemento *água* quanto a circunstância do banho têm significado ambíguo que representa simultaneamente *salvação e perdição* e são relacionados ao feminino. No relato do encontro, embora o narrador não admita que compartilhava, com os outros homens, do prazer voyeurista, é possível deduzirmos sua atitude, tanto pela descrição feita na citação acima, quanto pela exposição das circunstâncias do encontro no momento seguinte:

Uma noite, numa hora em que não se vê mais nada, eu fumava apoiado sobre o parapeito do cais, quando uma mulher, subindo uma escada que conduz ao rio, veio sentar-se perto de mim. Ela trazia nos cabelos um grande buquê de jasmim, cujas pétalas exalavam um odor inebriante. Vestia-se com

⁴ Toque dos sinos da igreja, anunciando o crepúsculo.

simplicidade, talvez pobremente, apenas de preto [...] As mulheres de verdade não usam o negro a não ser pela manhã. [...] Aproximando-se de mim, minha banhista deixou deslizar sobre os ombros a mantilha que cobria sua cabeça e, *à incerta claridade que desce das estrelas*, vi que ela era pequena, jovem, bem feita, e que tinha olhos muito grandes (Mérimée, 2011: 26-27, grifos do autor).

O arqueólogo, flagrado por Carmen, é imediatamente “enfeitiçado” pelos encantos da cigana e expõe-se ao perigo movido pela curiosidade e pela vaidade. Notamos, no relato, além da simbologia do mito relacionado às personagens, a presença de diversos elementos que indicam sedução, voluptuosidade e magia que, somados a outros elementos presentes na cena, dão a ideia de perigo e prenúncio de morte. Em primeiro lugar, Carmen surge vinda das águas pela noite, e sua beleza pode ser vislumbrada a partir da “incerta claridade das estrelas” (Mérimée, 2011: 27). Nesse cenário, aliado ao elemento água, que tem sentido ambivalente, temos a atmosfera da noite, fato que faz de Carmen uma criatura noturna. O buquê de jasmim, conforme afirma o próprio narrador, tem “odor inebriante” (Mérimée, 2011: 26), portanto embevece e enfeitiça. Ela veste preto, que, entre os seus significados, “participa da cadeia simbólica: mãe-fecundidade-mistério-morte” (Lexikon, 2002: 165). Carmen tem grandes olhos e, como um lobo, pode devorá-lo. Além disso, ela não é uma “mulher de verdade” (Mérimée, 2011: 27); essa definição pode ser uma alusão ao caráter místico da personagem e à figura do lobo que recupera a conexão “lua-mulher-cão-mãe” (Sicuteri, 1995: 76), presente tanto em Diana quanto em Carmen – mais adiante o narrador afirma que Carmen tinha olhos de lobo – ou à demonização à qual a personagem será submetida ao longo da narrativa.

No diálogo traçado com Carmen, o narrador descobre tratar-se de uma cigana e imediatamente a classifica como bruxa. Ressaltamos que o narrador, ao caracterizar as personagens, tende ao pejorativo: D. José é definido como “ser perigoso” (Mérimée, 2011: 14), e Carmen, como bruxa. Posteriormente, o narrador os classifica como um ladrão e uma serva do diabo: “na semana passada topei com um ladrão de estradas, hoje vamos tomar sorvetes com uma serva do diabo” (Mérimée, 2011: 29). No entanto, ele desfruta da companhia de ambos a pretexto da ciência. Aliás, a esse respeito, o narrador assume uma atitude superior diante das demais personagens, colocando-se como cientista que avalia as outras espécies. Essa atitude pode ser percebida ao longo de sua narrativa por meio do modo como o narrador se refere aos demais personagens, sobretudo através das descrições feitas pelo narrador:

Duvido muito que a senhorita Carmem⁵ fosse de *raça pura*, era ao menos infinitamente mais bela que todas as mulheres de sua nação que eu já havia encontrado [...]. Para não cansá-los com uma descrição por demais prolixa, lhes diria em resumo que para cada defeito ela reunia uma qualidade que se destacava com maior força pelo contraste. Era uma beleza estranha e selvagem, uma figura que surpreendia de início, mas que não se podia esquecer. Seus olhos, em particular, tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e selvagem, que jamais tornei a encontrar num olhar humano (Mérimée, 2011: 29-30, grifo nosso).

Assim como as demais formas de produção cultural, o romantismo do século XIX também foi influenciado pelo cientificismo que se afirmava nesse período. Cientistas, filósofos e ensaístas como Conde de Gobineau e Cesare Lombroso tiveram suas ideias acolhidas pela sociedade intelectual e ratificadas por meio das diversas formas de produção cultural e de conhecimento da época. Conforme afirma Howard Bloch (1995), obras como *La femme criminelle et la prostituée* (de Lombroso) tiveram uma enorme influência no final do século XIX. Associada a isso, teorias como a “Lei da Seleção Natural” (de Charles Darwin) contribuíram para a consolidação do pensamento segregacionista.

A partir do terceiro capítulo, temos uma mudança de narrador; no entanto, a focalização permanece em primeira pessoa, mas sob o ponto de vista de D. José. Alós (2010: 847) afirma que “toda e qualquer narrativa consiste em um conjunto de eventos apresentados, semioticamente, a partir de uma dada perspectiva”; essa perspectiva diz respeito ao ponto de vista que, no terceiro capítulo de *Carmen*, é assumido por D. José. Assim como o narrador primeiro, o narrador principal apresenta as características típicas do sujeito dominante, inserido no contexto do século XIX e, como tal, descreve a personagem Carmen segundo a ideologia predominante neste período. Portanto, embora ocorra uma mudança de narrador e de focalização, o ponto de vista e os valores diluídos na fala de ambos os narradores preserva o mesmo pensamento hegemônico do sujeito masculino, branco, heterossexual e cristão inserido no contexto da época em questão, que percebe os ciganos como foras da lei e a mulher cigana, em especial, como bruxa, serva de satã, ou o próprio demônio.

