



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
LETRAS VERNÁCULAS

LECCICIA PIRES ALMEIDA

ERA UMA VEZ OUTRA VEZ:
INÊS DE CASTRO E ENREDUANA PARA CRIANÇAS

Salvador

2023

LECCICIA PIRES ALMEIDA

**ERA UMA VEZ OUTRA VEZ:
INÊS DE CASTRO E ENREDUANA PARA CRIANÇAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a graduação em Letras Vernáculas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos

Salvador

2023

LECCICIA PIRES ALMEIDA

ERA UMA VEZ OUTRA VEZ:

INÊS DE CASTRO E ENREDUANA PARA CRIANÇAS

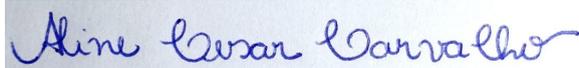
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a graduação em Letras Vernáculas.

Aprovado em __21__ de __Julho__ de 2023.

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos (Orientadora) – UFBA



Profa. Msc. Aline Cesar Carvalho (Membro)



Profa. Msc. Jamilly Starling Santos de Jesus (Membro)

*Dedico este trabalho à minha mãe, meu pai,
meus irmãos, meu mentor espiritual e a Deus.
Obrigada e eu amo vocês.*

RESUMO

Os livros *Inês* e *Enheduana* foram escritos por Roger Mello, ilustrados por Mariana Massarani e publicados pela Companhia das Letrinhas em 2015 e 2018, respectivamente. O primeiro conta a história da rainha póstuma de Portugal, Inês de Castro, e de seu relacionamento com o Príncipe de Portugal, Dom Pedro, pelos olhos de sua filha. A personagem narradora deste livro narra a história de amor de seus pais, explicitando os rumores que rondavam a corte de Dom Afonso, seu avô e rei de Portugal da época, e as dificuldades que se apresentaram ao longo de seu caso amoroso. Já o segundo livro tem como personagem narradora um grão de areia, que, ao viajar pelo deserto da Mesopotâmia nas costas de uma cobra, conta a história de Enheduana, a primeira filósofa e poeta de que se tem conhecimento na história, e de sua jornada inusitada até se tornar uma Alta Sacerdotisa. Os livros têm como foco a vida de figuras femininas que realmente existiram e os objetivos deste trabalho são: analisar como são recontadas as vidas destas personalidades, a fim de discutir como a literatura infantil brasileira contemporânea desenvolve debates com o público infantil sobre identidades de gênero. Além disso, buscou-se discutir a relação complexa entre os textos verbais e visuais que se instaura perante as forças poéticas, simbólicas e narrativas das imagens presentes nas obras. A metodologia adotada neste estudo foi a leitura crítica dos dois objetos de estudo, de forma concomitante à configuração de um arcabouço teórico e crítico de literatura, para ser utilizado como base para as discussões e reflexões estabelecidas. Para escrever sobre as experiências de vida das mulheres nos contextos históricos tratados nos objetos de pesquisa, foram selecionados textos como: “Mulheres portuguesas na idade média”, de Wilson Biasotto, e “O Sacerdócio Feminino da Antiga Mesopotâmia”, de Simone Dupla. Em relação à reunião de fatos biográficos sobre Enheduana e Inês de Castro, o livro *Inana* foi escolhido, assim como o artigo “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, de António de Oliveira. Por fim, para analisar o relacionamento entre texto visual e texto verbal, *O ato fotográfico e outros ensaios*, escrito por Philippe Dubois e *A imagem nos livros infantis: Caminhos para ler o texto visual*, por Graça Ramos foram selecionados. Fotos de pinturas e esculturas também foram incluídas para uma análise comparativa entre ilustração e fotografia. As análises presentes neste trabalho são feitas com o intuito de contribuir para as discussões sobre representação de gênero na literatura e a importância da literatura infantil como espaço de conhecimento e criatividade.

Palavras chave: literatura infantil; biografias; identidade de gênero; representação de gênero; ilustração; figuras históricas.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa e Contracapa do livro <i>Inês</i>	37
Figura 2: A cena do Dia do Julgamento no túmulo de Inês de Castro, 1360	38
Figura 3: Páginas 27 e 28 do livro <i>Inês</i>	39
Figura 4: O assassinio de Inês de Castro, 1834	39
Figura 5: Página 29 do livro <i>Inês</i>	41
Figura 6: Túmulo de D. Inês de Castro	42
Figura 7: Página 34 do livro <i>Inês</i>	43
Figura 8: A coroação de Inês de Castro em 1361, 1849	43
Figura 9: Página 35 do livro <i>Inês</i>	44
Figura 10: Página 38 do livro <i>Inês</i>	45
Figura 11: Páginas 11 e 35 do livro <i>Enreduana</i>	52
Figura 12: Páginas 18 e 19 do livro <i>Enreduana</i>	53
Figura 13: Páginas 20 e 21 do livro <i>Enreduana</i>	54
Figura 14: Páginas 28 e 29 do livro <i>Enreduana</i>	55
Figura 15: Páginas 1 e 37 do livro <i>Enreduana</i>	59
Figura 16: Contracapas e página 25 do livro <i>Enreduana</i>	60
Figura 17: Authorization, 1969	61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. GÊNERO E HISTÓRIA.....	11
2. INÊS.....	27
3. ENREDUANA.....	46
CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

O escritor Roger Mello, em conjunto com a ilustradora Mariana Massarani, publicou os livros *Inês*, em 2015, e *Enreduana*, em 2018. Ambas as obras, ao trazerem biografias de figuras históricas que realmente existiram para o público infantil e juvenil, contribuem para as discussões em torno da representação de gênero na literatura infantil. As narrativas compartilham conhecimento sobre essas duas mulheres que, cada uma à sua maneira, marcaram seu lugar na história do mundo e que, ainda assim, não são tão conhecidas de forma geral.

Inês conta a história de Inês de Castro, uma dama espanhola, filha bastarda de um nobre influente e que, coincidentemente, acaba conhecendo o príncipe de Portugal, Dom Pedro I, e eles se apaixonam. O rei Afonso IV, pai de Dom Pedro I, se opôs ao relacionamento por múltiplas razões: pelo fato de D. Pedro já ser casado; por conta de Inês ser uma filha ilegítima, não apresentando nenhuma perspectiva de alianças políticas e pelo rei temer o poder que a família de Castro poderia conquistar em Portugal a partir desta união. O rei decidiu proibir a relação e até chegou a banir Inês de Castro para a fronteira com a Espanha, mas Inês e Pedro continuaram mantendo contato e, quando a esposa de Dom Pedro faleceu, o príncipe trouxe Inês de Castro de volta de seu exílio.

Dom Pedro e Inês de Castro tiveram quatro filhos, contudo, o rei, temeroso de que as crianças pudessem ser legitimadas e assim se tornassem elegíveis ao trono, ordenou o assassinato de Inês. Logo depois de sua morte, Dom Afonso também veio à óbito e Dom Pedro, agora rei, ordenou a morte de todos os cúmplices na morte de sua amada e desenterrou o seu corpo, coroando-a rainha e fazendo a corte beijar suas mãos mortas. Assim, Inês de Castro tornou-se a primeira e única rainha póstuma de Portugal. A obra *Inês* é narrada por uma das crianças do casal, a princesa Beatriz. Através dos olhos infantis da narradora, o leitor atravessa a história de amor que foi reescrita inúmeras vezes ao longo da história. Nesta obra, entretanto, a biografia da rainha é trazida para o público infantil brasileiro, permeado por arte e poesia.

Enreduana, por sua vez, narra a história da primeira poeta e filósofa de que se tem conhecimento na história. Durante este trabalho, é utilizado o nome “Enreduana” para falar sobre o livro escrito por Roger Mello, enquanto “Enheduana” é empregado para falar sobre a figura histórica, pois seu nome se origina do sumério: EN (sacerdotisa), HEDU (adorno) e

ANA (do céu). Enheduana, viveu no deserto da Mesopotâmia e foi filha de Sharru-kin, o primeiro imperador do mundo. A princesa tornou-se Suma Sacerdotisa do deus da lua Nana, um cargo de alta patente, e marcou seu lugar na história ao ser princesa, sacerdotisa e poeta. Depois do reinado de seu pai, Enheduana foi exilada da cidade de Ur, mas eventualmente foi trazida de volta para a cidade. O livro envolve este momento da vida da poeta, desde o seu exílio até o seu retorno. Enheduana também mantinha uma forte relação de admiração com a deusa Inana, filha do deus da lua, o que se torna evidente ao analisarmos seus textos, já que eles são majoritariamente sobre a deusa. A obra de Melo e Massarani é narrada por um grão de areia - o menor grão do mundo -, que embarca nessa jornada narrativa nas costas de uma cobra, contando-lhe a história de Enheduana.

A primeira parte deste estudo tem como foco a relação entre gênero e história. Realiza-se, para tanto, uma retomada dos contextos históricos nos quais essas duas mulheres viveram e dos seus modos de vida em relação ao espaço e tempo. Procede-se, assim, com uma análise histórica em relação à representação feminina na literatura em geral, e, mais especificamente, na literatura infantil: quando a mulher passou a ser uma figura proeminente nas obras e as mudanças sofridas pelos arquétipos ali existentes. Por fim, *Inês* e *Enheduana* tornam-se a base para uma reflexão sobre o modo como a literatura infantil é confeccionada hoje no Brasil e de que modo estas obras contribuem para o avanço da representação de gênero direcionada para este público-alvo.

Na segunda parte do estudo, *Inês* torna-se o foco. Primeiramente, a biografia de Inês de Castro é trazida na versão que é mais conhecida e aceita na atualidade, para então ser empreendido um resgate dos registros mais icônicos que foram feitos ao longo da história em relação à sua vida e seu relacionamento com o rei Dom Pedro I de Portugal. Em seguida é realizado um levantamento das versões mais conhecidas e significativas da história, relacionando-as ao momento histórico e social no qual mudanças são aplicadas à biografia e quais suas influências para a história lusitana. Depois, o objeto de estudo é lido criticamente em relação aos fatos históricos que foram incluídos ou excluídos, assim como aos possíveis motivos para estas decisões. Assim, a seção termina com um estudo comparativo entre as ilustrações presentes no livro e outras obras que foram confeccionadas ao longo da história sobre a vida de Inês de Castro, utilizando as imagens esculpidas em seu túmulo, mas principalmente pinturas.

A terceira e última parte é sobre *Enheduana*. Similarmente à sessão anterior, o texto se inicia com a biografia de Enheduana, tomando nota da escassez de fatos que foram realmente

comprovados sobre sua vida até hoje. Enheduana foi a primeira poeta, filha do primeiro imperador no que pode ser considerado o início da civilização humana, e poucos detalhes sabe-se sobre sua vida. Os fatos coletados são utilizados para analisar a veracidade dos acontecimentos presentes no livro, o que leva à uma reflexão em relação aos dois livros e sua existência em um limiar entre realidade e ficção, entre fatos e imaginação. Finalmente, a sessão se encerra analisando-se as ilustrações presentes na obra e sua função de conectar a narrativa com o passado, em tempo e espaço. A força significativa da areia e do deserto como fator conectivo na história - do livro e do mundo -, e alguns devaneios em relação às metamorfoses e a relação entre fotografias e memória.

As análises realizadas buscam observar como são (re)contadas as vidas destas personalidades em ambas as obras, a fim de discutir como a literatura infantil brasileira contemporânea desenvolve debates com o público infantil sobre identidades de gênero. Além disso, buscar-se-á discutir a relação complexa entre os textos verbais e visuais que se instaura perante as forças poéticas, simbólicas e narrativas das imagens presentes nas obras. Para alcançar estas metas, a metodologia utilizada envolveu a criação de uma base teórica e crítica com o intuito de fundamentar as discussões ao longo do trabalho. Alguns dos textos e livros utilizados foram: “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, escrito por António de Oliveira; *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*, traduzido por Adriano Scandolaro e Guilherme Gontijo; *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche; *O ato fotográfico* e outros ensaios, do autor Philippe Dubois e, *A imagem nos livros infantis*, escrito por Graça Ramos.

Por fim, é importante enfatizar que este trabalho é fruto da pesquisa que venho desenvolvendo no Projeto de pesquisa Cartografias da infância: leituras a contrapelo da literatura infantil e juvenil, coordenado pela Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos, cujo objetivo é ler crítica e comparativamente obras destinadas a crianças e adolescentes publicadas no país nos últimos trinta anos, colocando em discussão questões emergentes no Brasil na contemporaneidade, tais como: identidades étnico-raciais, de gênero, sexuais, de classe etc. Desde o segundo semestre de 2022, estou debruçada sobre as duas obras aqui analisadas de modo a observar como são (re)contadas as vidas destas personalidades em ambas as narrativas, a fim de discutir como a literatura infantil brasileira contemporânea desenvolve debates com o público infantil sobre identidades de gênero. Além disso, busca-se discutir a relação complexa entre os textos verbais e visuais que se instaura perante as forças poéticas, simbólicas e narrativas das imagens presentes nas obras. Para alcançar estas metas, a

metodologia utilizada envolveu a criação de uma base teórica e crítica com o intuito de fundamentar as discussões ao longo do trabalho. Alguns dos textos e livros utilizados foram: “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, escrito por António de Oliveira; *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*, traduzido por Adriano Scandolara e Guilherme Gontijo; *Assim falou Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche; *O ato fotográfico* e outros ensaios, do autor Philippe Dubois e, *A imagem nos livros infantis*, escrito por Graça Ramos.

1. GÊNERO E HISTÓRIA

A inventividade é também a mãe da inventividade.

Lawrence Millman

Tanto *Enreduana* quanto *Inês* são produções literárias que têm como foco a vida de figuras históricas que realmente existiram, o que significa que estas narrativas se desenvolvem em contextos históricos específicos. *Enreduana* viveu por volta de 2500 a.C., no deserto da Mesopotâmia, enquanto *Inês de Castro* nasceu em 1325, na Espanha, porém o livro, escrito por Roger Mello e ilustrado por Mariana Massarani, tem como contexto Portugal, seus costumes, espaço e tempo. Para discutir sobre as suas vivências e como elas foram representadas ao longo da história, é preciso compreender seus respectivos contextos históricos, como eram as vidas das mulheres nestes momentos e o desenvolvimento da representação feminina na literatura.

A Mesopotâmia há 2500 a.C. contava com um agrupamento de Cidades-Estado governadas por pessoas diferentes e em constante mudança de líderes. Shurri-kin, ou Sargão de Acade, tornou-se governador de Ur e conquistou os territórios de Uruk e as cidades adjacentes, se estabelecendo, assim, como o primeiro Imperador do mundo. Estas sociedades eram politeístas e seguiam um sistema quiriarcial, o que significa que elas não existiam em um contexto monoteísta, principalmente cristão, ou patriarcal e as demandas religiosas e morais impostas em tais sistemas não eram demandas neste ambiente.

A partir de documentação cuneiforme, tabletes de argila contendo documentos legais, como contratos, processos, cartas e textos literários, encontradas em ruínas mesopotâmicas, é possível compreender melhor as vivências das mulheres durante esse tempo. As mulheres e suas experiências de vida não formam um grupo homogêneo. Qualidade e estilos de vida, a forma que são tratadas, assim como direitos e deveres, mudam considerando se é analisada a vida de uma sacerdotisa, uma prostituta, parte da realeza ou as deusas cultuadas durante um período específico (LION; MICHEL, 2005).

Ao considerar que *Enheduana* era uma princesa, mas passou sua vida inserida em um contexto religioso e tornou-se Alta Sacerdotisa do templo do deus da lua Nana, focar na vida das mulheres que faziam parte do sacerdócio é uma decisão lógica. Cultuar religiões politeístas significa que tanto deuses masculinos quanto femininos eram adorados e

respeitados. Tradicionalmente, sacerdotes serviam deusas femininas, enquanto sacerdotisas serviam deuses masculinos, mesmo que tenham existido exceções.

A historiadora Simone Aparecida Dupla, em seu artigo “Sacerdócio Feminino na Antiga Mesopotâmia”, se propõe a analisar as responsabilidades e privilégios deste grupo de mulheres na sociedade mesopotâmica antiga. É importante explicar que, mesmo com a preservação de muitos documentos por conta de sua escrita em placas de barro, que são mais resistentes que o papiro utilizado posteriormente, este momento histórico passa por constantes mudanças de perspectiva, pois novos objetos estão sempre sendo descobertos. As mulheres que eram parte do sacerdócio eram divididas em diferentes hierarquias, com diferentes níveis de influência e deveres dentro dos templos: As sacerdotisas *Entu* e *Ugbabtu* eram o nível mais elevado e possuíam maior poder religioso, enquanto as *Istaritu* e *Nadito* podem ser consideradas como o baixo clero.

Sacerdotes são autoridades “encarregada[s] de dirigir, orientar e participar do culto e rituais de uma religião.” (DUPLA, 2020, p. 316) e tem como responsabilidade principal a posição de representante do sagrado e servir como a conexão entre o povo e os deuses. Na Mesopotâmia, sacerdotisas que estavam incluídas em uma das duas classes mais altas, principalmente as *Entu*, eram mulheres que faziam parte da realeza e tinham a posição mais alta no templo e normalmente se casavam com o deus ao qual serviam. Dupla afirma que estes eram cargos mais políticos que religiosos, já que os templos não eram apenas espaços religiosos, mas “empresas econômicas” que tinham influência em toda a sociedade e a força do governo.

Enheduana é um exímio exemplo dessa ação política. Seu pai, Sharru-kin, desejava expandir o seu império e, para isso, colocou Enheduana como Alta Sacerdotisa do templo de Nana, para manter o seu poder enquanto explorava outros territórios. Nana era o deus mais reverenciado na cidade-Estado de Ur, e Enheduana eventualmente se casa com o deus da lua. Sua posição real, política e religiosa foi essencial para o reino de seu pai e, “para governar a Mesopotâmia de forma administrativa e centralizada, o rei investiu suas filhas como altas sacerdotisas na cabeça de templos principais, e aumentou assim, seu controle da economia.” (SUTER *apud* DUPLA, 2020, p. 316-317).