Em se tratando de narrativa de ficção literária, essa narrativa apresenta-se marcada por fatores ideológicos comuns ao contexto de produção da obra,

⁵ Na tradução de Roberto Gomes, o tradutor escolheu traduzir o nome da personagem, do francês, *Carmen*, para o português, *Carmem*; por isso nas transcrições da tradução do autor, o nome Carmen será grafado com o “m” final, no lugar do “n”.

correspondentes aos pensamentos e valores de seu autor. Conforme afirma Bakhtin (2010: 135, grifo do autor), “o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido, e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) e não uma linguagem individual”. Por conseguinte, seja no aspecto intra-narrativo ou extra-narrativo, a ideologia dominante contemporânea à criação da obra, de algum modo, resvala no interior do texto e se relaciona ao modo de configuração do narrador. Segundo Alós:

No texto narrativo, a enunciação de valores, juízos e percepções acerca do mundo social (seja ele interno ou externo à narrativa) está atrelada à questão da configuração do narrador. Logo, é a partir da voz narrativa que se pode instaurar uma análise do *locus* de enunciação em questão. As articulações entre narração e focalização são cruciais para que se compreenda a delimitação de um espaço de enunciação – marcado por certa subjetividade, isto é, pela construção de um determinado “interesse” – na narrativa literária (Alós, 2015: 43, grifo do autor).

Considerando que essa subjetividade parte das visões do autor na configuração do narrador, concluímos que, para desvendar a subjetividade na relação autor-narração-focalização, faz-se necessário conhecer o contexto de produção da obra no qual se situa o autor. Prosper Mérimée nasceu em Paris, no início do século XIX, pertencendo à geração romântica; participou, ao lado de escritores como Victor Hugo e Stendhal, de movimentos que caracterizaram a produção literária da França, sobretudo entre 1820 e 1860. Com Stendhal, Mérimée compartilhava uma grande amizade, o ceticismo religioso e a fascinação pela Espanha. Além disso, no quarto e último capítulo de *Carmen*, em que o narrador abandona a narrativa para compor um ensaio sobre a língua e a cultura cigana, aparece claramente a voz do autor Mérimée sobreposta à voz do narrador-personagem. Neste capítulo, é possível perceber a ideologia dominante refletida na voz do autor e seu ponto de vista sobre o povo cigano, principalmente sobre a mulher cigana:

Os caracteres físicos dos ciganos são mais fáceis de distinguir do que de descrever e, assim que tenhamos visto um só, reconhecemos um indivíduo dessa *raça* em meio a uma multidão. [...] Só podemos comparar seu olhar com o de um *animal selvagem*. A audácia e a timidez estão presentes ao mesmo tempo, e desse ponto de vista seus olhos revelam muito bem o caráter da nação [...] a beleza é bastante rara entre as gitanas da Espanha. Quando jovens podem se passar por feias agradáveis, mas, quando se tornam mães, transformam-se em criaturas detestáveis. [...] Quanto às bonitas, são como todas as espanholas, difíceis na escolha de seus amantes. [...] Elas têm não somente patas de sapo para fixar corações volúveis, ou pó de imã para

despertar amor nos insensíveis, como também *fazem conjurações poderosas que obrigam o diabo a lhes servir* (Mérimée, 2011: 94-98, grifos nossos).

O capítulo em questão não fazia parte da primeira publicação de *Carmen*, originalmente publicada na *Revue de Deux Mondes*, em 1845 (Gomes, 2011), vindo a compor a obra, como quarto capítulo, somente no contexto de sua primeira edição em livro, em 1847. Segundo presumem diversos críticos de Mérimée, o capítulo provavelmente teria o propósito de resposta, por meio de uma aguda ironia, a alguns de seus desafetos que teriam criticado justamente a fidelidade no uso de expressões do *romani* ou *chipp cali* e na representação dos costumes dos ciganos da Espanha. Conjecturas à parte, o que percebemos neste capítulo é uma mudança de tom, em relação à narrativa como um todo, a começar pela estrutura do texto, que muda da *narrativa* para o *ensaio*, no qual sobressai a voz do pesquisador Mérimée. É notório, através do ensaio, que o autor possui vasto conhecimento sobre a língua cigana, o *romani*; entretanto, com relação aos costumes, tradições e crenças do povo cigano, observamos que a visão do autor é uma visão de fora, atitude comum aos cientistas, antropólogos e intelectuais da época, que tendiam a analisar o outro a partir de si mesmos.

Conforme afirma Rago (2008), o conhecimento científico difundido durante o século XIX legitimou as diferenças raciais e sexuais, a fim de justificar a superioridade dos povos europeus sobre outros povos. Esse processo abarca todos os sujeitos da alteridade cuja identidade não seja branca, heterossexual e cristã, embora os ciganos de Mérimée sejam de origem europeia; sua diferença étnica destoa daquela tida como aceitável pela cultura hegemônica. A descrição de Mérimée a respeito dos ciganos tende ao estereótipo⁶, como resultado de um pensamento hegemônico, comum ao seu tempo, sobretudo em se tratando da mulher de origem cigana, cuja descrição reflete também a misoginia que, nesse momento, buscava afirmar-se sob a égide da ciência e reforçava a construção do Outro a partir de estereótipos, conforme afirma Joffe (1998: 109): “o poder dominante constrói o ‘outro’, tanto como depreciado quanto como desejado. Ser ‘outro’ é ser objeto de fabricações de alguém diferente, e não um sujeito com poder e vez”.

⁶ Conforme Bhabha, “o estereótipo impede a circulação e a articulação do significante de “raça” a não ser em sua *fixidez*, enquanto racismo. Nós sempre sabemos de antemão que os negros são licenciosos e os asiáticos dissimulados” (Bhabha, 2007: 117, grifo do autor). Sob o mesmo raciocínio, os ciganos são sempre vistos como mentirosos fora-da-lei.

Considerados em muitos casos como povo expatriado e sem lei, os ciganos assumiram uma imagem negativa diante da classe dominante. Conforme afirma Ângela Arruda, “a diferença aparece como o contorno mais saliente e intrigante da alteridade” (Arruda, 1998: 17). Durante muito tempo, na Europa, práticas ilegais como sequestro de crianças – nos quais se incluíram especulações e credices como o sacrifício e a antropofagia – extorsão, roubo, contrabando e a prática de bruxaria estiveram relacionadas aos costumes ciganos. Na literatura francesa, além de *Carmen*, de Mérimée, em que os ciganos são representados como ladrões e contrabandistas, em *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, a bela Esmeralda é vítima de sequestro pelos ciganos. Raptada ainda bebê, é criada como cigana (Hugo, 1957).

Durante o século XIX, muitas personagens femininas assumiram o *status* de protagonistas na produção literária da época, mas prevaleceu a tendência à estereotipia que concebia a mulher entre a imagem da santa e do demônio. Nesse contexto, a predominância de aspectos negativos pode ser percebida em personagens como Salambô e Madame Bovary, de Flaubert; Carmen, de Mérimée; Lucrecia Borgia e Esmeralda, de Victor Hugo; Herodiade, de Mallarmé e Cleópatra, de Gauthier. Essas representações negativas tendem ao monstruoso, ao deslocado ou ao demoníaco. Conforme verifica Jerome Cohen (2000), a definição do monstruoso envolve aspectos físicos, morais, sexuais e políticos. No caso da mulher, todos esses aspectos entram em jogo no processo de estereotipia. De qualquer forma, a sexualidade feminina necessita ser controlada a fim de garantir a manutenção do controle político e moral hegemônico, atitude que pode justificar a veneração da representação da mulher santa, submissa e casta em oposição à outra; adúltera, prostituta, monstruosa ou demoníaca.

SANTAS E DEMÔNIOS: D. José, entre o idealizado e o desejado

O caráter particular da narrativa com dois narradores homodiegéticos amplia o plurilinguismo introduzido na novela em questão. Por outro lado, a aproximação identitária entre os dois narradores – ambos homens, brancos, de origem nobre e heterossexuais – estreita ainda mais a ideologia presente no discurso dos dois e aproxima a visão que ambos fazem de Carmen. Além disso, segundo Bakhtin:

O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de introdução) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal*, especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor (Bakhtin, 2010: 127, grifos do autor).

Carmen é construída a partir da fala dos dois narradores e, mesmo nos momentos em que se expressa por meio do discurso direto, sua fala confirma a ideologia presente no texto, que concebe as mulheres pelo signo do mal e as ciganas, em especial, como bruxas ou servas do diabo. A relação entre mulheres ciganas e feitiçaria, comum no século XIX e ainda hoje, constitui mais uma das várias traduções que as culturas cristãs fizeram de todas as práticas religiosas de povos não cristãos ou de religião sincrética, transformando práticas rituais em manifestações demoníacas e o próprio demônio na figura invertida de Deus. A presença intensa dos ciganos na Europa do período, e o conflito cultural provocado pelo encontro entre povos distintos, produziram o tipo de associação que milenarmente a cultura cristã ocidental fez em relação às outras culturas e religiões. Conforme afirma Arruda, “identidade e diferença não são termos alternativos, e sim pensados um em função do outro, em mútua dependência” (Arruda, 1998: 17). Portanto, é a partir da diferença que a alteridade é construída e muitas vezes fixada na forma de estereótipo.

De acordo com Cohen (2000), toda forma de alteridade tende a ser reconhecida como monstruosa, assumindo a aparência do mal; portanto, todos aqueles categorizados pela diferença (ou seja, o “Outro”) propendem a circular em nosso meio sob a figura do monstro. Desse modo a estreita relação entre o monstro e o mal, fixada no inconsciente coletivo, corrobora para a transformação do diferente em aberração. No caso da mulher, predomina a sexualidade e a relação ao demoníaco. No caso das ciganas, une-se a esses estereótipos o caráter de bruxas. Como resultado da relação entre a imagem da cigana e a feitiçaria, a mulher cigana assumiu o estereótipo de “serva de satã”, correspondente à definição tão intensamente atribuída às mulheres pelo discurso misógino medieval, que influenciou os pensadores e produtores de conhecimento do século XIX.