Consequentemente, sacerdotisas trabalhavam muito próximas da realeza, regendo cultos e cerimônias reais e festivais culturais ao lado da monarquia. Tinham o direito de se aposentarem e também possuíam privilégios póstumos, recebendo um rico funeral, sendo

representadas de forma entronizada, como os reis, e suas oferendas tornavam-se parte das responsabilidades das sacerdotisas seguintes. Elas possuíam grande poder administrativo e faziam parte da pequena parcela do povo que era letrada, deixando escritos preservados em placas de barro que existem até hoje. Portanto, o cargo de Suma Sacerdotisa era um cargo que pertencia à elite e estava firmemente conectado com a questão política do reino, assim como econômica. “Essas mulheres não só desempenharam um papel importante no cerimonial religioso, mas estavam constantemente presentes na vida econômica sendo consideradas verdadeiras mulheres de negócios, preocupadas com a venda e arrendamento de terras e imóveis” (POPA *apud* DUPLA, 2020, p. 320), como também, obviamente, participavam em atividades no templo. Mesmo que existissem em menor número, as mulheres no sacerdócio possuíam autonomia muito similar à dos homens.

Mesmo que seja evidente a importância das mulheres em espaços religiosos na Mesopotâmia, ao longo dos próximos 500 anos, as mulheres vão lentamente perdendo as suas posições de prestígio e a sua influência na sociedade. O cristianismo, o monoteísmo em geral, e o sistema patriarcal confinam a mulher à uma posição de reprodutora, onde o seu principal objetivo é ser uma boa esposa e mãe e o seu lugar na religiosidade torna-se cada vez menor. Sistemas de leis como o código de Hammu-rabi, Lipit-Ishtar e as leis de Eshnunna concediam direitos para as mulheres, mas também impunham certas limitações altamente desiguais perante os direitos dos homens na sociedade e recebiam castigos mais severos (LION; MICHEL, 2005).

Já a vivência das mulheres no contexto medieval lusitano era, em sua maioria, de um papel submisso. Portugal durante o século XIV é um país ferrenhamente católico e, conseqüentemente, o funcionamento da sociedade se baseava muito em preceitos religiosos. O doutor em História Social, Wilson V. Biasotto, em seu texto “Mulheres portuguesas na idade média”, utiliza os textos do ilustre Fernão Lopes como base para analisar a experiência de vida das mulheres na idade média. Mesmo que suas crônicas não possibilitem um real aprofundamento no assunto, considerando que o cronista se concentrou principalmente nas vidas de figuras da monarquia, suas crônicas continuam sendo relatos interessantes de serem acessados para este trabalho considerando que Inês de Castro, a personagem central de um dos objetos de estudo, passou os anos abordados no livro *Inês*, de Roger Mello, vivendo nesses círculos. Além disso, Lopes também escreveu sobre a vida de Inês de Castro.

A presença feminina nas crônicas de Fernão Lopes é muito inferior à presença masculina, principalmente por conta de seu foco em situações bélicas e figuras no trono. Tais

cargos e funções eram vistos como exclusivos dos homens na época, mesmo que até mesmo o próprio Lopes tenha relatado casos de mulheres nestas situações. Portugal na idade média era rigorosamente católico e suas regras religiosas regiam os parâmetros sociais desejados. As mulheres eram, portanto, julgadas usando como base uma questão moral, tendo Maria, Mãe de Deus, como imagem ideal para o comportamento feminino.

A Mãe de Deus seria uma espécie de espelho para as rainhas [...]; as damas da nobreza espelhavam-se na rainha e assim, sucessivamente, [...] até atingir as mulheres mais simples. [...] as mulheres deveriam ser fervorosas devotas, [...] Deveriam ser caridosas [...] ser fiéis aos maridos [...] e cuidar dos filhos (BIASOTTO, 1998, p. 109-110).

Qualquer desvio destes preceitos de moralidade e passividade significava o julgamento da sociedade como um todo. E, como Maria era vista bíblicamente como sendo inferior ao Pai e ao Filho, a mulher lusitana deveria, também, tomar uma posição secundária em relação aos homens em sua vida, principalmente seu marido. Quanto mais forte era a personalidade do seu cônjuge, menos voz tinha a mulher. Desafiar este arquétipo de Maria significava condenação, e Lopes, mesmo não demonstrando uma aversão especial contra mulheres, não divergia dos outros homens de seu tempo em relação às demandas impostas às mulheres.

Especificamente em relação às mulheres nobres da época, o nível de influência que elas exerciam dependia de sua posição social, assim como seu relacionamento com os homens em sua vida - como seu pai e seu marido -, e a moralidade do seu comportamento. Rainhas possuíam mais poder e eram tratadas com respeito, mesmo que fosse extremamente difícil elas chegarem ao trono, ocorrendo apenas algumas vezes na história do país. Se uma mulher estivesse grávida, era possível até mesmo cessar um conflito, para que a moça não ficasse em perigo. Mulheres poderiam influenciar as decisões dos homens através de conselhos, que às vezes eram considerados, especialmente se a mulher era a mãe do aconselhado. Os conselhos poderiam, contudo, trazer escárnio para a mulher, se esta soasse intrometida ou possuindo opiniões demais.

A doutora em História Medieval, Maria Filomena da Costa Coelho, em seu texto “Ser mulher da idade média”, também traz um exemplo da tentativa de independência feminina nesta época em Portugal. “A sociedade feudal foi, sem dúvida, patriarcal e [...] uma época histórica na qual as mulheres estavam obrigadas a circular exclusivamente na esfera privada. [...] uma circulação somente permitida dentro dos limites da casa paterna, da casa marital ou

do convento” (COELHO, 1997, p. 85). A estudiosa afirma que desde o século XIII é possível perceber o impacto negativo do judaísmo em relação à imagem da mulher na sociedade lusitana. “Eva é um ser pecador, incapaz de resistir à tentação, pelo que é necessário submetê-la à tutela masculina. Ao ser a primeira mulher, Eva passa a projetar sua carga de pecadora sobre a existência feminina. [...] Ela é a responsável pela perda do Paraíso” (COELHO, 1997, p. 85-86).

Essa forma de pensamento determina que todos os homens devem manter vigília constante sobre a mulher, mas também devem impedir que essa o corrompa, permitindo que as ações negativas de um homem possam ser culpa da influência feminina de sua esposa, por exemplo, enquanto os feitos positivos de uma mulher são consequência do exímio cuidado do seu homem protetor. É importante esclarecer que estas ideias estavam bastante presentes na Igreja e eram disseminadas por homens que dominavam estes espaços, enquanto os ideais de moralidade eram esperados de todas as mulheres lusitanas, o público geral do país não era tão extremo quanto os indivíduos dentro da Igreja, que consideravam mulheres um perigo carnal que deveria ser evitado.

Coelho cita os arquivos dos mosteiros cistercienses femininos de Leós como espaços de liberdade feminina. Mulheres nobres buscavam estes ambientes exclusivamente femininos com o intuito de preservar seu patrimônio e a reprodução das linhagens nobres, distanciando mulheres que não se casaram do resto da sociedade. Os mosteiros consistiam em “um projeto feminino de construção de um lugar de acolhida para as mulheres da família, longe da ingerência masculina, a partir do qual elas podiam exercer um papel protagonista dentro da sociedade feudal, tal e como requeria sua condição de nobres” (COELHO, 1997, p. 87). Portanto, tornaram-se espaços altamente elitizados, influenciando a economia local com o patrimônio das nobres residentes a partir da compra de terras e outros objetos. Mesmo que a Igreja tenha tentado repetidas vezes intimidar as mulheres ali residindo a ter menos independência, não foram atendidos.

Fernão Lopes demonstra esse senso moral da época ao falar sobre a rainha D. Leonor que, enquanto aceita pela sociedade e uma rainha sensata, demonstrava uma conduta moral, de acordo com o cronista, mais parecida com Eva do que com Maria. Fernão Lopes comenta várias vezes sobre sua suposta infidelidade, chegando até mesmo a insinuar que seu esposo, D. Fernando, matou um filho dela por suspeitar de sua linhagem. O modo como Lopes escreve sobre D. Leonor auxilia o entendimento da sua opinião em relação à Inês de Castro, que também foi mencionada por ele em seus escritos sobre Dom Pedro.

Inês de Castro, em uma sociedade altamente católica, seria vista como a materialização da imoralidade de Eva. Uma mulher que tenta o homem puro, ao pecado. Inês de Castro, mesmo sendo filha de um nobre influente em Castela, não fazia parte da nobreza por ser uma filha ilegítima. Ser dama de companhia de Dona Constança e viver sua vida de forma submissa, moral e discreta deveriam ter sido os seus objetivos de acordo com a sociedade na qual vivia. Em vez disso, Inês de Castro tornou-se amante de Dom Pedro, potencialmente durante o casamento do príncipe com Constança. É provável que Castro levou a culpa pela infidelidade de Dom Pedro, mesmo que o príncipe tenha tido outras amantes além dela. O fato de que Inês e Pedro tiveram quatro filhos fora do casamento também macula a sua pureza como mulher, condenando-a ainda mais aos olhos da sociedade lusitana.

Esta perspectiva religiosa também influencia o modo como a sua biografia será preservada e editada ao longo dos séculos. Depois de 1360, quando os primeiros textos foram escritos, Inês de Castro mal é citada quando se fala sobre a vida de Dom Pedro ou a história de Portugal. Décadas se passam nas quais o casamento secreto entre os dois é questionado inúmeras vezes e é apenas depois de um século e meio que o amor de Dom Pedro é visto como recíproco por parte de Inês de Castro, os dois compartilhando um amor mútuo.

Como discutido acima, por muito tempo, mulheres não tiveram controle sobre a forma como suas próprias histórias eram contadas. A história da representação da mulher na literatura, assim como a posição da mulher como escritora, não é homogênea no mundo. A liberdade que uma mulher experimenta em sociedade depende de múltiplos fatores, seu contexto, como o momento histórico, o local, cultura, classe, raça e etnia, etc. Ao focar em sociedades patriarcais e cristãs, pois tais se disseminaram em demasia ao longo do globo e este é o tipo de sociedade onde os objetos de estudo deste trabalho foram confeccionados, é possível afirmar que, em geral, as mulheres enfrentaram uma gama de desafios para se inserir na literatura.

Em relação à representação da mulher na literatura infantil, as formas como a figura feminina foi introduzida também foram altamente influenciadas pelo sistema patriarcal, e analisar a sua origem permite um melhor entendimento da sua existência atual. A literatura infantil tem a sua origem na oralidade, em agrupamentos de camponeses após longas horas de trabalho diário, histórias eram criadas ou trocadas com o grupo. E, em meio aos devaneios contra a nobreza, e narrativas de aviso sobre os perigos da época, como a pobreza, inanição,

as estradas e os ladrões, e o desejo por distração e divertimento, surgem os primeiros contos populares, que eventualmente tornam-se contos de fadas.

Angela Carter, em sua compilação intitulada *103 Contos de fadas* (2007), discorre sobre a origem dos contos de fadas de forma mais expansiva. Estas narrativas surgiram por todo o globo, mais especificamente na Europa, Escandinávia, Estados Unidos, África, Caribe Oriente Médio, Polo Norte e Ásia, e foram criadas e compartilhadas pela população pobre e analfabeta ou semianalfabeta. Portanto, os contos populares eram uma forma de divertimento da classe trabalhadora que, por conta da inequidade na hierarquia social e a exclusão deste grupo de espaços escolares e acadêmicos em geral, não sabiam ler e escrever e acabavam compartilhando os contos de maneira oral. A oralidade permitiu a alta disseminação das histórias e também sua maleabilidade, se modificando dependendo do orador e do contexto no qual estava sendo contada, como um grupo em um casamento ou uma taverna no meio da noite. Então, o termo “contos de fadas” passou a englobar uma grande quantidade de narrativas que foram transmitidas através da oralidade e altamente difundidas pelo mundo.

Como os contos populares eram reestruturados com bastante rapidez e vieram de várias áreas do mundo, com culturas bastante diferentes, não é fácil determinar influências que vieram de lugares específicos. A partir do momento que estes contos são escritos e impressos, é possível analisá-los em relação às influências culturais, pois torna-se mais fácil perceber quais versões chegaram aos ouvidos dos autores e as culturas destes escritores renomados. Quando um indivíduo edita um texto ele inadvertidamente influencia-o a partir de sua própria perspectiva e experiências, normalmente reafirmando as características culturais nas quais viveu.

Carter escreve sobre a participação das mulheres na criação e disseminação dos contos populares, sobre a qual a acadêmica traz a imagem icônica da “Mamãe Ganso”, que foi preservada pela história como a contadora de contos orais. Mesmo assim, ela afirma que:

Embora sempre tenha existido neste mundo um número de mulheres pelo menos tão grande quanto o dos homens, e lhes caiba, pelo menos em igual medida que aos homens, a transmissão da cultura oral, elas ocupam o centro do palco com menos frequência do que era de se esperar. E aqui surgem os problemas relacionados à classe e ao gênero de quem faz a compilação. [...] ao contarem histórias nem sempre as mulheres se sentem inclinadas a se fazer de heroínas, além

de serem também perfeitamente capazes de contar histórias nada favoráveis ao gênero feminino (CARTER, 2007, n.p.).

Carter explica que a sociedade na qual essas mulheres cresceram era tão patriarcal que elas absorveram estas ideias e as reproduziam sem qualquer análise crítica. Ou seja, a sociedade e a literatura - que, neste contexto, engloba a oralidade - existem em um processo de constante influência mútua.

Enquanto quase todos os aspectos dos contos de fadas diferem uns dos outros, “Essas histórias têm apenas uma coisa em comum: todas giram em torno de uma protagonista” (CARTER, 2007, n.p.). Comparando protagonistas masculinos e femininos, torna-se evidente uma diferença fundamental: a proatividade, como se for feita uma comparação entre “Cinderela” e “O Pequeno Polegar”, ambos de Charles Perrault.

Cinderela é a história de uma moça cujo pai se casa novamente logo antes de morrer, deixando-a com a sua nova madrasta e duas irmãs postiças. Elas rapidamente a relegam para os afazeres domésticos e a tratam com crueldade cada vez maior. O rei convida todas as moças do reino para um baile e sua madrasta a impede de ir, até que uma fada madrinha aparece e a auxilia, mas a sua magia só funciona até meia noite. Cinderela se apaixona pelo príncipe, mas precisa fugir quando o seu tempo acaba. O príncipe procura por todo o reino e eles se casam, e são felizes para sempre. O Pequeno Polegar é a história de um irmão entre sete, que são abandonados na floresta quando seus pais não podem mais os alimentar. Polegar consegue guiar seus irmãos para casa, mas seus pais os abandonaram na floresta novamente. Os irmãos acabam na casa de um ogro que come crianças, mas o Pequeno Polegar engana o ogro e sua mulher e destrói a sua família, roubando o seu ouro e trazendo-o de volta para os seus pais.

O conto da Cinderela existe, em diferentes versões, em praticamente todas as culturas ao redor do mundo. Também se tornou um dos contos de fadas mais adaptados ou remodelados na mídia atual. Nele, temos a dicotomia entre o feminino que é aceito e esperado na sociedade: Cinderela, a menina boa e submissa, que obedece a sua família e cumpre com as tarefas da casa; e temos a demonização da mulher nas figuras de suas irmãs postiças, mas principalmente em sua madrasta: ela é gananciosa e manipuladora, além de desejar ver Cinderela sofrer por ter inveja de sua beleza e juventude.

Maria Tatar, ao refletir sobre a história da Cinderela no livro *Contos de Fadas*, afirma que

Os contos de fadas atribuem alto valor às aparências, e a beleza de Cinderela, bem como seu magnífico traje, a distingue como a mais linda do reino. Através de seu trabalho árduo e boa aparência, Cinderela ascendeu na escada social do sucesso. [...] ela permanece uma fonte de fascinação em sua documentação de fantasias acerca do amor e do casamento num tempo passado (TATAR, 2013, p. 45).

A protagonista é altamente obediente e atravessa a narrativa de forma quase totalmente passiva. A história acontece com a personagem, mais do que Cinderela influencia o desenvolvimento da narrativa. Nesse conto, é muito evidente a forte moral cristã que era utilizada como parâmetro para o comportamento feminino ideal. Por exemplo, o trabalho árduo de uma mulher pode ser admirado e recompensado, contanto que tal esteja correlacionado com o trabalho doméstico, e uma mulher exemplar não apresenta desejos intensos ou sente ódio ou raiva. Em algumas adaptações, as características tradicionais do conto são questionadas, mas ainda há uma forte exaltação do casamento e a sua função na salvação da mulher.

Já em “O Pequeno Polegar”, o protagonista - masculino - tem o papel mais ativo da história. Sobre este conto, Maria Tatar explica que “sem nenhuma ajuda, o Pequeno Polegar derrota o ogro e volta para casa como um herói, salvando os pais da pobreza que os levava a abandonar os filhos na mata” (TATAR, 2013, p. 269). Mesmo que o Pequeno Polegar tenha que lidar com o abandono parental e enganar o ogro, ele nunca demonstra medo ou hesitação. Ele é uma figura destemida, que enfrenta desafios maiores - inclusive fisicamente - do que ele, e o menino utiliza de sua coragem e sagacidade para tornar-se vitorioso em situações terríveis. O Pequeno Polegar, diferentemente de Cinderela, não termina a sua história casado, pois não faz parte da demanda social que o homem necessita estar casado e responder à uma mulher, como há para a figura feminina.

As expectativas sociais para homens e mulheres são praticamente opostas. E a manutenção desses parâmetros nas representações das identidades de gênero na literatura infantil influencia a percepção desses indivíduos quanto ao mundo e seu lugar nele. Afirmar que os contos de fadas são os culpados pelas injustiças de gênero não é tão simples. Vários fatores, como a Igreja Católica e suas visões morais rígidas, contribuíram ao longo da história. A forma como as mulheres são representadas são apenas uma consequência do contexto social, político, religioso e econômico, mas é incontestável que os contos de fadas são parcialmente responsáveis pela manutenção desses ideais tradicional e conservadores,

influenciando as gerações mais novas a partir de preceitos sociais antiquados. Por exemplo, a atriz Claire Bloom deixou bem claro que “esses contos emocionalmente perturbadores [A Pequena Sereia e A Rainha da Neve] ... instalavam em mim uma ânsia de ser arrebatada pela paixão e levaram-me, na adolescência e em meus vinte e poucos anos, a tentar imitar essas heroínas abnegadas” (BLOOM *apud* TATAR, 2013, p. 12).