Na obra de Mérimée, D. José, desde o momento em que se apresenta, no início da narrativa, deixa transparecer no discurso seu ponto de vista a respeito de si e das mulheres (e qual o seu ideal de mulher), tendendo a representá-las segundo o paradoxo medieval que situava a mulher entre dois polos, santa ou demônio. Esse modo de

representação se expressa, claramente, como reflexo da influência do pensamento dominante sobre a mulher no contexto de produção de *Carmen* em consequência da misoginia estabelecida desde o período pré-cristão e que encontrou nesse o impulso necessário à sua propagação e solidificação, sobretudo entre produtores de conhecimento do século XIX, fundamentado na intensa relação entre a mulher e a sexualidade como símbolo do mal e o estabelecimento da devoção a Maria. A representação polarizada da mulher é marcada na narrativa desde o aparecimento de Carmen por meio da descrição do narrador primeiro, e reafirmada na narrativa de D. José. Conforme assevera Booker-Mesana:

Para a literatura da época, Carmen não passava de uma variante do arquétipo da mulher fatal. Além do seu físico ela reunia todos os símbolos nictomorfos segundo uma perspectiva diurna: negros cabelos com reflexos azuis como a asa do corvo, olhar forte, “olhos de lobo” penetrantes, pele acobreada como a do mouro. Este negro dominante remete à noite associada às trevas e à obscuridade. Carmen vive em um mundo oposto à luz (Booker-Mesana, 1997: 147).

A oposição treva/luz corresponde a mais uma das inúmeras oposições binárias que fundamentaram o pensamento hegemônico e os modos de representação da mulher, e tem sentido diretamente relacionado ao demônio como principal agente das trevas e à santa, como provedora de luz, além de recuperar a temática lunar da Grande Mãe – Lua Branca – e do Demônio Obscuro – Lua Negra. Conforme Sicuterre (1995), todo feminino negro tende a representação lunar, mas, além disso, a Lua Branca representa um outro lado do feminino relacionado à luz que corresponde exatamente à essa representação ambivalente, na qual a presença de um dos lados evoca a presença do outro pela ausência.

Essa idealização polarizada da mulher está presente na narrativa de Mérimée principalmente na voz dos narradores. D. José, no primeiro momento de sua narrativa, expressa seu ideal de mulher, que corresponde ao ideal da Santa: “eu ainda era jovem, lembrava sempre de minha terra e não acreditava que existissem belas garotas sem saias azuis e sem tranças caindo nos ombros” (Mérimée, 2011: 39-40). A menção às “saias azuis” (Mérimée, 2011: 39-40) pode significar uma alusão ao manto de Nossa Senhora, além da referência à “indumentária usual das camponesas de Navarra e das províncias bascas” (Mérimée, 2011: 41). Essa temática da mulher ideal, que é apenas aludida na obra de Mérimée, será recuperada por Georges Bizet, na ópera *Carmen* (1875), com a

criação da personagem Micaela, que em oposição à Carmen, representará a possibilidade de *salvação* de D. José, assumindo a imagem da Santa, como no idealizado pelo narrador principal em *Mérimée*.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna (1993: 67), “o século XIX foi o período de recuperação místico-religiosa da Virgem Maria”; é nesse período que o marianismo se instala definitivamente. Por outro lado, o autor verifica a influência do pensamento religioso do século VI e a presença simultânea da mística de Vênus e Afrodite condensada na ideologia católica: “não apenas sobreveio o culto da Virgem, mas esse culto se manifestou mesclado de signos pagãos, deixando entrever, atrás da cena e das imagens a presença de Afrodite e Vênus” (Sant'Anna, 1993: 67). A partir dessa constatação, Sant'Anna apresta uma fórmula na qual o signo *mulher* estaria dividido entre a imagem de Maria no lugar do significante e a de Vênus no lugar do significado: “nessa fórmula, estariam os dois elementos: o ideológico afirmado pela ideologia católica vigente, e a pulsão do desejo erótico humanizando o ideal” (Sant'Anna, 1993: 71). A respeito dessa idealização, na personagem de *Mérimée*, Booker-Mesana afirma:

D. José, graças à presença de Micaela, é levado a uma visão onírica da Terra Natal envolta em luz. Micaela serve de escudo contra os encantos de Carmen. [...] D. José tem sempre como ponto de referência a mulher ideal associada à mãe, modelo que exclui qualquer outra imagem de mulher (Booker-Mesana, 1997: 148).

A idealização da mulher-mãe, nesse caso, funciona como um equivalente da mulher santa, visto que a associação *mãe e santa* corresponde a mais um fenômeno do imaginário coletivo sobre a mulher que pertence ao senso comum e pode corresponder também a um processo de incorporação da temática da Grande Mãe na imagem de Maria. Entretanto, como resultado de mais um dos sintomas comuns do pensamento hegemônico nas narrativas da mulher fatal, entre o idealizado e o desejado D. José deixa-se levar pelo desejo, embora considere que seu destino foi traçado desde antes do primeiro encontro com Carmen, quando “por azar” foi colocado como guarda na fábrica de charutos porque lá a veria pela primeira vez, é o desejo, a paixão avassaladora que o levam a ajudá-la a escapar da prisão, ir a seu encontro, matar por ciúmes, desertar, tornar-se contrabandista e por fim assassiná-la. Sobre o desejo, Marilena Chauí (1990) o define como *falta*, a ausência daquilo que é aspirado por nós. Desejamos o que não temos ou o que não podemos ter. O objeto do desejo é o objeto esperado de posse, que

se satisfaz quando é satisfeita a vontade de ter. Em *Carmen*, a paixão obsessiva de D. José confunde-se com o sentimento de posse e a necessidade de controle, de imposição de si, dos seus valores, sobre o outro. É esse sentimento que o leva a assassiná-la e enterrar o corpo onde somente ele possa encontrá-lo:

Carmem me havia dito que gostaria de ser enterrada num bosque. Cavei uma cova com minha faca e a coloquei lá. Procurei muito por seu anel e finalmente o encontrei. Coloquei a seu lado na cova, com uma pequena cruz. [...]. Em seguida montei meu cavalo, galopei até Córdoba e fiz com que o primeiro corpo de guarda me reconhecesse. Disse que havia assassinado Carmem, mas não quis dizer onde estava o corpo (Mérimée, 2011: 92).

Somado ao ocultamento do corpo, D. José ainda coloca, ao lado da sepultura de Carmen, o anel que ele lhe havia dado, símbolo do matrimônio e a cruz que representa o caráter cristão do narrador principal. Consideramos essa atitude como a representação simbólica do prevalecimento dos valores correspondentes ao narrador principal sobre os da cigana, em uma última tentativa de dominação sobre Carmen. Ainda a respeito de D. José, notamos que na obra as atitudes e o discurso da personagem tendem à contradição: ao falar de si, D. José ressalta sua origem nobre e seu caráter religioso, que implicam em qualidades extremamente valorizadas pela sociedade da época e se relacionam às ideias de *dignidade, honra e honestidade*. Por outro lado, embora se julgue um homem nobre e de princípios cristãos, seu discurso revela fraqueza de caráter e ausência de autocontrole. Incapaz de dedicar-se aos estudos troca os estudos pelo jogo, envolve-se em uma briga e é obrigado a fugir de sua região:

Meu nome é José Lizzarrabengoa, e o senhor conhece suficiente a Espanha para que meu nome lhe sugira que sou basco e cristão dos antigos. Se uso o *Dom* é por ter esse direito [...]. Queriam que eu fosse da Igreja e me fizeram estudar, mas eu não aprendi quase nada. Eu gostava demais de jogar pela e foi isso que me perdeu. [...] Um dia em que eu havia ganho, um cara da Alava me provocou para briga. Pegamos nossas *manquilas*⁷ e eu ganhei novamente, mas isso me obrigou a deixar a região. [...] Encontrei alguns dragões e me engajei no regimento de Almanza [...] Logo me tornei brigadeiro e prometeram me fazer marechal de logística, quando para meu azar, fui colocado como guarda na manufatura de tabaco em Sevilha (Mérimée, 2011: 39-40).

É através da narrativa de D. José que testemunhamos sua queda gradual até a desgraça completa. E, como já afirmamos, o narrador atribui sua desgraça primeiro ao

⁷ Bastões guarnecidos de ferro (Mérimée, 2011: 39).

destino, depois à própria Carmen; isentando-se da culpa, considera-se vítima do demônio que foi essa mulher. Conforme afirma Naomi Segal (1997: 233-234), “ao confessar, ele [D. José] deve mostrar-se como vítima e não como agressor; só o narrador enquadrador pode domá-la [Carmen] fazendo dela um exemplo antropológico de uma tribo de bandoleiros”. Mas a personagem preserva seu caráter emblemático de mulher fatal:

A mulher fatal, então, é uma mulher cujos verdadeiros poderes são tolerados pela ordem que exige que ela funcione como seu espelho. A fala e os talentos dela são cooptados como culpas que justificam os crimes de seu amante. Em *Carmen*, esses crimes culminam em assassinato (Segal, 1997: 233).

Para D. José, Carmen simboliza sua maldição o desvio moral e religioso de seus princípios; ela reflete o oposto do ideal que ele proclama sobre a mulher e sobre si mesmo. Ao falar de si, no princípio de sua narrativa, ressalta o valor social de seu nome e, além de elevar sua origem, mostra-se seguidor da ordem ao optar pela carreira militar e afirma que “as pessoas de nossa montanha aprendem rápido o serviço militar” (Mérimée, 2011: 39-40); também demonstra conservar sua ingenuidade, estando só e longe de casa: “as andaluzas me metiam medo. Eu ainda não assimilara seus modos: sempre a zombar, jamais falando sério” (Mérimée, 2011: 41). Nesse momento da narrativa, o narrador, como personagem, ainda preserva o ideal de mulher na forma de uma bela donzela de saís azuis. Essa mulher, ideal que salta do imaginário de D. José, representa o oposto do que ele encontrará em Carmen, estabelecendo um paralelo contraditório entre o que a personagem diz desejar e o que ele passará efetivamente a desejar correspondendo à concepção da imagem da mulher pela oposição: anjo e demônio, herdeira da misoginia medieval. Esse contraste é verificado através da descrição física de Carmen quando vista por D. José pela primeira vez:

Ela usava saíote vermelho muito curto, que deixava à mostra meias de seda brancas com mais de um buraco, e pequenos sapatos de marroquim vermelho atados com fitas cor de fogo. Afastava sua mantilha para mostrar os ombros, e um grande buquê de cássia saía de sua camisa (Mérimée, 2011: 41).

Contrastando com o idealizado pelo narrador principal, Carmen usava saíotes e sapatos vermelhos com fitas cor de fogo, estava com os ombros à mostra e flores saindo da camisa. A cor vermelha, assim como a expressão “cor de fogo” – que é uma variante do vermelho – admite entre seus significados o sentido destruidor provocado pelo

elemento fogo, e pode representar o poder devastador que Carmen exerceria sobre sua vida. Além disso, o vermelho representa sangue, ódio e paixão, e se opõe ao azul da mulher idealizada, símbolo de pureza e santidade: “ligado ao negro, o vermelho tem sua importância na iconografia da mulher fatal. Simboliza a extorsão, tendendo à agressão e à provocação” (Booker-Mesana, 1997: 147). Somada a essa representação, observo que toda a descrição da personagem, no trecho em questão, sustenta-se em uma simbologia em completa oposição à idealização da mulher Santa, representada em poucas palavras na narrativa de Mérimée, mas que serviu de base para a criação de Micaela na ópera de Bizet.