O problema é que os contos populares não tinham como o seu objetivo primário o de questionar a sociedade na qual estas pessoas residiam, mas existiam como uma forma de diversão e ócio. A partir do momento que figuras como os irmãos Grimm, e principalmente Charles Perrault, escrevem estes contos e tais narrativas passam a fazer parte da infância e educação moral de crianças, os contos de fadas passam a interagir com o ambiente de formas que não ocorria previamente e servem outros fins na sociedade. Analisando apenas a presença feminina nos contos de fadas é possível perceber a dualidade dos seus arquétipos. De um lado, temos as mulheres perfeitas, as frágeis donzelas: a mãe boa morta, a princesa, a camponesa submissa e amável. No outro extremo, temos a vilã, a madrasta cruel, a bruxa canibal. Os contos apresentavam não apenas preceitos machistas, mas também características racistas e antissemitas, auxiliando a marginalização interseccionada englobando não somente gênero, mas também raça e classe. Estes arquétipos estão enraizados em estereótipos e regras morais mantidas pelo sistema capitalista e cristianismo no qual muitos destes autores viveram.

Como, por exemplo, uma das morais de Perrault para o conto de “Barba Azul” é: “A curiosidade, apenas de seus encantos, / Muitas vezes custa sentidos prantos; / É o que vemos todo dia acontecer. / Perdoem-me as mulheres, esse é um frívolo prazer. / Assim que o temos, ele deixa de o ser / E é sempre muito caro de obter” (TATAR, 2013, p. 171). O conto trata de um homem que assassinou suas esposas e as escondeu em um quarto. Um dia, ele entrega a chave para sua atual esposa e declara que ela pode entrar em qualquer quarto da casa, mas pede para que ela não abra uma única porta. Quando ela o desobedece e encontra os corpos das mulheres, ele decide que vai matá-la também, assim como todas as que abriram a porta antes dela. Em vez de questionar o comportamento do Barba Azul, a moral da história parece criticar a curiosidade da esposa, afirmando que se ela não tivesse desobedecido às ordens, ela estaria segura.

Por séculos, os homens dominaram o sistema literário. Mulheres tiveram a sua existência reduzida à necessidade de se casar, sua vida se resumindo a ser uma boa esposa e mãe e cumprindo os seus deveres domésticos. O sistema educacional era limitado aos homens e, até meados do século XVIII, século XIX no Brasil, a escolaridade foi negada à mulher. A

presença feminina na produção literária era, conseqüentemente, mínima. Em relação à representação feminina em textos escritos por homens, suas participações eram, em sua grande maioria, um papel coadjuvante, raso e simples. Interesses amorosos que serviam para enaltecer a existência masculina ou serem salvas pelo protagonista, casando-se com ele e tendo os seus filhos. Outro arquétipo que poderia ser incluído era o da mulher lasciva, promíscua, satisfazendo as fantasias dos leitores masculinos. Raramente a personagem feminina contribuía de forma significativa ou ativa para o andamento da história, ou era o centro desta.

Quando a mulher, inicialmente branca e de classe média alta, passa a frequentar os espaços educacionais, ela começa a criar seu próprio lugar dentro desse sistema. Em seu texto “Cultura patriarcal e representação da mulher na literatura”, Mirele Jacome explica que “Do ponto de vista do materialismo sócio-histórico, a condição feminina pode ser vista como o resultado de uma série de relações sociais que visam ao poder” (2008, p. 10). O sistema patriarcal se baseia em diversos processos de repressão trabalhando juntos para marginalizar determinados grupos, as mulheres sendo apenas um deles, e juntamente com o sistema capitalista, a posição da mulher na sociedade precisa se manter intacta, para a manutenção da estrutura econômica vigente, principalmente. A partir da educação, elas passaram a possuir as ferramentas necessárias para analisar criticamente o seu lugar na sociedade, lentamente transformando a sociedade e permitindo que outras mulheres em outros contextos também fossem incluídas. “Dessa forma, [aprender e] escrever significou transcender o sexo” (JACOME, 2008, p. 12).

A literatura infantil produzida no século XXI desafia muitos desses estereótipos que, por muito tempo, regeram a representação feminina na literatura. Livros como *A princesa e a costureira* (2015) ou *A Bela e a Adormecida* (2015) especificamente utilizam arquétipos presentes nos contos de fadas e os subvertem para discutir questões de gênero, raça e sexualidade com as crianças. Ao considerar que os conceitos de gênero são construções sociais, novas formas de representação contribuem com que as amarras que governam os conceitos tradicionais de gênero e sexualidade lentamente se enfraquecem nas novas gerações, desestabilizando as expectativas impostas na sociedade e questionando as características preconceituosas enraizadas neste sistema.

A figura feminina na literatura contemporânea enfrenta estes estereótipos e apresenta, cada vez mais, diversas formas de existir em sua identidade e se afasta de antigos padrões comportamentais implementados. Mesmo sendo um movimento extremamente recente,

escritores estão criticando a própria dicotomia de feminilidade e masculinidade. A educadora Aline E. da Silva, ao escrever sobre a definição de gênero, discorre sobre como a própria separação entre o que é masculino ou feminino cria uma limitação sobre a vivência e experimentação das pessoas, e muitos pais e educadores sentem a necessidade de proteger crianças dessa discussão, não percebendo quão contraproducente esse desejo é. Em vez de entender gênero, sexualidade e a dinâmica entre feminilidade e masculinidade como conceitos rígidos e biológicos, é importante perceber que eles estão “associado[s] com a identificação da pessoa com determinado gênero e não com a anatomia do corpo. As identidades de gênero, assim como as sexuais, são construídas constantemente desde o nascimento e durante toda a vida, como já referido” (SILVA, 2016, p. 21).

Apresentar para uma criança uma literatura que apenas regurgita os mesmos preceitos tradicionais é um desmerecimento com o seu potencial e habilidades. E tal demanda pode vir de pais e educadores que ainda se prendem aos conceitos que fizeram parte de suas formações. Mas muitos pedagogos e autores demonstram que é possível ter livros imaginativos, poéticos e que se distanciam de limitações rígidas, contribuindo positivamente para o desenvolvimento da criança e do adolescente e suas interações com os parâmetros que influenciam sua formação na sociedade. Deixando de lado a condescendência que tantas vezes é vista sendo direcionada à criança e seu aprendizado. E, em vez disso, tratar a criança e sua literatura de forma respeitosa.

O autor brasileiro Roger Mello é um ótimo exemplo para demonstrar essa perspectiva positiva e consciente. Seus livros utilizam ilustrações e uma linguagem poética e sensível que, muitas vezes, proporcionam experiências cativantes com as crianças. Mello propõe, em seus livros *Inês* e *Enreduana*, apresentar para crianças as biografias de duas mulheres que deixaram sua marca na história mundial. Inês de Castro, ao se tornar a única rainha póstuma de Portugal, e Enreduana, por ser a primeira poeta e filósofa que se tem conhecimento na história. E Mello o faz com sensibilidade, mas sem deixar de retratar os detalhes sérios das narrativas, como por exemplo o momento da morte de Inês, na presença de seus filhos.

O autor não subestima a capacidade infantil e, em vez disso, leva em conta o gênero literário que está escrevendo e cria mecanismos para se aproximar da perspectiva da criança. Um ótimo exemplo de uma dessas decisões é a personagem narradora do livro *Inês*, que é a filha da rainha póstuma. Apresentar esta história através dos olhos de uma criança cria possibilidades de conexão entre o leitor e a obra, e a capacidade de cativar o seu público leitor. Também cria formas acessíveis de conhecer figuras femininas não ficcionais e aprender

sobre a história mundial de forma tranquila e livre. O autor coloca a criança-leitora na posição principal, como protagonista de seu próprio aprendizado, de forma autônoma. E, assim, procura subverter a relação entre criança e adulto, entre feminilidade e masculinidade, entre liberdade e tensão.

Os dois livros são exemplos das transformações que ocorreram na representação da mulher e o caminho que foi percorrido na literatura infantil. Roger Mello e Mariana Massarani criam livros que apresentam mulheres como o centro da narrativa, e subvertem as configurações anteriores que regiam as representações femininas. Em *Enreduana*, a personagem é uma figura poderosa, que cria poemas, lança maldições e se apaixona por deuses. Mello traz uma princesa, e reconfigura este arquétipo, e a transforma em bruxa, subvertendo ambos. Ele faz com que a sua personagem seja uma mulher que foi exilada e possui magia em sua escrita que ela utiliza para fazer pragas. Mas ela também é a amante de uma deusa, a sacerdotisa mais poderosa da Mesopotâmia e sua mente é a origem dos poemas e toda a sua beleza, vulnerabilidade e poder. Enheduana é uma figura feminina que brinca com múltiplas facetas do que foi considerado ser parte da mulher, o santificado e o profano, e, no fim, ela volta para a sua cidade como a Suma Sacerdotisa do seu povo.

Em *Inês*, Mello utiliza o arquétipo da princesa e a transforma em bastarda. Ela é a mãe boa, mas também é a amante do pai da narradora. Ela é maltratada pelo vilão, o rei, mandada embora do reino e salva pelo príncipe, o que deveria ter sido o seu “felizes para sempre”, mas o vilão é vitorioso: Inês é morta. Ela é assassinada na frente de seus filhos, sem nunca ter se casado com o príncipe. Todos os traços que eram considerados positivos em relação à figura feminina são maculados e subvertidos. Inês deveria ser a princesa, a camponesa boa e recatada que persevera perante as dificuldades e, no fim, passa sua vida com o príncipe, casada e feliz. Na realidade, ela foi uma das várias amantes de um príncipe e sofreu por todo o relacionamento com Dom Pedro, tendo como o seu fim uma morte horrenda. Mesmo assim, Inês de Castro torna-se rainha após a sua morte e recebe, assim, o poder de influenciar a história de Portugal por séculos após o seu assassinato. Ela se torna a rainha póstuma de Portugal.

A relação entre literatura infantil e ilustração é tão antiga, quanto o surgimento da primeira, e se iniciou, previsivelmente, através dos contos de fadas e seus primos, as fábulas. De acordo com a autora Graça Ramos, em seu livro *A imagem nos livros infantis - Caminhos*

para ler o texto visual, esse gênero literário se iniciou por meio de narrativas destinadas ao público adulto, onde “vários foram os livros ornados com desenhos, que hoje são reconhecidos como pertencentes à literatura infantil. Recolhidos das tradições orais, esses textos [...] foram reescritos e parcamente ilustrados para serem endereçados aos mais jovens” (RAMOS, 2013, n.p.). Ramos afirma que La Fontaine, com suas fábulas, e Charles Perrault, com seus contos, foram os pioneiros no surgimento deste gênero.

No livro *Contos de fadas*, é possível observar desenhos feitos por ilustradores como Joseph Highmore, George Cruikshank e Ludwig Richter, retratando os encontros dos camponeses ao redor da lareira, contando as histórias que, posteriormente, se tornaram os famosos contos maravilhosos. Com a solidificação da concepção de infância na sociedade da época, as imagens evoluem e passam a retratar os personagens dos contos, com o intuito de serem incluídos nos livros, assim como, as famílias lendo as coletâneas para as crianças.

Além disso, uma das primeiras formas na qual a ilustração aparece vinculada à literatura para as crianças é presente em obras dirigidas para a educação de alunos aprendendo latim, de acordo com Ramos (2013). O pedagogo e escritor Jan Amos Comenius afirmava que “as imagens são a forma de aprendizagem mais fácil de assimilar que se pode oferecer às crianças” (SALISBURY *apud* RAMOS, 2013, n.p.), e por isso as imagens passaram a ganhar mais espaço na literatura na Inglaterra do século XIX, mesmo que anteriormente, houvesse oposição quanto à sua necessidade. Por conta de sua natureza auxiliar antes deste momento, as imagens em livros da época eram vistas como uma adição redundante. Esses livros eram apenas livros com ilustrações, não ainda livros ilustrados.

As imagens, porém, sempre possuíram “o poder de criar espaços, de induzir experiências afetivas e intelectuais que pontuam o imaginário dos leitores” (RAMOS, 2013, n.p.). Portanto, atualmente, o livro infantil e a imagem se mesclam de forma quase total. Verdadeiramente, esse gênero literário tornou-se “um precioso território de interdependência entre a escrita e a imagem, produzindo [...] uma categoria única e amalgamada: o texto visual” (RAMOS, 2013, n.p.). Ilustrações permitem que o indivíduo desenvolva o *olhar*, uma capacidade particular de perceber, interpretar e interagir com imagens e paisagens. Aprender a olhar vai além do gesto físico de pousar seus olhos em algo, trata-se de “passar para o outro estágio, aquele em que, a partir de muitos exercícios mentais, absorvemos e compreendemos o examinado. [...] Olhar, portanto, é a soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação” (RAMOS, 2013, n.p.).

A literatura infantil acabou por se tornar um espaço de inventividade, onde a relação entre palavra e imagem se aprofunda e se desenvolve, “criando uma sinergia, soma de forças entre os dois elementos” (RAMOS, 2013, n.p.) e essas duas instâncias acabam por potencializar uma à outra. Depois de muito tempo no qual a imagem aparecia como uma peça secundária na produção literária infantil, finalmente alcançamos o livro ilustrado, onde texto visual e verbal interagem de forma harmônica e se completam, sendo hierarquicamente equivalentes.

Os livros aqui estudados, *Inês* (2015) e *Enreduana* (2018), foram escritos pelo autor e ilustrador Roger Mello. Ele nasceu em novembro de 1965, em Brasília, e se formou pela Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mello tornou-se um dos nomes mais aclamados na atualidade quando se fala de literatura infantil, especialmente entre produções brasileiras, recebendo oito vezes o prêmio Jabuti, recebeu da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil mais de uma dezena de prêmios, e também o prêmio suíço Espace-Enfants, pelo livro *Meninos do mangue* (2001). Além disso, foi indicado para o famoso prêmio internacional de ilustração Hans Christian Andersen, por sua obra *Carvoeirinhos* (2009). Roger Mello é conhecido por escrever principalmente recontos de lendas e histórias de folclore, se aprofundando nessas narrativas e revelando novas perspectivas de antigas estórias. Seus livros *Inês* e *Enreduana* também estão incluídos em sua predileção, sendo biografias de figuras famosas que realmente existiram.

Mariana Massarani é uma escritora e ilustradora que nasceu no Rio de Janeiro em abril de 1963. Já trabalhou com dezenas de autores diferentes, ilustrando em torno de 50 livros infantis, mas o número sobe para as centenas quando saímos desse gênero literário. Já expôs suas ilustrações no exterior, como na Itália, Coreia do Sul e Alemanha e recebeu prêmios da Fundação Brasileira do Livro Infantil e Juvenil, como os prêmios Altamente Recomendado e O Melhor para Criança. Também já recebeu o prêmio Jabuti algumas vezes. O livro *Inês* (2015) tornou-se uma das suas obras mais premiadas. Atualmente, é sócia de uma empresa chamada Capa Dura em Cingapura, que administra com o escritor Roger Mello.

Inês (2015) e *Enreduana* (2018) são exemplos de livros ilustrados contemporâneos. Como Roger Mello e Mariana Massarani são ambos escritores e ilustradores, existe um equilíbrio e respeito em relação ao texto escrito e verbal que fica evidente ao longo das obras. Ambos estão familiarizados com a potência poética que pode existir na imagem e, juntos, eles são capazes de confeccionar um verdadeiro livro ilustrado, usufruindo de todo o potencial da

dinâmica texto-imagem. Massarani tem a tendência de utilizar cores fortes e vibrantes em suas produções, traços que podem ser vistos tanto em *Inês* quanto em *Enredana*.

2. INÊS

Tenho que ser cruel para ser justo;

William Shakespeare

Inês de Castro era filha de Dom Pedro Fernandes de Castro e Dona Aldonça Lourenço de Valadares e nasceu em 1325, na Comarca da Limia, Espanha. Era filha ilegítima de seu pai, que era um nobre muito influente no reino de Castela, conhecido como O da Guerra. Pelo fato de ser uma filha bastarda, acaba na posição de dama de companhia de Dona Constança, mesmo sendo filha de um nobre. Constança Manuel era filha do príncipe de Castela, João Manuel, e sua posição favorável na nobreza corroborou para a confecção de um casamento arranjado entre ela e o príncipe de Portugal da época, Dom Pedro I.

D. Pedro de Portugal era filho do rei Dom Afonso IV e da rainha Beatriz de Castela. Nasceu em 1320, em Coimbra, Portugal e foi rei de Portugal e Algarves após o seu pai até a sua morte em 1367. Dom Pedro não desejava se casar com D. Constança, mas seu pai o ordenou a obedecer e o jovem acabou casando com a princesa por vantagens políticas. Foi por conta dessa união matrimonial que Dom Pedro e Inês se conheceram e se apaixonaram. Dom Afonso se opôs a qualquer relacionamento florescendo entre eles, por medo de uma tentativa da família de Castro de chegar ao poder. Por este motivo, ele exila Inês para a fronteira com a Espanha, mas essa decisão não impede Inês de Castro e Pedro de trocarem cartas e continuarem se encontrando sigilosamente.

Quando Constança morre em 1345, Dom Pedro imediatamente traz Inês de volta para ficar próximo dele e começa a falar sobre um possível matrimônio, mas seu pai proíbe um casamento entre eles. Mesmo assim, os dois continuam juntos e têm quatro filhos: Afonso, que nasceu em 1346, mas morreu pouco tempo depois; Beatriz, que nasceu em 1347; João em 1349 e Dinis em 1354. O rei percebe que Pedro parece muito determinado a casar-se com Inês e, conseqüentemente, seus filhos seriam legítimos e teriam um direito ao trono de Portugal, e poderiam destituir seu neto legítimo, Fernando I, então o rei envia um grupo de nobres para assassinar Inês de Castro.

Após sua morte, Pedro fica enfurecido e quase se rebela contra o seu pai, mas perdoa os responsáveis por essa decisão, pois sabia que não seria vitorioso contra o rei. Após a morte de seu pai e a sua coroação, entretanto, Pedro muda de ideia e decide se vingar de todos os

responsáveis, recebendo epítetos como: o Justiceiro, o Cruel e o Vingativo e o Justo. Além de sua vingança, D. Pedro compartilha que ele e Inês haviam se casado em segredo e também desenterra-a e a coroa rainha póstuma de Portugal, ordenando a confecção de dois túmulos similares para os dois e enterrando-a em Alcobaça. Após a morte dela, Pedro permanece solteiro, recusando-se a se casar novamente até o fim de sua vida. Até hoje, seus corpos estão em seus túmulos, posicionados em paralelo um ao outro no Transepto da Igreja do Mosteiro de Alcobaça. Esta série de acontecimentos passou a ser conhecida como A Tragédia Inesiana, e é uma história comumente utilizada para exaltação da cultura portuguesa.

Esta, contudo, é apenas uma versão dos fatos. Mesmo que por volta de 1300, registros já não fossem uma prática que poderia ser chamada de incomum, Dom Pedro e Inês eram um casal muito polêmico e importante politicamente e isso resultou na constante edição dos fatos, para beneficiar determinados grupos e auxiliar diferentes linhagens sanguíneas a terem mais direito ao trono. O professor Antônio Resende de Oliveira, em sua apresentação oral intitulada: “As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa”, desenvolve uma grande retomada sobre as metamorfoses e edições sofridas pela história desses dois indivíduos, assim como motivos plausíveis para as mudanças feitas. Os responsáveis por essas preservações também eram, muitas vezes, cronistas medievais e, portanto, as diversas edições somadas ao estilo dos textos da época corroboram com o sentimento de que a história de amor entre Dom Pedro e Inês de Castro existia no limiar entre realidade e ficção. Tornou-se, portanto, uma lenda.

O professor inicia seu texto comentando sobre a dificuldade de organizar os fatos relacionados a D. Pedro e Inês de forma cronológica e segura, sem tropeçar em imprecisões e inconsistências ao longo de sua pesquisa, porque as múltiplas reescrituras dos fatos “redimensionaram a sua projecção na história e abriram-na à lenda, dificultando sobremaneira o seu estudo” (DE OLIVEIRA, 2007, p. 113). Até mesmo a forma como o nome de Castro difere em relação à sua escrita ao longo do tempo, em alguns escritos, seu nome é Enês, em outros, é Ynes de Crasto, mas geralmente seu nome é escrito como Inês de Castro, como é conhecida atualmente. A única real possibilidade é analisar comparativamente o que foi escrito sobre este casal ao longo dos séculos, consciente do fato de que pessoas são inerentemente políticas e parciais e o contexto histórico destes textos deve sempre ser levado em consideração.

Focando apenas nos escritos mais icônicos, mais respeitados, o primeiro texto a ser resgatado é *O livro da Noa*, também conhecido como *Livro das Eras*, de Santa Cruz de

Coimbra, que apenas toma nota, brevemente, que o rei D. Afonso IV ordenou o assassinato de Inês de Castro em 7 de Janeiro de 1355. Já o *Livro de linhagens do conde D. Pedro* (1383) dá início ao registro, mesmo raso, da relação entre os dois. Apontam que Inês era uma filha bastarda de seu pai, e menciona o casamento entre Dom Pedro e D. Constança, que tiveram dois filhos, chamados Fernando e Maria. O cronista, porém, faz alusões a um matrimônio entre o rei e Dona Inês, afirmando que “Casou outra vez este rei dom Pedro com a ifante dona Inês, filha de dom Pedro de Castro, e fez en ela o infanto dom Joham e o ifante dom Dinis e a infanta dona Beatriz” (LL *apud* DE OLIVEIRA, 2007, p. 115).

Essa afirmação se dá pelo fato de que Dom Pedro, ao tornar-se rei, passou a garantir que ele e Inês tinham, de fato, se casado, mesmo perante a proibição do antigo rei, seu pai. Eles apenas mantiveram o casamento em segredo por medo da reação de Dom Afonso. Sua afirmação também tornava seus filhos legítimos e, conseqüentemente, elegíveis ao trono. Em relação ao assassinato de D. Inês, os nomes dos nobres Diogo Lopes Pacheco, D. Gil Vasques de Resende e Pero Coelho são mencionados como os homens que realizaram o serviço diretamente, mencionando que o último foi morto pelo próprio rei D. Pedro, mesmo depois que os responsáveis pelo ato foram perdoados ainda no reinado de D. Afonso.

Pouco tempo depois, Pero López de Ayala escreve *Crónica de Don Pedro Primeiro*, onde é realmente encontrada a primeira narrativa cronística sobre D. Pedro e Inês. Ayala escreve sobre o tratado traçado entre Pedro, rei de Portugal, e Pedro, rei de Castela, com o intuito de trocar exilados políticos, pelo qual recebe dois conselheiros que culpava pela morte de Inês. Afirma veementemente que Inês e Pedro apenas passaram a se relacionar após a morte de Constança, e também é o primeiro que comenta sobre a beleza de D. Inês e a intensidade do amor que Dom Pedro tinha por ela. Em relação ao casamento deles, Alaya ainda afirma que a ideia de um matrimônio foi o motivo da morte de Inês, mas ele escreve de forma mais incerta, sem evidenciar se a intenção apenas foi o motivo da ordem, ou o fato consumado. Ele contradiz este tom ambíguo ao trazer a declaração de Dom Pedro que ele teria, realmente, se casado com Inês, mantendo a cerimônia em segredo por conta do pai. Alaya comenta sobre quatro conselheiros responsáveis pelo assassinato, mas apenas nomeia Diogo Pacheco e Pero Coelho. Portanto, atingimos o fim do século XIV com o estabelecimento de narrações bastante parecidas sobre a história dos dois.

No século seguinte, há a *Crónica de D. Pedro* e a *Crónica de D. João I*, escritas por Fernão Lopes, tido como o primeiro cronista-mor do reino e o nome mais comumente trazido à tona ao falar sobre registro sobre este romance. Na primeira obra, Lopes também apoia a

afirmação de que Dom Pedro se casou com Inês de Castro, trazendo a declaração do rei feita em 1360, que casou-se com ela em Bragança, mas não é capaz de informar uma data quando é questionado. Ainda traz testemunhos do bispo da Guarda e Estêvão Lobato, próximos do rei, que reforçaram este fato, afirmando que o casamento ocorreu sete anos antes da declaração, no dia primeiro de Janeiro. Além disso, o rei de Castela também elevou Inês ao status de rainha dois anos depois de Pedro tê-la feito, o escritor até mesmo comenta sobre o contato mantido entre D. Pedro e Inês depois do exílio da moça por Afonso IV. Lopes, contudo, começa a desconfiar da veracidade do matrimônio mais adiante em seu texto. Cita o texto de Alaya, sobre o tratado feito pelos exilados, e comenta pela primeira vez o meirinho-mor Álvaro Gonçalves como fazendo parte dos conselheiros responsáveis, trazendo outros detalhes divergentes sobre o destino destes que faziam parte do conselho.

Na segunda obra, Lopes foca-se mais no reinado de Afonso IV e na necessidade de solucionar a questão da sucessão do reinado.

A necessidade de legitimar juridicamente a nova dinastia, isto é, de justificar a eleição de Avis, colocava Fernão Lopes perante a inevitabilidade de pôr em causa as candidaturas do rei de Castela e de D. Beatriz, assim como as de D. João e de D. Diniz, filhos de D. Pedro e de D. Inês de Castro (DE OLIVEIRA, 2007, p. 119).

Lopes se encontrava em uma situação de grande tensão política, pois o rei João I, da dinastia Avis, da qual o autor era um súdito, também era um filho ilegítimo de Dom Pedro, com uma mulher chamada Teresa Lourenço. Legitimar este filho como chefe da monarquia e defender seu direito ao trono o colocava em uma posição perigosa, na qual conseqüentemente também defendia a legitimidade de seus outros filhos bastardos, o que poderia acabar permitindo que algum dos descendentes de Inês se tornassem monarcas.

Em relação aos filhos dos dois, Oliveira explica que “tratava-se de pôr em causa a sua condição de filhos legítimos, colocando-os, conseqüentemente, em paridade com o mestre de Avis. [...] João das Regras começa por lançar dúvidas sobre o casamento com D. Inês” (DE OLIVEIRA, 2007, p. 119), o que não era uma tarefa particularmente desafiadora, considerando que já existiam dúvidas em relação à real ocorrência do matrimônio entre D. Pedro e Inês de Castro. Lopes, então, reforça a incerteza sobre a realização do casamento, mesmo depois da declaração do próprio rei Dom Pedro I. O autor utilizou o parentesco entre eles como impedimento, tornando irrelevante se o casamento ocorreu ou não, pois seus filhos ainda seriam ilegítimos, já que ela era sua parente em algum grau. Ele passa a afirmar que D.

Afonso ordenou a morte da dama apenas por ser sua amante, e seus textos contradizentes são imprescindíveis para o agravamento da incerteza perante o casamento entre Inês e Pedro.

Ao longo dos próximos dois séculos, o casamento entre os dois é majoritariamente retirado dos textos escritos, preservando a versão de Lopes. A sua versão mudou profundamente a questão matrimonial entre o casal e também editou outros pontos sobre sua história. A cena da morte de Inês é intensificada na lenda, Rui de Pina escreve que Inês sai para se encontrar com o rei, enquanto Santa Clara a faz estar acompanhada dos filhos, imagem que será preservada em múltiplas pinturas sobre o seu assassinato. Também entram em um consenso que os encarregados por cometer o seu assassinato foram Diogo Pacheco, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, apenas.

O tom de certa forma romântico que Lopes utilizava em suas obras também é retomado. A crônica de Acenheiro é um bom exemplo de sensibilidade para com Dom Pedro, por defender a escolha do rei de se vingar dos cúmplices por matarem o seu grande amor. A perspectiva em relação ao amor entre os dois se aprofunda, principalmente perante o fato de que o rei não voltou a se casar, trazendo uma carga fervorosa e avassaladora muito presente em lendas e escritos épicos sobre o relacionamento entre eles. Essa mudança de opinião é tão forte que o escritor da *Crónica da Biblioteca Manizola* retoma o casamento entre Inês e D. Pedro, mesmo que se oponha à versão vastamente aceita de Fernão Lopes. Outra mudança significativa é que, depois de um século e meio, é definido que Inês amava o rei tanto quanto ele a amava. Antes deste momento, havia a suposição de que apenas Dom Pedro possuía tais sentimentos, muito provavelmente por conta do contexto religioso e moral do momento histórico e a vilanização da figura da mulher que não seguia os preceitos que eram ligados à figura de Maria.

Portanto, era bastante provável e esperado que Inês de Castro fosse apenas mais uma figura, uma amante de um rei em meio a história de Portugal. A sua morte violenta a mando do rei, assim como sua coroação póstuma eram motivos para que ela marcasse seu lugar na história, mesmo que de forma pequena. Mas no ano de 1360, quando o rei Dom Pedro anuncia que eles eram casados, fazendo com que seus filhos pudessem entrar para a linha de sucessão da monarquia do país transformou seu fantasma em uma ameaça política que assombrou a dinastia por mais de um século. Mesmo que o terreno político e as constantes reescritas de sua história pudessem ter destruído a sua imagem, o povo parece ter sido, como Oliveira sugere no fim de seu texto, “cativado pela sorte de D. Inês.” Não importava quantas

vezes seu casamento fosse negado, o amor entre ela e o rei voltava a ser o centro de sua história, assim como todo o sofrimento que teve que suportar para poder tê-lo.

Trazendo a discussão de volta ao objeto estudado: o livro *Inês*, do autor Roger Mello, é possível considerar esta obra como uma continuação desse movimento de recontagem da lenda de Inês de Castro. O autor se dispõe a fazer o que tantos escritores fizeram ao longo dos séculos: contar a história d'A Tragédia Inesiana. Mello, entretanto, apresenta uma gama de diferenças que distanciam o seu livro dos textos anteriores. O primeiro fator importante a ser analisado é o tempo que se passou entre o início dessa preservação biográfica em 1360 e o momento atual. Mello não escreveu o livro em um contexto temporal, espacial ou político semelhante aos contistas, que se encontravam em Portugal ou em Castela e, em sua maioria, viviam sob um reinado que poderia ser diretamente afetado por sua escrita e necessitava de sua oposição ao romance entre Pedro e Inês para perseverar como dinastia.

O autor também escreve em um gênero literário diferente. Se antigamente as crônicas eram usadas como formas de preservação histórica, Mello escreve a biografia na forma de um livro infantil. Ao utilizar uma linguagem poética e ilustrações instigantes que experimentam com o teor biográfico do livro, o autor deixa muito claro que existe uma mesclagem de realidade e fantasia na narrativa. Por último, há o fato de que a história é narrada, não por Inês de Castro, mas por sua filha, Beatriz. Esta decisão corrobora com a afirmação de que sua história de vida, ao ser contada por outros, automaticamente torna-se não confiável. O narrador de uma história modifica naturalmente a história, pois cada indivíduo possui sua própria perspectiva dos fatos. Ao selecionar outra pessoa que não a própria Inês como a narradora de sua história, o autor está, desde o início, estabelecendo que estamos lidando com uma lenda, não um documento histórico infalível.

A história tem seu início quando Inês e Dom Pedro se conhecem: “Quando eles se conheceram, eu andava escondida no meio de outras coisas. Curva de brisa, alga vermelha, briga de passarinho. Eu ainda não era uma vez” (MELLO, 2015, p. 1). Este começo estabelece tanto que Inês de Castro não é a narradora deste livro, sendo essa sua filha Beatriz, mesmo que a história de amor entre Inês e o príncipe seja o foco, quanto a escrita poética que permeia toda a obra. Beatriz também cita algas vermelhas, uma referência às algas que fazem parte das lendas sobre a morte de sua mãe. Quando Inês é assassinada, surgiu a lenda de que o seu sangue, sofrimento e sacrifício transformaram um rio próximo, tornando a água vermelha,

mas na verdade o rio apenas possui algas vermelhas que dão esta coloração à água. Pássaros também permeiam a narrativa, conectados com a imagem de Inês e, no fim, da própria Beatriz, como uma figura de liberdade.

A história, por possuir uma personagem infantil como narradora, também influencia a cronologia da história. Mello decide compartilhar esta biografia através de um olhar infantil e isso pode ser visto até mesmo em detalhes como a ordem dos fatos contados. Beatriz, como a maioria das crianças, narra a história focando-se nos fatos que mais a interessam e também da forma como faz o maior sentido para ela. A obra se inicia com seus pais se conhecendo, fato essencial para o seu nascimento, depois vemos Dom Pedro voltando da caça, pronto para abraçá-la, só para retornarmos para o primeiro encontro entre o príncipe e Inês quando ela chega em Portugal com Constança, antes de seus pais realmente terem se visto ainda.

A escolha de fazer da personagem narradora do livro *Inês* a sua própria filha permite que a perspectiva infantil reja a narrativa. Sendo assim, todas as limitações e regras sociais e políticas que foram impostas ao casal e impediram que Dom Pedro e Inês se casassem e, finalmente, convenceram Dom Afonso a ordenar Inês morta, deixam de importar. A história é contada por uma das únicas pessoas que, como posto na narrativa, queriam que os dois ficassem juntos. A narradora afirma que “O pai de Pedro não queria que ele visse Inês nunca mais. Nem o cardeal, nem os conselheiros, nem o povo, nem ninguém queria. Só eu e meus irmãos, ou não teríamos nascido” (MELLO, 2015, p. 23). Fatos como sua mãe ser uma filha ilegítima e ser a amante de seu pai, eles talvez nunca terem se casado de fato, ela própria e seus irmãos serem bastardos, nada disso importa para os olhos dessa criança. Quando Beatriz compartilha no livro que a esposa de seu pai não é sua mãe, o seu foco é no fato de que Inês sorriu quando D. Pedro parou a sua carruagem quando a viu chegando, a coisa mais importante para ela é que seus pais traziam felicidade um para o outro.

Ao falar sobre o seu avô, o rei Dom Afonso IV, ela afirma que “Se meu pai era príncipe, o que fazia o pai de meu pai? Esperneava” (MELLO, 2015, p. 10). A escolha de vocabulário para descrever o comportamento do seu avô é muito interessante. O verbo “Espernear” é bastante utilizado com crianças e evoca a imagem de uma criança chateada, chorando, gritando e batendo seus pés no chão de frustração. A narradora inverte esta imagem mental ao utilizar o verbo para classificar as ações de um rei, discutivelmente a posição mais digna e nobre que alguém pode possuir, nesse contexto histórico. Ao fazer isso, Beatriz resume a oposição que seu avô tem diante do relacionamento entre Pedro e Inês como insignificante, algo que adultos constantemente impõem sobre as frustrações infantis.

Nessa mesma página, Beatriz inclui uma coisa na obra que se torna recorrente até o seu fim: diversos epítetos para o seu pai. Ao longo do livro, Dom Pedro recebeu epítetos como: o Desobediente, o Confuso, o Mentiroso, o Apressado e o Resoluto. Isso é uma referência aos diversos epítetos que Dom Pedro realmente recebeu, mesmo que nenhum dos adjetivos acima listados tenham sido realmente os que foram utilizados para caracterizá-lo. Depois de D. Pedro se vingar de todos os cúmplices no assassinato de Castro, ele passou a ser conhecido como o Cruel, o Justiceiro, o Vingativo e o Justo. Os epítetos alternativos também representam o modo como todas as escolhas feitas por Dom Pedro eram absorvidas pela história. Como se Pedro estivesse preso em sua posição na monarquia, já que todas as suas ações influenciavam a imagem da monarquia como um todo e do seu próprio reinado. A primeira vez que os epítetos “o Cruel” e “o Vingativo” são utilizados para caracterizar Dom Pedro no livro, é na cena do enterro de Inês, quando ele é consumido pela sua necessidade de vingança, seguido pelo epíteto “o Cru”, talvez para representar a sua ingenuidade, ou sua vulnerabilidade neste momento traumático diante da morte da sua amada.

No livro, Roger Mello incluiu que o casamento entre Dom Pedro e Constança Manuel ocorreu por conta do desejo do rei por um acordo com o reino de Castela, não pelo seu próprio interesse, e também que Inês era a dama de companhia da princesa. Também incluiu detalhes adicionais, como o fato de que Dom Pedro usava caçadas como desculpa para se encontrar com Castro escondido, estando em uma destas escapadas no momento no qual Constança morre. Esta decisão se opõe a algumas crônicas primárias, que afirmam que o relacionamento entre os dois não se iniciou antes da morte da esposa de Pedro. O livro também apresenta todos os quatro filhos de Dom Pedro e Inês, uma clara indicação de que o livro acolhe a ficção, já que o filho mais velho do casal, Afonso, morreu pouco depois de seu nascimento.