A composição de Carmen, nessa descrição, é proporcionalmente inversa à realizada em Bizet, para Micaela, e à descrita por D. José: saias azuis e longas tranças caindo nos ombros; Carmen, ao contrário, no lugar das longas tranças, traz os ombros à mostra, e as saias, além de vermelhas, são curtas e permitem visualizar as meias furadas e os tornozelos. No século XIX, o fetiche por certas partes do corpo da mulher como os cabelos, os ombros e os tornozelos transformou essas partes em elementos eróticos fortemente empregados na poesia e na narrativa de ficção. Nesse contexto, essas partes do corpo da mulher constituem elementos que somente deveriam ser vislumbrados na intimidade. Uma mulher “honesta” – casta – jamais se apresentaria em público nessas condições.

Outro aspecto que revela a falta de pudor da personagem é a presença do grande buquê de cássia nos seios; o fato de estar no seio corrompe o ideal de pureza presente na simbologia da flor. Além disso, pode representar a inconstância, visto que a flor murcha rapidamente, estando geralmente relacionada ao amor e a beleza feminina. Os amores de Carmen são efêmeros, suas paixões não duram mais que seis meses, e o fim do amor entre ela e D. José a levará à morte. Todos esses aspectos remetem a outra variante do vermelho, segundo observa Booker-Mesana (1997: 147): “a do vermelho sangrento que será derramado por causa de Carmen. D. José matará o marido, os amantes de Carmen e fatalmente, Carmen”. A simbologia manifestada nos elementos presentes no primeiro encontro das personagens antecipa o destino que aguarda os amantes. Aparece também, bem definido, o caráter demoníaco de Carmen e a influência de seu poder “malévolo” sobre D. José, que se deixará levar pelos seus encantos até o último degrau da corrupção. Segundo o próprio narrador, é aí que ele dá seu primeiro passo a caminho do inferno, para onde ela lhe conduzirá:

E, tomando a flor de cássia que trazia na boca, jogou-a, num movimento de polegar precisamente entre meus olhos. Senhor, foi como se tivesse sido atingido por uma bala... Não sabia onde me enfiar e permaneci imóvel como uma estaca. Quando ela entrou na fábrica, vi a flor de cássia caída sobre meus pés. Não sei o que me deu, mas a recolhi sem que meus camaradas vissem e a guarde, como se fosse uma joia, dentro do meu casaco, *Primeira besteira!* (Mérimée, 2011: 42, grifo nosso).

D. José considera que, a partir desse momento, deu-se o início de sua derrocada, cada vez mais enredado nos caprichos daquela cigana tão sedutora. À medida que ele próprio vai narrando sua aventura e o envolvimento entre ambos vai estreitando-se, D. José começa gradativamente a afundar no universo marginal para onde, segundo ele, Carmen o conduziu. De soldado passa a desertor, contrabandista, ladrão, e assassino: “uma bela garota faz com que percamos a cabeça [...]. A gente luta por ela, acontece uma desgraça... e de contrabandistas viramos ladrões” (Mérimée, 2011: 71). Do mesmo modo que é possível perceber a queda gradual de D. José, verificamos também, ao longo da narrativa, a transformação gradual de Carmen, que em efeito de metamorfose vai, gradativamente, transformando-se de mulher a animal, a bruxa e a demônio. À primeira vista, é comparada, por D. José, às potranças e aos gatos:

Trazia uma flor de cássia no canto da boca e avançava balançando os quadris como uma potranca do haras de Córdoba. [...] Ela respondia a cada um, dirigindo olhares lânguidos, as mãos na cintura, insolente, como a verdadeira cigana que era. De início, não me agradou e retornei a meu trabalho. Mas ela, seguindo o costume das mulheres e dos gatos, que não vêm quando os chamam e que vêm quando não são chamados, parou à minha frente e me dirigiu a palavra (Mérimée, 2011: 41-42).

Na descrição da personagem, prevalece a ideia de extrema sexualidade, aliada à liberdade, atributos considerados negativos da mulher, no pensamento misógino. Tanto a sexualidade quanto a liberdade feminina são consideradas perigosas para os homens; além disso, as comparação feitas por D. José conduzem a simbologias ambivalentes: tanto o gato quanto as potranças, além da serem animais que representam potência sexual, também expressam agilidade e perigo: “o cavalo é, muitas vezes associado à bruxa, ao feminino perverso” (Sicuteri, 1995: 78); o gato, animal ambivalente por excelência, é o guardião entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos – ironicamente, Carmen levará D. José à morte. Ademais, “na Idade Média, consideravam-se os gatos (sobretudo os pretos) animais de bruxas; e o macho preto em

especial era símbolo do Diabo; a superstição via nele, portanto, um causador de desgraça” (Lexikon, 2002: 105). Além disso, mais adiante, na trama, D. José irá defini-la como bruxa: “se existem bruxas, essa garota era uma delas” (Mérimée, 2011: 49), e depois como o próprio diabo: “tu és o diabo – eu lhe disse. / – Sim – ela respondeu” (Mérimée, 2011: 70). No entanto, embora seja possível dizer que a descrição da personagem vai gradativamente transformando-a de animal em demônio, as comparações se repetem ao longo de toda narrativa alternadamente. Como que assumindo um poder de hibridização, Carmen é definida ora como demônio, ora como bicho, ora como bruxa, reafirmando a ideia de que a personagem é o próprio diabo. Segundo a ideologia do senso comum e o imaginário coletivo do Ocidente, o demônio tem muitas faces, e a beleza da mulher e do animal são apenas duas delas.