Há, novamente, uma incerteza perante a cronologia dos fatos, em relação ao momento do exílio de Inês, assim como, o local específico. Alguns cronistas comentam que o exílio ocorreu durante o matrimônio com Constança, mas Mello traz o banimento após a morte da princesa - o que pode ser outro exemplo da não linearidade da narração de Beatriz -, enquanto outros escritores apenas não descrevem uma cronologia detalhada. Em relação ao local, Roger Mello apenas comenta que ela ficou em um castelo em Castela, já outros tentam ser mais detalhistas, afirmando que ela ficou na fronteira com a Espanha.

O momento do exílio de Inês de Castro apresenta uma multitude de significados. Mello escreve que “Dom Afonso mandou levarem Inês pra bem longe, pra torre de um castelo

de Castela, no alto de uma escarpa, onde nem brisa nem passarinho chegavam. Briga vermelha, curva de alga” (MELLO, 2015, p. 17). Primeiramente, a descrição do local no qual Inês é aprisionada é remanescente dos contos de fadas, nos quais o vilão prende a princesa no alto de uma torre, para impedir que ela encontre o seu final feliz. O estilo de escrita deste trecho evidencia a perspectiva que Beatriz tem da sua mãe, especificamente, assim como de toda a situação. Sua mãe é a heroína da história, em seus olhos, e seu avô é o vilão que a impede de se encontrar com seu pai, o príncipe. Mello brinca com várias características tradicionais dos contos de fada em sua obra de formas bastante flexíveis e subversivas. Também estão presentes objetos que ressurgem várias vezes ao longo da narrativa: o passarinho, explicitando a falta de liberdade que Inês tem nessa situação; e a alga vermelha, que representa seu sofrimento e seu futuro fim.

Mello também cita as cartas trocadas pelo príncipe e a dama durante o seu banimento, e deixa explícito o amor que eles compartilhavam, corroborando com a perspectiva presente na *Crónica da Biblioteca Manizola* e o *Livro de linhagens do conde D. Pedro*. Dom Pedro resgata Inês, como o príncipe encantado, e Pedro está certo que “Agora sim, vamos viver nas margens do Mondego. Na quinta das Lágrimas? Na Quinta das Lágrimas. O nome da quinta ainda não era esse” (MELLO, 2015, p. 21). Assim, Mello está indicando silenciosamente que a origem do nome do rio, a morte de Inês, ainda não ocorreu.

Então, temos a cena do assassinato de Inês de Castro, o catalizador para que Inês entre para a história do mundo. Dom Pedro sai para uma caçada e Beatriz encontra sua mãe perto da fonte, que seria conhecida como Quinta das Lágrimas, e está cercada por três conselheiros: “Diogo. Pero. Álvaro.” (MELLO, 2015, p. 27), que são os conselheiros Diogo Pacheco, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, sobre os quais há um consenso que foram os conselheiros encarregados por cumprir a ordem do rei e assassinar Inês de Castro. Beatriz afirma não saber qual dos homens foi o real responsável por esfaquear sua mãe, já que não possuímos uma resposta direta na história. Inês também é apunhalada até a morte, o que segue os registros sobre o acontecimento. A cena termina com a frase “Agora Inês é morta” (MELLO, 2015, p. 27), uma referência direta à expressão portuguesa, que significa que não há mais nada a fazer, a chance foi perdida e tentar é inútil.

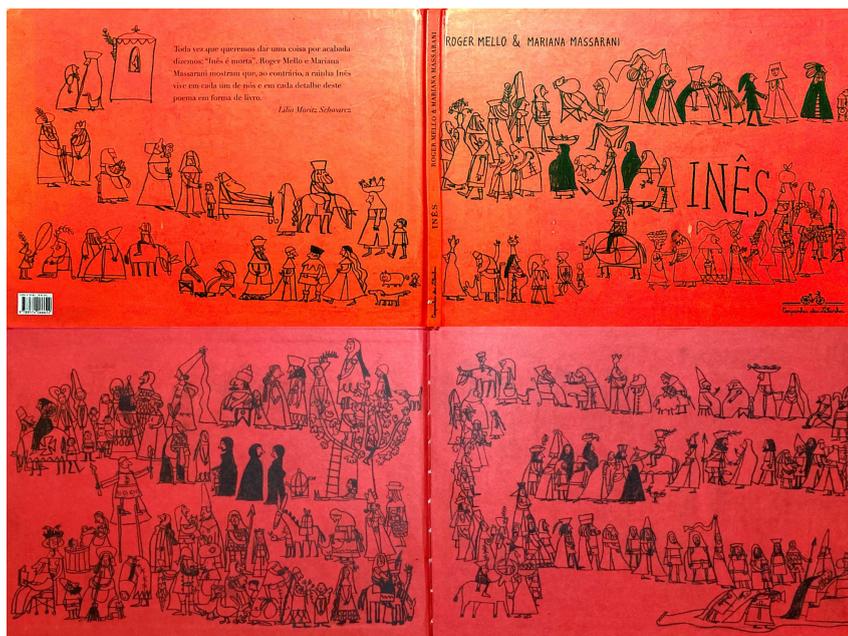
O livro sai da cena de assassinato direto para a cerimônia de coroação de Inês. Melo, provavelmente por conta do gênero do livro e de seu foco ser apenas os fatos diretamente sobre Inês, exclui o resto do reinado de Dom Afonso, assim como o perdão dos cúmplices e a ascensão de D. Pedro ao trono. Ele referencia o desejo de Pedro por vingança, mas não o

aprofunda. O autor continua trazendo o fato de que o corpo de Inês foi levado para Coimbra e que, após a sua morte, Dom Pedro anunciou que eles haviam, de fato, se casado em segredo. Mello também traz o fato de que o rei Pedro, quando questionado, afirma que não lembra o dia exato da cerimônia de casamento, e continua explicitando a falta de detalhes que foram compartilhados por ele, fazendo com que o personagem não diga o local do casamento ou qualquer outro detalhe, mesmo que o rei na realidade tenha afirmado que a cerimônia se passou em Bragança. A frase: “E todos vieram a tempo de ver a rainha morta ser coroada” (MELLO, 2015, p. 31), retoma a capa do livro, na qual todos estão na fila, esperando sua vez para ver a rainha póstuma e beijar sua mão.

As ilustrações presentes no livro *Inês* trazem múltiplas referências a pinturas e outros objetos que fazem parte da história de Inês de Castro, como o seu túmulo. A decisão de permear a obra com alusões a outras produções artísticas sobre a vida dessa mulher demonstra a preocupação de Mariana Massarani de fundamentar a narrativa, que trabalha paralelamente com a poética presente, tanto no texto verbal, quanto visual. Com o deslocamento da narração da história, fazendo da personagem narradora a filha de Inês e Dom Pedro, as referências imagéticas se mobilizam para auxiliar o desenvolvimento da narrativa, assim como representar a condição épica que está presente em praticamente todas as produções sobre Inês de Castro.

O livro se inicia com a capa em um tom de vermelho intenso (Figura 1). A historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz finaliza o livro *Inês* discorrendo um pouco de forma geral sobre a vida de Inês de Castro e comenta que a história dela impactou tanto a sociedade da época, que tornou-se uma lenda que “as lágrimas e o sangue de Inês teriam banhado o rio Mondego, levando à criação de uma Fonte das Lágrimas, onde uma alga vermelha persiste, teimosa, como prova do sacrifício de Inês” (MELLO, 2015, p. 40). Vermelho, portanto, representa o sofrimento da rainha póstuma, assim como, todos os sacrifícios feitos para que pudesse continuar seu relacionamento e ter a sua família.

Figura 1 - Capa e Contracapa do livro *Inês*

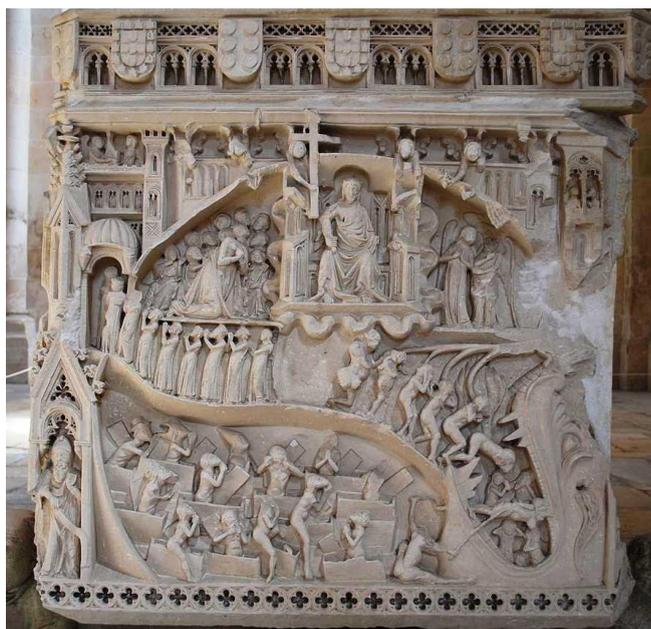


Fonte: O próprio autor.

Vermelho também pode significar a paixão compartilhada por Dom Pedro e Inês de Castro, considerando que a primeira vez que uma página no livro é completamente vermelha é a página na qual os dois estão juntos pela primeira vez, ou a cor pode também representar a violência gerada por seu assassinato, que quase acarretou uma guerra civil entre Dom Pedro e seu pai. A cor retratando sofrimento, sacrifício, paixão, violência e fúria, é usada como a porta de entrada para essa narrativa, evidenciando os acontecimentos intensos contidos nesta biografia que está presente nas páginas deste livro.

Acompanhando a cor marcante da capa, está a ilustração de dezenas de pessoas ordenadas em fila, tendo o objetivo da atividade, o início da fila, sendo ocultado. Ao abrir o livro, fica claro que o agrupamento de pessoas está esperando para beijar as mãos mortas de Inês de Castro em sua cerimônia de coroação. A história teve o seu início no momento no qual Inês entrou para a história do mundo como a primeira e única rainha póstuma de Portugal. A capa e contracapa que Massarani confecciona sugere, também, uma correlação com o túmulo da rainha póstuma. Assim como, o túmulo do próprio Dom Pedro, o leito de morte dela, feito de pedra, é permeado de detalhes de acontecimentos sobre a sua vida e referências religiosas. Cenas cristãs estão espalhadas pela tumba, uma delas é o Dia do Julgamento (Figura 2).

Figura 2 - A cena do Dia do Julgamento na tumba de Inês de Castro, 1360.



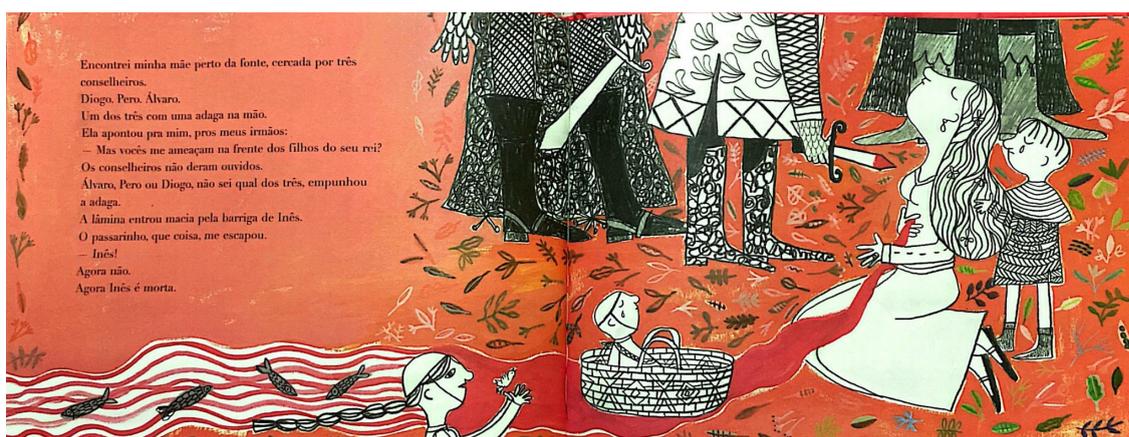
Fonte: *site Daily Art Magazine.*

Na cena do Julgamento, há uma fila de pessoas que podem ser enviadas para o céu ou condenadas ao inferno. Na parte inferior esquerda também é possível ver pessoas retornando à vida e levantando de seus túmulos e Deus, em posição prestigiada, está sentado observando tudo. Há especulações de que o rei Dom Pedro escolheu o Dia do Julgamento para demonstrar que Inês tinha um lugar no céu e que eles se encontrariam novamente lá, enquanto seus assassinos e seu pai, Afonso, seriam destinados ao inferno. Na própria sepultura, os dois podem ser encontrados presenciando o Juízo Final nas torres de Jerusalém com o próprio São Bento. Se as imagens presentes em *Inês* forem analisadas como referenciando a imagem do Julgamento, a cerimônia de coroação de Inês de Castro torna-se um momento de grande julgamento, em que os indivíduos que sempre se opuseram ao relacionamento deles são condenados e os apoiadores são salvos ao beijar as mãos da rainha, enquanto Inês, na posição antes pertencente à Deus, observa tudo.

Ilustrações são, elas mesmas, uma linguagem narrativa, independente do texto escrito na obra. Mesmo antes do assassinato de Inês, a personagem já aparecia em páginas pintadas de vermelho na metade inferior, como um rio de sangue, indicando sutilmente o sofrimento que existe em seu futuro. Mas, no momento de sua morte, a ilustração transforma o seu sangue em um rio escarlata, o que conecta os fatos históricos sobre a existência de Inês de Castro e os contos fictícios criados ao longo da história, como o fato de que suas lágrimas

criaram um rio avermelhado (Figura 3 e 4). O rio de sangue também pode ser tido como uma referência religiosa, por conta da força do catolicismo nessa época na Europa, quando as águas do Nilo se transformaram em sangue, quando Moisés clamava pela libertação dos judeus escravizados no Egito. As águas tornando-se escarlate como um sinal da ira de Deus perante a desobediência do homem, perseguindo o seu povo.

Figura 3 - Páginas 27 e 28 do livro *Inês*.



Fonte: O próprio autor.

Figura 4 - O assassinio de Inês de Castro, 1834.



Fonte: *site* Quilombo Noroeste.

A força desta imagem no livro, em que Massarani se recusa a diluir o horror da cena, desenhando claramente a adaga suja de sangue, Inês sangrando no chão, rodeada por seus

assassinios enquanto seus filhos choram no chão com ela, incita um sentimento no leitor de choque e escandalização. Mariana Massarani não suaviza a violência do momento, porque isso seria um desserviço, tanto com a história que está sendo contada, quanto com o leitor, que não deve ser subestimado só por ser uma criança. Histórias direcionadas ao público infantil incluíram temas complexos desde o seu início, com Contos de fadas apresentando personagens lidando com morte, fome, pobreza, medo, assédio, etc. Um dos deveres da literatura infantil é apresentar estes sentimentos e situações para seus leitores de uma forma clara, mas distante de sua própria experiência de vida, para que, ao serem confrontados por eles, elas possuam mecanismos para lidar com a situação. Também existe um equilíbrio entre as imagens impactantes e a escrita poética de Mello, estilo de escrita que acalenta a brutalidade da biografia de Inês, sem suprimi-la.

Após a cena icônica da morte de D. Inês de Castro, o livro continua com Dom Pedro descobrindo sobre o acontecimento e, neste momento, voltamos para o túmulo de Inês (Figura 5). Em sua monografia intitulada “Os Túmulos de D. Pedro e Inês de Castro: Uma história em imagens”, o historiador Carlos Moreira Júnior se debruça nas imagens esculpidas em ambos os túmulos e seus significados de acordo com o contexto histórico da época, assim como, a história pessoal dos amantes. Ele afirma que “Na península ibérica do século XIV, os túmulos se configuravam como um objeto de recordação da memória e de preservação da história individual” (MOREIRA JÚNIOR, 2018, p. 10), neste caso, demonstrando o amor e a tragédia presente no relacionamento entre eles, assim como a posição elevada do casal na sociedade. Os túmulos, na época, eram tidos como exercícios de memória, preservando suas vivências para a posteridade.

Figura 5 - Página 29 do livro *Inês*.



Fonte: O próprio autor.

O túmulo de Inês de Castro possui uma escultura de seu corpo na parte superior, vestindo uma túnica, um manto e uma coroa, seis anjos a cercam e, na parte inferior, cenas bíblicas foram esculpidas em todos os lados (Figura 6). Levando em conta que Dom Pedro é o que encomenda ambos os túmulos, assim como seus detalhes, existem várias escolhas que evidenciam o seu amor por Inês. Os anjos representam o sagrado, demonstrando que ela será aceita no reino dos céus. O túmulo também apresenta características de um leito confeccionado para a realeza, principalmente pelo fato de que Inês está representada usando uma coroa. Moreira Júnior explica que “A coroa prostrada no túmulo de Inês de Castro configura-se como um símbolo de afirmação do amor de D. Pedro a ela. Pois historicamente o casamento entre os dois nunca fora consumado, sendo assim [...] demonstra o desejo de que a vejam como sua rainha” (MOREIRA JÚNIOR, 2018, p. 20).

Figura 6 - Túmulo de D. Inês de Castro



Fonte: *site* Torre de Babel.

Mariana Massarani, ao ilustrar o túmulo de Inês, não a representa coroada, talvez para demonstrar essa incerteza em relação à veracidade do casamento entre os dois, talvez Dom Pedro seja a personificação de sua coroa na ilustração, já que o rei aparece posicionado tocando seus cabelos onde a coroa estaria, demonstrando o seu desejo de coroá-la (Figura 5). No livro, o túmulo de Dom Pedro não é incluído, pois a história é finalizada antes de sua morte, mas é preciso entender que os túmulos deles são incrivelmente similares, para serem vistos como um conjunto. Até mesmo na morte, Dom Pedro desejou evidenciar a sua união e queria que eles sempre estivessem próximos um do outro.