CARMEN E AS DEUSAS LUNARES: feminino, hibridismo e monstruosidade

Por representar o medo e o desejo nas relações sociais, o monstro encontra-se na linha divisória entre o humano e o não humano, o natural e o artificial, o lícito e o ilícito. Esse aspecto que faz do monstro um ser híbrido é um dos responsáveis pelo sentimento de atração e repulsa por ele despertado. Aliás, Carmen encontra-se constantemente em estado de transgressão daquilo que a moral religiosa e social da época estabelece como regra de conduta. A transgressão pelo riso constitui-se como mais um indicativo de sua natureza demoníaca e, portanto, *monstruosa*. Como os monstros, ela é indiferente à interdição, e justamente por isso, semelhante aos animais ou aos deuses: uma criatura híbrida mulher, animal e demônio. É por meio do seu hibridismo que o monstro promove uma ruptura com o pensamento binário, escapando às categorias fixas: Carmen foge a uma definição sólida de sua personalidade, seu caráter é moldado segundo sua necessidade ou interesse, domina mais de uma língua, circula livremente em todas as esferas sociais, frequentando do ambiente mais miserável ao mais requintado com a mesma desenvoltura, e muda de humor com a frequência com que muda de amor. Em um dado momento da narrativa, D. José compara o humor de Carmen ao clima de seu país: “Carmem tinha um humor instável como o tempo que faz em nosso país. A tempestade está mais próxima, em nossas montanhas, quando o sol está mais brilhante” (Mérimée, 2011: 61).

Provavelmente, seja justamente por escapar à categoria fixa que a personagem, embora assassinada ao final da narrativa original de Mérimée, esteja constantemente renascendo em múltiplas versões da obra ou, melhor dizendo, das obras. Tanto *Carmen* de Mérimée quanto *Carmen* de Bizet são fontes de inspiração para as diversas versões do cinema, do teatro, ou da televisão, influenciando também outras forma de expressão de arte, como a dança e a pintura. Enfim, Carmen sempre volta: ela escapa, simbolicamente, da morte, por meio da sua recuperação constante nos diversos artefatos culturais. Conforme afirma Cohen (2000: 30), “o monstro sempre escapa porque ele não se presta à categorização fácil”. E segue, afirmando:

[...] eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção (Cohen, 2000: 30).

Isto posto, consideramos possível concluir que, também por escapar a qualquer distinção, o monstro corporifica duplamente a falta: ele suscita o desejo justamente por representar a possibilidade de exercer o proibido, “aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas pelo corpo do monstro” (Cohen, 2000: 44). Nessa equação, o processo de demonização da mulher pela sexualidade encaixa-se perfeitamente aos padrões masculinos de representação da mulher entre os sentimentos de atração e repulsa, fixados entre o pavor e o desejo. O ponto chave para a definição encontra-se justamente no pavor e no desejo que ele exerce por meio de seu caráter excessivamente transgressivo: “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei” (Cohen, 2000: 48).

Por estar “continuamente ligado a práticas proibidas” (Cohen, 2000: 48), o monstro representa a transgressão, que constitui um dos elementos chave do erotismo. Além das práticas ilícitas, roubo e contrabando, Carmen dá vazão ao riso e ao apetite desregrados. Sobre o apetite, segundo afirma Michael Foucault (2007), na Grécia antiga, Platão verificava a relação entre o prazer e a necessidade na existência de “três grandes apetites fundamentais que dizem respeito ao *alimento*, à *bebida* e à *geração*” (Foucault, 2007: 47 – grifos nossos), sobre os quais os princípios morais alertavam para a força impetuosa dos desejos nos grandes apetites e para a necessidade de controle dos prazeres:

Na doutrina cristã da carne, a força excessiva do prazer encontra seu princípio na queda e na falta que marca desde então a natureza humana. Para o pensamento grego clássico, essa força é por natureza virtualmente excessiva, e a questão moral consistia em saber de que maneira enfrentar essa força, de que maneira dominá-la e garantir a economia conveniente dessa força (Foucault, 2007: 48).

Para o autor, não há dúvida de que, para os gregos clássicos, a problematização da moral alimentar, sexual e da bebida foram feitas de modo semelhante. No que diz respeito à relação entre a prática alimentar e o apetite sexual, podemos afirmar que esta se estabeleceu desde tempos remotos, indo da máxima de que *comer* e *amar* são sinônimos até a associação com o canibalismo e o mito da mulher castradora. Segundo esse pensamento, é possível concluir que o apetite de Carmen, na obra de Mérimée, também significa *apetite sexual*. Do mesmo modo que a personagem é representada sem limites para o amor, seu apetite para o alimento também é ressaltado:

[...] ela comprou uma dúzia de laranjas que me fez embrulhar no meu lenço. Mais adiante, comprou pão, salsichão, uma garrafa de *manzanilla*. Finalmente entrou numa confeitaria [...]. Imaginei que ela iria comprar toda a loja [...]. Passamos juntos todo o dia, comendo, bebendo e o resto. Após comer bombons como uma criança de seis anos, enfiou um punhado deles no jarro de água da velha (Mérimée, 2011: 54-56, grifo do autor).

Para Booker-Mesana (1997), a queda moral de D. José é evocada a partir desse momento, que corresponde ao primeiro encontro amoroso entre o casal, em que D. José julga severamente o comportamento de Carmen comparando-a a “uma criança de seis anos” (Mérimée, 2011: 56). Conforme a autora, “a barriga, sob o aspecto digestivo e sexual, é uma queda em miniatura, um elemento premonitório da queda final” (Mérimée, 2011: 147). Do estabelecimento da relação entre os apetites alimentar e sexual (com a imagem mítica da mulher sexualmente insaciável e devoradora) é possível dizer que estes se constituíram simultaneamente, dentre as representação da figura feminina referente à deusa lunar, Carmen admite comparação com Circe devido, entre outras coisas, a seu aspecto devorador, conforme afirma Sicuteri: (1995: 97) “Circe é temida porque, longe de ter aspectos ou atributos demoníacos ou infernais, apresenta traços femininos sensuais, sedutores e devoradores”. Os aspectos demoníacos ou infernais aos quais o autor se refere, nesse caso, dizem respeito à aparência física monstruosa, composta por um hibridismo assustador formado por partes femininas e partes animais. Carmen, por outro lado, apresenta característica híbrida por meio das

comparações e metáforas atribuídas a ela, mas preserva os traços femininos sensuais. Ela assume um caráter de Lilith ou Lua Negra por representar o feminino absoluto e arrastar os homens à perdição, devorando seus desejos.

Na iconografia das deusas lunares, o caráter devorador associa-se ao monstruoso, ao vampiresco ou aodemoníaco. Lilitu, Kore ou Empusa, todas são descritas como monstros horríveis, a sugar o sangue dos homens e sua vitalidade, ou a devorar criancinhas. Além disso, conforme Sicuteri (1995: 81), “a aparição desses demônios estava sempre relacionada com situações sexuais, transgressão da moral matrimonial ou perversões secretas”. Como assevera Cohen (2000: 35), “a identidade sexual ‘desviante’ está igualmente sujeita ao processo de sua transformação [da mulher] em monstro”. Esse processo é verificado por Delumeau a partir do mito primitivo sobre a mulher:

No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira, assimilada por um conto de Mali a uma enorme cabaça que, ao rolar, devora todas as coisas à sua passagem (Delumeau, 1989: 313).

Conforme afirma Delumeau, devido ao seu caráter ambíguo, representada como provedora de vida e de morte, e por serem consideradas mais ligadas que o homem ao ciclo da vida “que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida” (Delumeau, 1989: 312), o homem desenvolveu um medo irracional da mulher que deu origem a um incontável de mitos que vão da imagem da mãe ogra (a que devora os próprios filhos) e dos rituais satânicos de sacrifício de criancinhas até ao mito da vagina dentada. A esse respeito, Affonso Romano de Sant’Anna afirma:

É espantoso ver (com a ajuda da antropologia, da sociologia e da história) como o medo às mulheres (a *misoginia*) é uma praga das tribos mais primitivas às sociedades mais industrializadas. É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentadas, da mulher aranha e da serpente venenosa vêm da Antiguidade aos textos mais modernos (Sant’Anna, 1993: 13).

Considerando a literatura como o “lugar das grandes confissões” (Sant’Anna, 1993: 13), o autor toma o texto literário como relato da vida amorosa no qual predomina a voz masculina sobre a feminina e onde, à luz da psicanálise, se revela um desajuste

entre o real e o imaginário movido pelo desejo que, aliado ao medo, originou uma série de imagens representacionais da mulher monstro.

A representação da personagem Carmen, na obra de Mérimée, sofreu influência do discurso misógino estabelecido desde o período primitivo, movido pelo medo e o incompreendido e refletido no mito, fortalecido com o advento do cristianismo, sobretudo entre os séculos XVI e XVII, repetido e ressignificado ao longo do tempo por meio dos diversos mecanismos de reprodução e propagação de conhecimento. Nesse cenário, a literatura constitui-se, portanto, como mais um dos diversos mecanismos de produção de saber, que tanto influenciam as ideologias dominantes quanto as reflete, podendo perpetuá-las ou desconstruí-las. No caso da obra de Mérimée, devido à força no modo de representação da personagem e ao desfecho dado à obra, esta, ganha significado ambíguo, visto que Carmen, embora cristalizada em inúmeros estereótipos femininos que a ligam à sexualidade e ao mal, também representa, pela morte, uma opção pela liberdade, além de irreverência e da ousadia, uma vez que não é somente D. José quem decide matá-la, mas *é ela quem escolhe morrer em nome de sua liberdade*.

REFERÊNCIAS

ALÓS, A. P. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 de outubro de 2017.

_____. *Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários*. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 42, p. 199-217, 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/42/artigo11>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

_____. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem*, Porto Alegre, ano 4, v. 6, p. 1-25, 2006. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf>. Acesso em: 22 de outubro de 2016.

ARRUDA, A. (Org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana de Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BLOCH, R. H. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico*. Trad. Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BOOKER-MESANA, C. Carmen. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 146-149.
- COHEN, J. J. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Tereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- GÓES, M. *Carmen de Bizet: grandes óperas*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1987.
- GOMES, R. Notas de rodapé e tradução. In: MÉRIMÉE, Prosper. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- HUGO, V. *Nossa Senhora de Paris*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1954.
- JOFFE, H. Degradação, desejo e o “outro”. In: ARRUDA, A. (Org.). *Representando a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 109-128.
- LEXIKON, H. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MÉRIMÉE, P. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. *Novelas completas*. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Globo, 1988.
- RAGO, M. O corpo exótico, espetáculo da diferença. *Labrys, études féministes / estudos feministas*. jan./jun. 2008. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys13/perspectivas/marga.htm>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2011.
- SANT’ANNA, A. R. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SEGAL, N. Eco e Narciso. In: BRENNAN, T. (Org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Trad. Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 225-249.

SICUTERI, R. *Lilith: a Lua negra*. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Recebido 01/07/2019

Aprovado 24/07/2019