O livro continua com Dom Pedro decidindo organizar uma cerimônia de coroação para Inês de Castro, fazendo com que ela se tornasse a primeira e única rainha póstuma da história de Portugal (Figura 7 e 8). Esta cena também cria um movimento cíclico com a capa do livro, já que inicia-se a obra com esta cerimônia e volta-se para ela. Enquanto todos os personagens presentes apresentam olhares negativos de desacordo e descrença, a menina-narradora em *Inês* está fora do medo adulto perante a morte. Ao ver o cadáver de sua mãe em sua cerimônia de coroação, Beatriz não se afasta, não é repelida pela presença da morte. Ao contrário, a criança senta no colo de sua mãe e arruma seu véu, seu cabelo, sua coroa, de forma similar aos anjos esculpidos em seu túmulo, guardando o seu descanso. Mais uma vez, a personagem narradora do livro, sendo uma criança, demonstra sua inocência e força.

Figura 7 - Página 34 do livro *Inês*.



Fonte: O próprio autor.

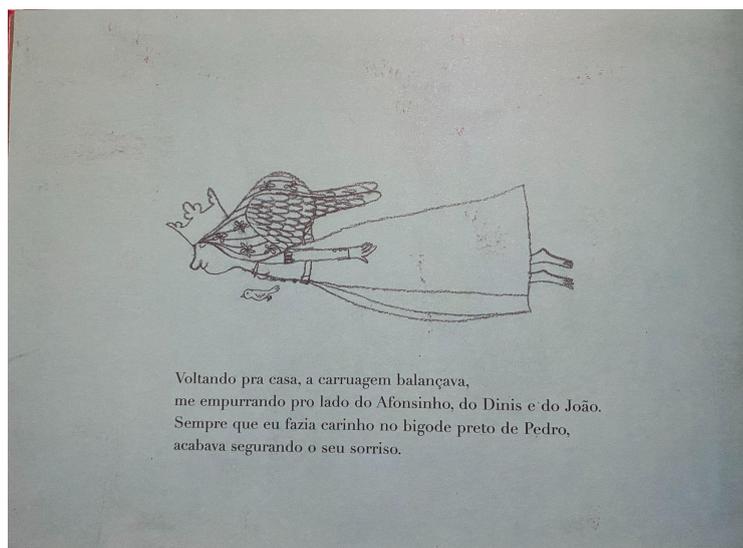
Figura 8 - A Coroação de Inês de Castro em 1361.



Fonte: *site Aventuras na História*.

Inês recebe asas na imagem após a coroação, trazendo uma conotação sagrada para a rainha póstuma (Figura 9). Como os anjos em seu túmulo, as asas demonstram que Inês está voando em direção ao reino do céu. Também pode representar a sua nova liberdade, livre de Afonso IV e do julgamento do povo lusitano. Depois de lutar durante anos para poder amar o príncipe, a morte é um bálsamo, levando-a para longe do sofrimento e sacrifícios que foram necessários, voando com o pássaro da liberdade.

Figura 9 - Página 35 do livro *Inês*.



Fonte: O próprio autor.

A última ilustração do livro mostra Beatriz, a narradora, caminhando na floresta e ouvindo o seu nome ser chamado, mas não tendo certeza de quem chamou (Figura 10). Na imagem, um pássaro está sobre ela em um galho. Com isso, Massarani cria uma conexão entre o pássaro que aparece ao longo de todo o livro, chamando por Inês, e que a acompanha após a sua morte, com o pássaro que agora chama por Beatriz. Sutilmente, a ilustradora demonstra que a história de Beatriz apenas começou, já que os cronistas de seu reino passarão décadas, se não séculos, questionando a legitimidade de seu nascimento, e o seu direito ao trono. Beatriz, assim como sua mãe, terá de enfrentar a sociedade lusitana e, como ela, fracassará, já que é a dinastia Avis que possui o poder após a morte de seu pai, a partir de outra criança ilegítima de seu pai. Massarani finaliza o seu livro afirmando, de forma imagética, que o ciclo de sofrimento não termina com Inês de Castro.

Figura 10 - Página 38 do livro *Inês*.

Fonte: O próprio autor.

Estas reflexões servem para mostrar, finalmente, que a abordagem de Massarani perante as ilustrações deste livro constitui um tipo de ponte. De um lado, as imagens conversam harmoniosamente com o estilo poético do texto escrito. As cores fortes, os objetos inseridos nas imagens, o estilo artístico em geral corrobora para uma conexão com o público infantil. Do outro lado, temos a história real de uma figura feminina histórica, e as tentativas bem-sucedidas da ilustradora de conectar a obra infantil ao passado e as vivências desta mulher com respeito e reverência, fazendo múltiplas alusões à produções artísticas inspiradas por sua vida ao longo da história. Esse exercício por parte de Massarani demonstra o nível de cuidado e a sua sensibilidade ao compartilhar essa história com um público alvo que provavelmente está descobrindo fatos sobre Inês de Castro pela primeira vez. Paralelamente, demonstra a real potência da imagem e sua capacidade singular de cativar o leitor.

3. ENREDUANA

*Os mortos sabem algo que não sabemos,
embora guardem isso para si mesmos.*

Angela Carter

Depois de trabalharem juntos na confecção do livro *Inês* em 2015, Roger Mello e Mariana Massarani se unem novamente, três anos depois, para lançar outro livro biográfico com o título de *Enreduana*, em 2018. Assim como a obra anterior, *Enreduana* é um livro ilustrado, entretanto ele vai além da dinâmica texto-ilustração e introduz fotografias nesta relação. Ramos (2013) discorre sobre como, em uma leitura tradicional, expressões artísticas podem ser divididas entre espaciais e temporais. As artes espaciais não necessitam de um desenvolvimento no tempo para existir, e englobam pintura, escultura, desenho, fotografia, etc. Já as artes temporais se processam no tempo, como a poesia, música e literatura. Algumas expressões artísticas são consideradas artes mistas, como a dança, o cinema e o teatro, porque se desenvolvem no tempo e também são representações realizadas no espaço. A ilustração contemporânea se encaixa nessa última categoria.

Graça Ramos também reflete sobre as diferentes nomenclaturas usadas para falar sobre a literatura infantil em diferentes línguas e culturas. A autora admite que ela considera o termo “livro ilustrado” como muito limitado para englobar todas as facetas que existem nesse gênero literário. Outras alternativas, como “livro infantil contemporâneo” ou “livro interacional” também demonstram a mesma insuficiência, onde a autora não acha que eles dão conta dessa relação que existe entre imagem e palavra especificamente nesses livros, de alguma forma excluindo em seu léxico interações e estilos.

Ramos introduz o termo em inglês *picturebook*, que é mais inclusivo, considerando que *picture* tem como sinônimos as palavras: quadro, pintura, desenho, fotografia, filme e imagem. E a agrada mais porque “*picturebook* pode significar livro (*book*) de imagens (*picture*) [...]”. Mas *picture*, além de remeter ao verbo imaginar, também pode ser entendido como sendo ‘conjuntura’” (RAMOS, 2013, n.p.), que traz uma perspectiva de “união de elementos interagindo em diálogo” (RAMOS, 2013, n.p.). Em culturas hispânicas, o termo usado é “livro-álbum”, nas quais álbuns representam livros preenchidos “pela junção de fotos, estampas, assinaturas, trechos [...]. Portanto, resulta[m] da reunião de um conjunto de coisas

que terminam por contar a história de uma vida, objetos que interligados compõem a narrativa individual do dono do álbum” (RAMOS, 2013, n.p.).

Com base em todas essas definições, *Enreduana* parece se encaixar melhor sob o termo “livro-álbum”. Principalmente considerando que a obra é biográfica, e que inclui texto verbal, ilustrações, fotografias e esculturas. O livro é um mosaico, uma produção de colagem que conta, em fragmentos, a vida de Enheduana. Este livro é um álbum de acontecimentos da vida de uma mulher que mudou a história da humanidade e, mesmo assim, é apenas um álbum, apenas pequenos pontos individuais, que não apresentam a totalidade de sua existência.

Mesmo sendo a primeira poeta e filósofa que se tem conhecimento na história, os acontecimentos de sua vida foram compartilhados por meio de folclore e oralidade, principalmente. Poucos pesquisadores se dispuseram a realmente vasculhar a história para determinar uma organização cronológica e descobrir mais fatos sobre sua vida de forma mais aprofundada, Roger Mello, sendo um dos únicos escritores a tentar uma escrita biográfica. Este fato coloca em perspectiva a escolha do autor de narrar este livro através de um grão de areia. Afinal, o livro se inicia com as palavras: “Se os grãos de areia falassem, o deserto estaria cheio de vozes perdidas. Mas os grãos são mudos. Menos eu, o menor grão do mundo” (MELLO, 2018, p. 3). Um único - e menor - grão de areia no deserto pode representar o conhecimento total que temos atualmente sobre a vida de Enheduana.

A utilização deste artifício para narrar a história, através de um grão de areia, é muito significativo. Ambos os livros analisados aqui são narrados por personagens que não são as pessoas centrais da narrativa, ou seja, *Inês* não é narrado por Inês de Castro, mas por sua filha Beatriz e *Enreduana* não é narrado pela poeta, mas por um grão de areia. Enquanto esta escolha pode ser vista como um silenciamento dessas figuras femininas em um nível superficial, acredito que esta decisão evidencia quão pouco sabemos sobre essas mulheres. Todos os fatos conhecidos sobre elas foram escritos por outras pessoas ao longo da história e Mello traz essa característica para a sua escrita. Se possuíssemos escritos biográficos da própria Enheduana, saberíamos muito mais que apenas migalhas.

Diante desta realidade, a escolha de colocar um grão de areia na posição de personagem narrador explicita essa perda. O deserto, assim como a história, está em constante mudança. Uma noite, uma tempestade modifica toda a paisagem, o deserto engole pirâmides inteiras. Contudo, essa maleabilidade também permite o desenterro de civilizações, a

redescoberta de história. Enheduana nasceu e viveu no deserto da Mesopotâmia, então a areia é sua casa. Ela preservava seus poemas, seus escritos, em barro, então também fazia parte de sua arte. A areia está incluída em sua identidade e é essencial no compartilhamento de sua história.

Os tradutores, Adriano Scandolara e Guilherme Gontijo, trazem pela primeira vez os escritos originais de Enheduana para o Brasil através do livro *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*. Em sua introdução, é feita uma retomada sobre a biografia de Enheduana e sua relação com a deusa Inana. É preciso, antes de fazer um exercício de aprofundamento em sua vida, explicar que, nesta tese, é utilizado o nome “Enheduana” para falar sobre o livro escrito por Roger Mello, enquanto “Enheduana” é empregado para falar sobre a figura histórica, pois seu nome se origina do sumério: EN (sacerdotisa), HEDU (adorno) e ANA (do céu), o que corrobora com a hipótese de Enheduana ser o seu nome artístico.

Enheduana era filha do rei Sharru-kin ou Sargão de Acade, que reinou, em seu auge, sobre a Suméria até o litoral sírio, no sul da Mesopotâmia. Alguns o consideram como o primeiro imperador da história, pois ele fundou a primeira dinastia do Império Acadiano durante XXIV-XXIII a.C., aproximadamente. Ela viveu provavelmente entre 2285 e 2250 e foi a mais proeminente sacerdotisa do deus da lua Nana, que é o pai da deusa Inana. Enheduana foi princesa, sacerdotisa e escritora, criando “Exaltação de Inana”, que é a primeira obra assinada conhecida na história, mais de 4000 anos atrás. Enheduana é conhecida pela compilação (e talvez escrita parcial) dos Hinos Templários, além da composição dos poemas “A Exaltação de Inana”, *In-nin sa-gur-ra* e o poema de Inana e Ebiḫ, todos os três sobre a deusa Inana.

O livro *Enheduana* se inicia com a epígrafe “Algo foi criado que ninguém antes criou”, que remete ao fato de que Enheduana seria a responsável pela criação da ideia de autoria e poesia. É claro que textos foram escritos antes dela, mas, enquanto os sumérios não tinham o costume de assinar seus escritos, ela deixou sua marca em sua poesia ao se incluir em seu próprio texto: “*Enheduana / o mel da minha voz // virou babélico veneno / meu traço mais feliz // agora é pó*” (ENHEDUANA *apud* SCANDOLARA; GONTIJO, 2022, n.p.). Esse trecho, inclusive, pode ser correlacionado com a reflexão feita anteriormente sobre a conexão entre a poeta e o deserto. Enheduana escreve sobre ser resumida a pó, uma unidade mínima de si mesma, tal como o grão de areia é a menor unidade do deserto. Enfim, Enheduana se inclui em sua poesia e, assim, pela primeira vez na história foi possível conectar uma obra poética com o seu escritor com nome, criando o conceito de autoria.

Mello continua o seu livro escrevendo que os grãos de areia seriam capazes de contar milhões de histórias perdidas se pudessem falar, mas são mudos, com a exceção do narrador da obra, que é o menor grão do mundo. Assim, o escritor estabelece quão facilmente a história engole os acontecimentos que ocorrem ao longo do tempo. Quantas vidas não foram preservadas, quantos acontecimentos não foram registrados e, assim, se perderam para sempre. Enheduana, mesmo sendo tão revolucionária, viveu há muito tempo atrás e, portanto, poucos fatos sobre sua vida são conhecidos na atualidade. Iniciando sua biografia estabelecendo que há muito mais que não sabemos sobre Enheduana do que o que sabemos, explicita que esta obra biográfica é uma mescla de realidade e fantasia, de fatos e ficção.

O livro foca-se no momento de exílio da sacerdotisa, a história começa a ser narrada quando Enheduana é exilada, quando o grão de areia a viu pela primeira vez. Enheduana foi expulsa quando um homem chamado Lugalane, tornou-se mais influente no Império Acadiano e se opôs ao governo de Naram-Sin, neto e sucessor de Sharru-Kin. Enheduana também discorre sobre seu exílio em sua poesia e é o momento no qual o poema torna-se pessoal, criticando as escolhas e práticas do novo Imperador (SCANDOLARA, GONTIJO, 2022).

Mello continua escrevendo sobre o relacionamento entre Enheduana e a deusa Inana. No livro, o grão de areia fala sobre o casamento entre elas, e a beleza da festa. Seu pai questiona a necessidade de um casamento, já que é tão evidente que elas foram “feitas uma para a outra”, mas a poeta defende a necessidade de sua união. O autor, entretanto, deixa de lado toda a importância do pai de Inana, o deus Nana, na vida de Enheduana. Na introdução do livro *Inana*, Adriano Scandolara explica que Enheduana se tornou Suma Sacerdotisa (EN/entu) do templo de Ur para o Deus lunar Nana. Scandolara também cita um objeto devocional do templo de Ningal, a esposa de Nana atualmente exposto no Penn Museum, objeto com a inscrição, feita com o intuito de preservar a posição de Enheduana na história: “Enheduana sacerdotisa de Nana, esposa de Nana, filha de Sharru-kin, rei do mundo, no templo da deusa Inana em Ur [...]” (SCANDOLARA; GONTIJO, 2022, n.p.).

Mesmo que Enheduana seja Sacerdotisa do templo de Nana, quando ela é exilada de Ur pelo usurpador do trono de seu pai, Lugalane, a poeta reza por ajuda para o deus lunar e não é atendida. Enheduana, entretanto, inusitadamente recebe ajuda da deusa Inana, conhecida como a mais imprevisível entre as divindades. “Inana atende à sua súplica e a restaura à sua posição original, numa demonstração de poder - ela que é ‘devastação dos rebeldes’, ‘ruína sobre as cabeças’, ‘intrépida e indomável’. E assim, apesar de ser a

sacerdotisa de uma outra divindade, ‘A Exaltação’ é dedicada a ela” (SCANDOLARA; GONTIJO, 2022, n.p.). Enheduana escreve em seu poema, “A Exaltação de Inana”, sobre como a sua salvação depende dos seus “dotes poéticos, da sua capacidade de apelar ao coração da deusa” (SCANDOLARA; GONTIJO, 2022, n.p.). A poeta precisa constantemente escrever para agradecer pelo auxílio da deusa e “A Exaltação” tornou-se a prova da recuperação de sua posição, do poder de Inana.

A escolha de Mello de deixar de fora a presença de Nana na vida de Enheduana e, em vez disso, focar-se na relação entre a Sacerdotisa e Inana é muito interessante a partir de uma perspectiva de gênero. Enheduana foi uma figura que mudou a história do mundo, “ela incorporou o que é possivelmente a figura mais arquetípica da poesia, enquanto princesa, poeta e sacerdotisa. Da nobreza do espírito reivindicada pelos poetas a seu papel mágico-religioso” (SCANDOLARA; GONTIJO, 2022, n.p.), que a levou a continuar no papel de Suma Sacerdotisa, mesmo depois de seu exílio, e sua criação poética que influencia escritores até os dias de hoje. A deusa Inana, concebida da fusão de três outras divindades de diferentes localidades, é a deusa do amor, erotismo, fecundidade e fertilidade. Ela existe na simbologia mesopotâmica como imagem poderosa, tempestuosa e independente, e é considerada a figura divina mais célebre da Mesopotâmia, o completo oposto da ideia monoteísta e patriarcal que seria disseminada no território no futuro, da mulher como submissa e contida.

Enquanto Enheduana se tornou um símbolo de capacidade intelectual, Inana é um símbolo de poder divino e, juntas, ambas desafiam e contestam o molde feminino da época. E Roger Mello, ao trazer em seu livro um casamento entre essas duas figuras, simboliza a devoção eterna da Sacerdotisa diante de Inana, mesmo fazendo parte do templo de outro deus. Enquanto o disco no Penn Museum afirma que Enheduana é “sacerdotisa e esposa de Nana”, seu laço afetivo é com a deusa que a protegeu e salvou em seu momento de necessidade. A deusa para a qual prometeu seu talento e escritos até o fim de sua vida. Seu matrimônio também simboliza a conexão que é feita entre essas duas figuras ao longo da história, o modo como o nome de ambas estariam para sempre conectados através do tempo. Ela é esposa de Nana por motivos políticos, ela é esposa de Inana por vontade própria.

Mello continua o seu livro com uma maldição. Enheduana, exilada, escreve sobre o seu sentimento de abandono, e, em sua raiva, clama pela destruição da cidade. O grão de areia afirma que quem a exilou não foi Ur, mas seu irmão, Rimush. Esse fato histórico se modifica dependendo de sua fonte de pesquisa. Alguns historiadores afirmam que seu exílio foi

ordenado por um oficial militar de alto escalão que se rebelou contra o Imperador, Lugalane, e, na obra de Mello, este indivíduo é o irmão da poeta. Independente das versões, a verdade é que um indivíduo incluído na monarquia ou próximo dela subiu ao poder e ordenou seu banimento.

A obra continua com um foco em Rimush caçando um antílope. Os dois se perdem no deserto e Enheduana, ainda exilada, escreve como se profetizasse. O texto explora todas as suas facetas: princesa, poeta e sacerdotisa. Durante essa história sobre seu irmão e o órix, a narrativa foca em seu papel mágico-religioso. O livro toma liberdades poéticas para transformar a habilidade de Enheduana em talentos proféticos e a poeta escreve suplicando à Inana que a ajude. Ramush e o antílope se perdem no deserto, o irmão é picado por uma cobra, mas é o órix que cai na areia. “Rimush se levantou [...] Mas Rimush não era mais o mesmo. No fundo Rimush era um órix abatido. E o órix agora guardava Rimush dentro de seu corpo [...]. Antílope e caçador em corpos trocados” (MELLO, 2018, p. 28). Seu irmão volta da caçada com um ímpeto oposto ao anterior, decidido a fazer Enheduana voltar para Ur. Enheduana, com sua poesia, e Inana, ouvindo suas preces, são as responsáveis pelo retorno da sacerdotisa à cidade. Seus poderes são superiores aos desejos de monarcas.

O livro é finalizado com o retorno de Enheduana à sua cidade. Ela regressa em toda a sua glória para sua posição de Suma Sacerdotisa e envolta por seus deuses, trazendo “seus bichos, seus raios e elementos em um novo poema” (MELLO, 2018, p. 30). Sua inspiração e talento são renovados ao reentrar em Ur e Enheduana finaliza seu poema com a sua restituição à sua posição religiosa. Na última página do livro, a história chega ao fim da vida de Enheduana, onde o grão de areia narra que “Muito depois, não sei quando, só aí Enreduana vai se desfazer em areia. Vai correr para os braços de sua Inana, sua esposa” (MELLO, 2018, p. 36). O fim da obra corrobora a relação feita anteriormente entre Enheduana e a areia. A areia era sua casa, sua arte e, no fim, seu corpo. Enheduana passa a fazer parte do deserto, onde toda a sua história é protegida e guardada para sempre.

Assim como no livro *Inês*, Mariana Massarani utiliza cores fortes, como o laranja e rosa neon, para as ilustrações do livro *Enreduana*, mas a cor principal da obra, que inclusive é utilizada para a capa, é o marrom, para representar a areia. As personagens são desenhadas de forma similar a estátuas, esculturas e pinturas feitas durante a época representada na narrativa, criando uma conexão com o contexto histórico sendo abordado.

Um exemplo desse cuidado em relação à ilustração das personagens pode ser notado através da deusa Inana, talvez a personagem que foi mais representada fisicamente através do tempo, é trazida à obra tanto desenhada como a partir de uma escultura antiga, sobre a qual a ilustradora até mantém a sua postura e também completa o seu corpo com desenhos de pés e asas (Figura 11).

Figura 11 - Páginas 11 e 35 do livro *Enheduana*.

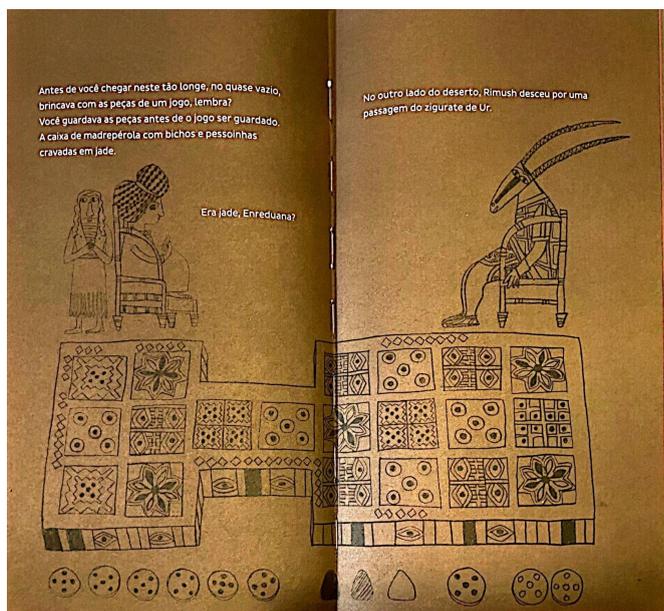


Fonte: O próprio autor.

O sol na figura do lado esquerdo, que está posicionado entre Enheduana e Inana, também é uma referência ao modo como o sol era representado em antigas confecções e está presente em múltiplas páginas de *Enheduana* (Figura 11).

A sessão do livro sobre o irmão de Enheduana, Rimush, caçando o órix no deserto também é um retrato muito interessante de narrativa visual. A primeira vez que somos apresentados para Rimush (Figura 12), ele está sentado face a face com Enheduana, e ele possui um corpo humano, entretanto uma cabeça de antílope. A história ainda não apresentou o órix ou a caçada, mas Massarani já demonstra a conexão entre estes personagens através da ilustração.

Figura 12 – Páginas 18 e 19 do livro *Enheduana*.



Fonte: O próprio autor.

Passando a página, somos apresentados ao antílope que será caçado pelo irmão de Enheduana (Figura 13). A ilustração envolve ambas as páginas do livro e a única personagem presente é o antílope, enquanto todo o resto delas são preenchidas pelo deserto. É nesta parte que todas as cores usadas em todo o livro são utilizadas em conjunto para demonstrar toda a beleza e imensidão do deserto. Isso também implica que tudo o que foi apresentado dentro desta obra faz parte do deserto. Todos os personagens, construções, astros e poemas são gerados a partir das areias do deserto e, no seu fim, voltam a ser areia. Esta ideia também é corroborada pelo narrador comentando que Enheduana, no fim de sua vida, desfaz-se em areia.

Figura 13 – Páginas 20 e 21 do livro *Enheduana*.



Fonte: O próprio autor.

Durante a caçada, Rimush e o órix se perderam no deserto e, perseguindo um ao outro, se aproximaram de uma cobra escondida na areia e ela, assustada, mordeu Rimush. As imagens destas páginas apenas mostram o antílope e o irmão de Enheduana de frente um para o outro, mas a cobra está aos pés do animal, não do humano, novamente antecipando o enredo do texto escrito no texto visual. Enheduana escreveu uma maldição, conectando as duas personagens e, como consequência, é o antílope que cai na areia sem vida.

A cobra aparece na narrativa como o companheiro de viagem do grão de areia, levando o narrador através do deserto e trabalhando como o personagem para o qual o grão conta a história da sacerdotisa. Cobras são imagens que representaram diferentes significados para diferentes sociedades, mas alguns dos conceitos mais interessantes para essa obra são a simbologia da força vital, renascimento, renovação, criação, ressurreição, vida e morte. A cobra é a personificação da mudança que todos os personagens experienciam, como Enheduana lidando com seu exílio. Mas, especificamente neste momento do livro, demonstra a metamorfose pela qual estes dois personagens passam, principalmente considerando que é a cobra que traz a morte através de seu bote.

A história continua com Rimush levantando da areia, completamente diferente do momento antes de ser mordido. “No fundo, Rimush era um órix abatido. E o órix agora guardava Rimush dentro de seu corpo, como um suspiro num pote. Antílope e caçador em corpos trocados. No caminho de volta ao palácio, um pensamento insistia: ‘Melhor pedir pra

Enreduana voltar” (MELLO, 2018, p. 28). Esses dois indivíduos se transformaram neste momento, fazendo com que o irmão de Enheduana mudasse totalmente sua opinião em relação ao exílio da poeta. Na imagem, Enheduana está montada no antílope enquanto seu irmão segue atrás dos dois, curvado como em uma reverência (Figura 14). A última frase da citação também aparece envolvendo suas costas, como um peso empurrando seu corpo para baixo. Enheduana aparece na cena em uma posição superior à ambas personagens.

Figura 14 - Páginas 28 e 29 do livro *Enreduana*.



Fonte: O próprio autor.

No livro de Nietzsche, intitulado *Assim falou Zaratustra*, o autor fala sobre as três metamorfoses do espírito. Esta transformação, que possui três etapas, tem como início a figura do camelo. O camelo é reverente, subserviente; ele regozija a sua força, pois o torna capaz de segurar as cargas mais pesadas, ele se alegra em sua sina. O camelo questiona “O que é mais pesado, ó heróis?, pergunta o espírito resistente, para que eu o tome sobre mim e me alegre de minha força. [...] Todas essas coisas mais que pesadas o espírito resistente toma sobre si [...], assim ruma ele para seu deserto” (NIETZSCHE, 2011, 28). O camelo apenas ouve “Tu-deves” e obedece, alegre em sua submissão.

É no deserto, “no mais solitário deserto” (NIETZSCHE, 2011, n.p.), que ocorre a segunda transformação: o espírito torna-se leão. Agora, o espírito clama por liberdade, aprende a desejar, e quer ser o novo senhor do seu próprio deserto. Como consequência, sai a

procura do senhor atual a fim de derrotá-lo. O senhor, o grande dragão, não é mais seu amado mestre, mas seu inimigo. Nesse estágio, reverência e submissão não são mais suficientes, pois esta metamorfose deseja liberdade para nova criação. O espírito do leão aprende a dizer “Eu quero”.

A terceira transformação é a criança. Se distanciando da aceitação desenfreada do camelo, ou do desejo agressivo do leão, a criança é a inocência. “Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2011, 29). A criança se desprende das amarras que limitam as metamorfoses anteriores. Enquanto o camelo, serve o senhor e o leão, o combate; a criança se distancia dessa relação por completo e aprende a simplesmente dizer sim. A beleza na simplicidade de *sua* vontade, poder desenvolver seu *próprio* mundo quando não encontra seu lugar no deserto de outro.

Esta metamorfose pode ser aplicada em *Enreduana*, quando Rimush lança-se no deserto para caçar o órix. Lá ambos passam por uma transformação de espírito simultânea. Rimush, que deseja o trono do pai, entra no deserto e se perde em suas areias e, mais importante, se perde em si mesmo. O homem e o animal passam, juntos, pela metamorfose suprema da morte através da picada da cobra e, através dessa experiência, é evidenciada a verdadeira forma de seus espíritos. Rimush é o camelo. Ele acredita que pode ser o dragão, que pode governar e possuir o deserto, mas, na verdade, é uma figura arqueada, Rimush se transforma em um órix abatido, carregando o peso de seu dever. A deusa Inana está ao lado de sua irmã e diz “Tu-deves” e ele ouve, subserviente. Ele deve trazer Enheduana para Ur novamente.

Já o antílope inicia essa seção do livro sendo caçado pelo príncipe, mas, assim que se perdem no deserto, a sua transformação se inicia. O órix para de ser uma criatura esperando o abate e passa a caçar o príncipe, aprendendo o que é o desejo, ele segue Rimush, pronto para lutar por sua própria liberdade. Quando se encontram, quem sofre o bote é o príncipe, mas quem cai sem forças é o órix, sem ferida alguma. A transformação que se inicia em Rimush atravessa o animal e o afeta em seguida. O órix levanta da areia, e ele possui em si uma fração de Rimush. Aquela porção que desejava poder, comandar seu deserto. A segunda transformação faz com que o antílope aprenda, como o leão de Nietzsche, a dizer “Eu quero”: quer sua vida, quer sua liberdade. “Antílope e caçador em corpos trocados” (MELLO, 2018, p. 28).

A outra personagem presente na imagem não estava fisicamente no deserto com o antílope e o príncipe, mas foi a catalisadora para a metamorfose: Enheduana. Ela é a criança, a terceira e última etapa da transformação. A criança representa a inocência e o esquecimento, mas é na descrição das diferentes atividades correlacionadas com essa transformação que a conexão com a obra é realmente evidente: “um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim” (NIETZSCHE, 2011, 29). Enheduana, durante este momento no livro, está exilada de sua cidade, do templo do seu deus, de sua família, isolada de todos. Seu pai não está lá para, ou não desejou, protegê-la e Nana, o deus da lua a qual ela serve, a abandona e não escuta às suas preces.

Neste momento, ela encontra sua força em Inana, e Enheduana incorpora a inocência e o esquecimento da criança. Com o auxílio de Inana, a sua maldição influencia seu irmão a chamá-la de volta para Ur, e Enheduana abandona a experiência de seu exílio. A poeta possui autonomia para “girar a roda” de seu destino e cria seu novo começo retornando para sua casa e sua posição como Suma Sacerdotisa. Enheduana exerce sua vontade e apenas, simplesmente, diz o sagrado sim.

As figuras 11, 12 e 14 também apresentam uma escolha de Massarani que se mantém ao longo de todo o livro e apoia de forma silenciosa a narrativa sendo contada, assim como, a história de Enheduana. A doutora Simone Aparecida Dupla, em seu texto “Sacerdócio feminino na antiga Mesopotâmia”, explora a hierarquia que existia dentro dos templos na Mesopotâmia, como as sumas sacerdotisas, chamadas de *Entu* e *Ugbabtu*, e as do baixo clero *Istaritu* e *Naditu*, assim como, as responsabilidades específicas de cada sacerdotisa e sacerdote naquele contexto.

Concentrando-se especificamente nas sacerdotisas *Entu* ou *En*, pois esta era a posição de Enheduana, elas eram as oficiantes do culto feminino mais importantes dentro da sociedade mesopotâmica. Um dos privilégios que Simone Dupla afirma como fazendo parte dos direitos das Altas Sacerdotisas é a forma como eram representadas:

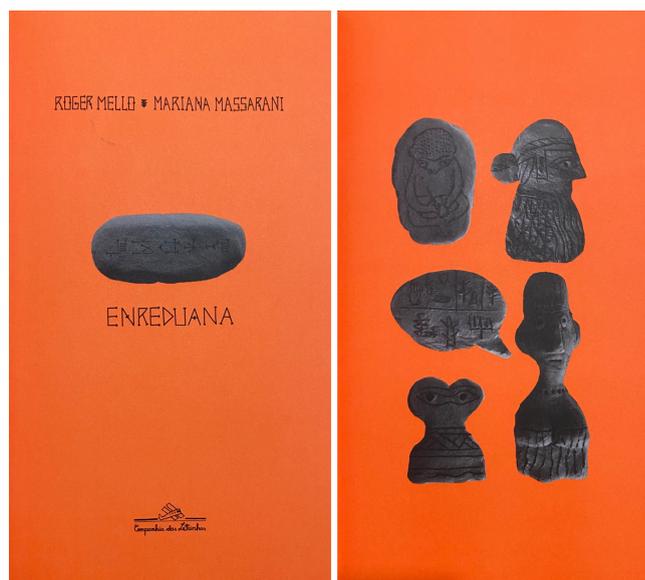
[...] junto com o rei, elas eram as únicas a serem representadas em postura entronizada em estatuária. Suas imagens nos registros visuais tinham alguns traços característicos [...]. Usualmente elas eram representadas sentadas, como os reis, únicos seres humanos a terem direito a essa regalia (DUPLA, 2020, p. 319).

Levando esta regra em consideração ao analisar as ilustrações presentes no livro *Enreduana*, torna-se evidente que não há uma única imagem na qual a poeta aparece de pé. Todas as vezes, Enheduana está sentada, como seria retratada na sua sociedade, como uma demonstração de respeito pela sua posição. Outra figura que também só aparece sentada é o seu pai, Sargão, outra decisão lógica por parte de Massarani, já que ele é um rei e deve ser representado como tal.

Rimush é outro personagem importante que aparece sentado, mas, diferente dos outros, ele só é representado sentado uma vez dentre todas as suas aparições no livro. É a primeira vez que o personagem é ilustrado e Rimush está sentado de forma paralela à Enheduana, como reflexos um do outro. Como se o que estivesse sendo representado fosse o retrato de como o próprio Rimush se vê. Aparece com uma cabeça de antílope substituindo a sua cabeça de homem, o que também apenas ocorre esta única vez. Esta cena parece explicitar as tensões políticas que existem entre os dois: Enheduana representando o reinado de seu pai e seu poder e influência como Alta Sacerdotisa e Rimush em sua tentativa de usurpar o trono e exilar Enheduana. A cabeça de órix representa a condição íntima de Rimush, de submissão, e o seu fracasso futuro em relação à sua tentativa de governar. Enheduana é representada como é: princesa, poeta, sacerdotisa; conseqüentemente, Rimush aparece com sua verdadeira essência: antílope, camelo, súdito; nunca rei.

A figura a seguir também demonstra um dos traços mais interessantes sobre as imagens presentes neste livro (Figura 15). Enquanto em *Inês*, Mariana Massarani apenas trabalhou com desenhos, a ilustradora decidiu incluir fotografias e esculturas como parte do texto visual de *Enreduana*.

Figura 15 - Páginas 1 e 37 do livro *Enreduana*.



Fonte: O próprio autor.

Massarani inicia e finaliza este livro com imagens de esculturas que foram criadas no momento histórico no qual a história se passa, no contexto temporal e espacial no qual Enheduana realmente viveu. Esta é uma escolha que demonstra um objetivo similar às reflexões feitas sobre as ilustrações presentes no livro *Inês*, assim como comentadas brevemente em uma parte anterior neste capítulo. A presença desses artefatos faz com que a narrativa contada se conecte com a história que está representando. Mesmo que liberdades poéticas tenham sido tomadas, tanto sobre o texto verbal, quanto o texto visual, as esculturas demonstram silenciosamente, de forma sutil, que esta história é, verdadeiramente, não ficcional, e sim baseada em fatos reais.

Além de esculturas, *Enreduana* também contém fotografias ao longo do livro (Figura 16):

Figura 16 - Contracapas e página 25 do livro *Eneduana*.



Fonte: O próprio autor.

A primeira fotografia, do lado esquerdo, está posicionada dentro do livro antes da narrativa começar, na contracapa, e apresenta a cobra, personagem que acompanha o grão de areia e aparece nesta imagem como um grande ponto de interrogação. Sua posição pode simbolizar que este é o começo da história e Enheduana ainda é um mistério, a cobra também aparece como uma interrogação na narrativa quando aprende que foi Enheduana que criou a poesia, então pode ser vista como o próprio leitor aprendendo sobre a poeta. A fotografia do meio está na página 25, aparece próximo do meio do livro, e é a própria Enheduana, representando que a história é sobre ela, a sacerdotisa está no centro do livro, e também agora o leitor já a reconhece e sabe mais sobre sua vida. Já a última foto, à direita, é a última imagem do livro, presente na contracapa final da obra, representando o pai de Enheduana, Sharru-kin ou Sargão de Acade. Assim, o livro começa e termina com esses desenhos, todos eles foram feitos na areia e preservados em forma de fotografia.

O fotógrafo Philippe Dubois escreveu um livro intitulado *O ato fotográfico e outros ensaios*, onde reflete de forma aprofundada sobre a origem da fotografia, a mudança de percepção na sociedade em relação à fotografia ao longo da história e, além disso, a relação entre pintura e outras formas artísticas e a fotografia. Na introdução do seu livro, Dubois analisa o trabalho fotográfico de Michael Snow, *Authorization* (Figura 17). E alguns pontos feitos por ele sobre esta foto podem também ser aplicados às fotografias presentes em *Enheduana*. Na foto de Snow, o fotógrafo se posiciona na frente de um espelho retangular, com formato parecido a uma foto polaroid, e tira fotos consecutivas de si mesmo, sempre na mesma posição, colando-as no espelho sobre o seu reflexo antes de tirar a próxima, até que

todo o seu rosto fosse coberto por suas fotos e, por fim, tira uma última foto e a prende na parte superior esquerda do espelho, mostrando o seu trabalho final.

Figura 17 - Authorization, 1969.



Fonte: sites Artforum e Aci-iac.

Tanto o espelho quanto a areia são territórios virgens, sem influências humanas e, então, param de o ser. Em *Authorization*, Snow se colocou no espelho, ele macula o objeto com sua própria imagem. Em *Enreduana*, a areia também está, de alguma forma, vazia de formas, até que o desenho seja colocado nela e, através de uma câmera fotográfica, imortalizado. No momento que a foto é feita, não há mais volta ou possibilidade de modificações. Sobre a foto de Snow, Dubois comenta que “Vê-se bem o que está em jogo nesse dispositivo: um problema de tempo e de inscrição, um problema de sujeito e de máscara, um problema de morte e de dissolução. Há duas imagens e duas temporalidades” (DUBOIS, 1994, p. 17). Enquanto as fotos escondem o rosto do observador, o resto do espelho está livre, então o corpo do espectador ainda é visível, o espelho, portanto, mostra uma representação direta do presente sempre que alguém se posiciona diante dele, mas também as fotos sempre remetem a um momento anterior, congelado no momento no qual as fotos foram tiradas. E ambas as temporalidades são paralelas, em constante oposição.

Já em *Enreduana*, estamos trabalhando, também, com duas temporalidades. O momento no qual as fotos foram tiradas, representando o presente, e o outro momento, o

passado, milênios atrás, no qual essa história realmente ocorreu. Ao contrário das temporalidades paralelas na arte de Snow, as duas temporalidades em *Enheduana* se entrelaçam. Mariana Massarani escolhe trazer essas três fotografias para o seu livro com a intenção de conectar o presente e o passado, demonstrando através do texto visual a presença da história não-ficcional neste livro infantil. Dubois escreve: “Eis o sujeito, esse sujeito presente a si mesmo no instante efêmero e fugaz do reflexo, ei-lo aos poucos enterrado sob sua própria reprodução, devorado, apagado um pouco mais a cada mirada, a cada disparo da câmera, pela representação congelada de instantes sempre superados” (DUBOIS, 1994, p. 18). Snow aprisiona o momento em sua arte. Massarani toma outra abordagem e representa essas figuras na areia, uma substância altamente maleável e transformativa.

Enquanto há o congelamento dessas imagens através da fotografia, o suporte utilizado para desenhá-los deixa subentendido que, mesmo que as imagens sejam eternas, o conhecimento sobre as histórias é perdido. A ilustradora reforça a relação entre a vida de Enheduana e a areia, deixando claro que, mesmo que ela tenha sido imortalizada na história mundial, os detalhes de sua vida estão enterrados sob a areia e lá permanecem. Também se correlaciona ao poema da sacerdotisa, quando ela se inclui em seu próprio texto e escreve que “*eu Enheduana / o mel da minha voz // virou babélico veneno / meu traço mais feliz // agora é pó*” (ENHEDUANA *apud* SCANDOLARA, 2022, n.p.), significando que ela veio da areia e, em seu fim, retornou, como afirmado por Philippe Dubois: “No final, [...] [as fotos] tornaram-se praticamente não-identificáveis. De forma que, ao invés de ter multiplicada infinitamente a imagem completa de seu rosto, no lugar de sua efígie, não há nada a ver além de uma poeira de partículas argêntas” (DUBOIS, 1994, p. 18). Só é possível encarar o passado, em uma constante tentativa de retomada de algo que foi perdido para o abismo.

Mais adiante em seu livro, Dubois escreve um capítulo intitulado “Palimpsesto”, retomando uma atividade “artepofágica”, indicando uma ideia de arte sobre arte, como as histórias que são enterradas sob camadas de areia. O autor discute a relação entre fotografia e memória e como a fotografia é equivalente à memória, porque a foto acaba sendo sempre uma imagem mental, e, portanto, nossa memória é composta de fotografias. Dubois também retoma o conceito grego de “artes da memória” (ou *Ars Memoriae*), que se baseia na relação entre duas noções fundamentais, sendo elas os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*).

Enquanto os lugares são como casas vazias, superfícies virgens que servem para receber as imagens, que são plenas de sentido. As imagens são transitórias e

só são colocadas num lugar por um tempo, os lugares permanecem na memória. As imagens que neles depusemos, na medida em que não precisamos mais lembrar-nos delas, apagamo-las. E os mesmos lugares podem ser reativados para receber um outro conjunto de imagens destinado a um outro trabalho de memória (DUBOIS, 1994, p. 315).

Ao desenhar fragmentos - reais ou fictícios - da história de Enheduana na areia, Mariana Massarani está potencializando essa característica maleável da imagem. Enquanto os desenhos, as memórias e, portanto, as imagens mentais, de Enheduana são desfeitas naturalmente pelo tempo, o lugar permanece e torna-se virgem mais uma vez para receber as marcas de outras vidas, outras memórias. “Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto” (DUBOIS, 1994, p. 326). O deserto, um imenso e vasto palimpsesto.

CONCLUSÃO

Mesmo considerando que o mundo é um ambiente vasto e diverso, é indiscutível que as mulheres foram sistematicamente marginalizadas e subjugadas ao longo da história. Os contextos históricos nos quais as histórias de *Inês* (2015) e *Enreduana* (2018) ocorrem não são exceções. Na Mesopotâmia, há mais de 4000 anos atrás, Enheduana nasceu e viveu em um dos primeiros centros urbanos da humanidade, sendo filha do primeiro Imperador do mundo e possuindo uma posição de prestígio como Suma Sacerdotisa em Ur, uma das Cidades-Estado de mais destaque no seu tempo. Em contrapartida, vivia em um ambiente de constantes tensões políticas e tentativas de usurpar o governo. Sua posição como Alta Sacerdotisa a provia com inúmeros privilégios e era de suma importância para a manutenção do governo de seu pai, mas esta não era a realidade comum para as mulheres de seu tempo. Era possível conseguir poder ou prestígio como mulher sendo mãe, ou focando-se na religiosidade e as responsabilidades políticas e econômicas que esta vida acarretava, contudo as leis e tradições eram imensamente mais favoráveis aos homens.

Inês nasceu em um contexto ainda mais complicado, por viver em um sistema patriarcal e católico. Ela era filha de um nobre de alto escalão, mas, por ser bastarda, não usufruiu de nenhum dos privilégios da posição de seu pai. Ela torna-se dama de companhia de D. Constança, e assim conhece o amor de sua vida, o príncipe de Portugal. Contudo, o matrimônio do príncipe, sua posição social e o próprio rei de Portugal tornaram-se obstáculos quase intransponíveis contra o seu relacionamento. Inês então passa o resto de sua vida tentando preservar o seu relacionamento com D. Pedro em segredo por conta da oposição do rei, e ter uma vida com ele e seus filhos. Os sacrifícios e sofrimento que experienciou não a salvam e, no fim, o próprio rei de Portugal ordena a sua morte na frente dos seus filhos.

Mesmo após a sua morte e a descoberta do seu casamento com Dom Pedro, cronistas, monarquias e toda a sociedade lusitana continuam a questionar a sua história e editá-la para beneficiar os seus próprios interesses. Por conta da força do catolicismo no território português da época, Inês de Castro é vista como a personificação de Eva: uma mulher bonita, tentadora, que corrompe os homens e os convence a abandonar a sua moral e, conseqüentemente, seu lugar no céu, para profanar a sua alma com prazeres mundanos em sua companhia. Inês de Castro foi sufocada pela cultura moralista de Portugal da época. Ela foi

exilada, assassinada, suprimida, julgada e, mesmo depois de séculos, pouquíssimas pessoas no mundo de fato conhecem a sua história.

Essas duas figuras femininas existiam em um entrelugar, vivendo entre as limitações impostas ao seu gênero e os privilégios que possuíam por suas posições em suas respectivas sociedades. Enheduana era parte da monarquia, o que já garante a ela uma posição de conforto, e também foi Alta Sacerdotisa do deus mais reverenciado em sua Cidade-Estado, discutivelmente a posição de mais prestígio que uma mulher poderia possuir em sua sociedade. Seu poder político foi imenso e ela foi uma peça-chave para a manutenção do governo de seu pai sobre o seu Império. Mas Enheduana perdeu a sua posição, sua casa e sua identidade em instantes quando foi exilada após a morte de seu pai. Seu poder poderia ser retirado dela tão facilmente quanto uma miragem poderia desaparecer no deserto.

Inês de Castro não possuía privilégios através de sua linhagem e vivia em uma sociedade que pode ser vista como mais limitante que a de Enheduana, considerando que Portugal no século XIV era extremamente patriarcal e católico. Entretanto, Inês recebeu a proteção do príncipe Dom Pedro e foi capaz de viver um matrimônio com ele, mesmo que em sigilo, e criar uma família com ele e seus três filhos. Após a sua morte, Dom Pedro não permitiu que ela fosse esquecida e vingou sua morte, perseguindo todos os responsáveis por seu assassinato e organizou sua cerimônia de coroação, enterrando-a como uma rainha. Inês poderia ter sido apenas uma das amantes de um príncipe, esquecida completamente pela história, mas o rei Dom Pedro I fez com que ela fosse lembrada como a única rainha póstuma de Portugal.

Ao debruçarmos-nos sobre a história de vida dessas duas mulheres, é possível perceber as similaridades entre elas. Tanto Inês quanto Enheduana eram filhas de homens poderosos, mesmo que Enheduana tenha encontrado seu poder na religiosidade, não na monarquia e Inês tenha sido uma filha ilegítima e, portanto, não possuísse os benefícios de ser da linhagem do seu pai. Ambas são figuras femininas que mudaram a história e tornaram-se famosas, mas não são tão conhecidas como outros indivíduos. As duas tiveram suas vidas controladas por homens em posições de poder superior às delas, Inês foi atormentada pelo rei Afonso IV e Enheduana, por seu irmão ou soldado de alto escalão. Como consequência do desejo de poder destes homens, Inês e Enheduana foram exiladas por um período de suas vidas, mas eventualmente retornam de seu banimento.

Tanto Inês quanto Enheduana viveram seguindo seus próprios desejos, independente das demandas dos indivíduos ao seu redor: Inês se relacionou com Dom Pedro, mesmo que ele fosse casado com uma princesa enquanto Inês não tinha *status* nenhum, e criou uma família com ele, mesmo que o rei se opusesse ao amor entre eles e os impedisse de consumir o matrimônio e, eventualmente, ordenasse a sua morte; Enheduana foi Suma Sacerdotisa do deus Nana, mas passou a sua vida sendo devotada à deusa Inana, encontrando nela forças para lidar com o seu exílio, e se dedicou à sua escrita. Também tiveram suas histórias preservadas em fragmentos ou recontagens muitas vezes indiretas: Inês com o seu túmulo e as crônicas ao longo dos séculos; E Enheduana com sua escrita e objetos religiosos no templo de Nana. Inês e Enheduana tornaram-se símbolos do poder e força do caráter feminino e, finalmente, ambas tiveram suas vidas transformadas em lendas e folclore.

Roger Mello e Mariana Massarani se comprometem em trazer a biografia destas mulheres para um grupo demográfico que, provavelmente, nunca teve contato com as histórias delas. Escrever essas narrativas como livros infantis abre a possibilidade de experimentar com a relação entre texto escrito e imagem e como essas duas facetas podem se complementar. Este gênero literário também permite que as intenções poéticas dos dois possam ser trabalhadas em toda a sua potência. Finalmente, também permite que a condição de mesclagem entre realidade e ficção que faz parte das histórias de Inês de Castro e Enheduana possam ser reconhecidas e exploradas, ao contrário de outros textos que tentam aprofundar o conhecimento sobre essas figuras, que buscam a veracidade, afastando-se da qualidade de lenda e folclore que estas biografias receberam ao longo da história.

Portanto, os livros *Inês* e *Enheduana* exaltam a existências destas duas figuras que irremediavelmente modificaram a histórias de seus espaços e, além disso, do mundo. Ao trazer essas biografias para o gênero literário infantil brasileiro, Mello e Massarani desafiam os ideais estabelecidos para a mulher dentro e fora da literatura. Eles se juntam aos autores contemporâneos que questionam a representação feminina produzida até o momento no Brasil e no mundo e vão além, ao utilizarem figuras históricas em seus livros. Muitas vezes, a realidade e a ficção existem de forma separada, onde a literatura e a vida se influenciam, mas livros podem parecer utopia quando comparados com o que existe no mundo. *Inês* e *Enheduana* desafiam a ideia tradicional de feminilidade e os antigos arquétipos e os subvertem utilizando a realidade, através de mulheres que viveram e agiram com coragem perante as limitações que eram impostas a elas por seus contextos. Assim, os autores

confrontam os estereótipos impostos às mulheres e suas representações na literatura, explorando as complexidades das duas mulheres que são os focos dessas obras.

REFERÊNCIAS

- BIASOTTO, Wilson V. Mulheres portuguesas na idade média. **Fronteiras**, [S. l.] UFMS, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 105-120, 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/13356>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- CANAZART, Karine C.; DE SOUZA, Oziel. ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO: uma comparação da representação da mulher nos clássicos da literatura infantil do século XVIII com a configuração feminina em obras infantis do século XXI. **Formação Docente**. Belo Horizonte, MG, v. 9, n. 1, p. 7-21, janeiro/junho 2017.
- CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. 1. Ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- COELHO, Maria F. C. Ser mulher na idade média. *Textos de História*, Madrid, Espanha, v. 5, n. 1, p. 82-91, 1997. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21162>
- DA SILVA, A. E. *Representações de gênero na literatura infantil de quatro livros do PNBE*. TCC (Programa de pós-graduação em educação) - Faculdade de educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 46. 2016.
- DE OLIVEIRA, António Resende. As vidas de D. Pedro e de D. Inês de Castro na historiografia medieval portuguesa. **Maria do Rosário FERREIRA, Ana Sofia LARANJINHA e José Carlos Ribeiro MIRANDA (éd.), Seminário Medieval**, v. 2008, p. 113-125, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas. Papirus, 1994.
- DUPLA, Simone Aparecida. O sacerdócio Feminino da Antiga Mesopotâmia. **NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade e Medieval**, v. 12, n. 2, p. 314-333, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/47993>
- ENHEDUANA. *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*. Trad. Adriano Scandolara, Guilherme Gontijo. 1ª edição. Sobinfluencia Editora. 2022.
- GREGORIN FILHO, J. N. Concepção de Infância e Literatura Infantil. **Linha D'Água**, [S. l.], n. 22, p. 129-135, 2009. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v0i22p129-135. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/37329> . Acesso em: 7 maio. 2023.
- JACOME, Mirele C. W; PAGOTO, Cristian. Cultura patriarcal e representação da mulher na literatura. **Ideação**, v. 11, n. 1, p. 09-23, 2009. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4936>
- JOSEPH, Branden W. “Michael Snow: Photo-Centric”. Artforum, 2014. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/previews/201401/michael-snow-photo-centric-44536> . Acesso em: 25 de Julho de 2023.
- JÚNIOR, Edson. Um pouco sobre Mariana Massarani. *Beco das Palavras*, 2021. Disponível em: <https://becodaspalavras.com/2021/12/02/um-pouco-sobre-mariana-massarani/>
- LANGFORD, Martha. Michael Snow, Life & Work. *Aciiac*. Disponível em: <https://www.aciiac.ca/art-books/michael-snow/key-works/authorization/> . Acesso em: 25 de Julho de 2023.

LION, Brigitte; MICHEL, Cécile. As mulheres em sua família: Mesopotâmia, 2º milênio a.C. **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 149-173. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/mk9t9mbFStcDKdFZ3dN5Srd/?lang=pt>

MELLO, Roger. *Enreduana*. Ilustrações Mariana Massarani. – 1. Ed - São Paulo. Companhia das Letrinhas, 2018.

MELLO, Roger. *Inês*. Ilustrações Marianna Massarani – 1. Ed. – São Paulo. Companhia das Letrinhas, 2015.

MOCELLIN, Renato. *As mulheres na Antiguidade*. Editora do Brasil S/A, 2000.

MOREIRA JÚNIOR, Carlos Roberto. Os Túmulos de D. Pedro e Inês de Castro: uma história em imagens. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

PEREIRA, Helena. Medieval Love History: King Pedro and Inês de Castro. Daily Art Magazine, 2021. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/king-pedro-and-ines-de-castro/>.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: Caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Trad. Ma Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VICENTE, Davis. A dama galega que no medievo se tornou lenda: considerações sobre as origens de Inês de Castro. Quilombo Noroeste, 2016. Disponível em: <https://quilombonoroeste.wordpress.com/2016/04/11/a-dama-galega-que-no-medievo-se-tornou-lenda-consideracoes-sobre-as-origens-de-ines-de-castro/>

_____. Roger Mello - Biografia. Global Editora, 2023. Disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=637>

_____. Vídeo: Inês de Castro , a rainha cadáver de Portugal. Aventuras na História, 2022. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/video-ines-de-castro-rainha-cadaver-de-portugal.phtml>

_____. Profanação dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro. Torre de Babel, 2017. Disponível em: <https://torredebabel.blogs.sapo.pt/profanacao-dos-tumulos-de-d-pedro-i-e-56630>