

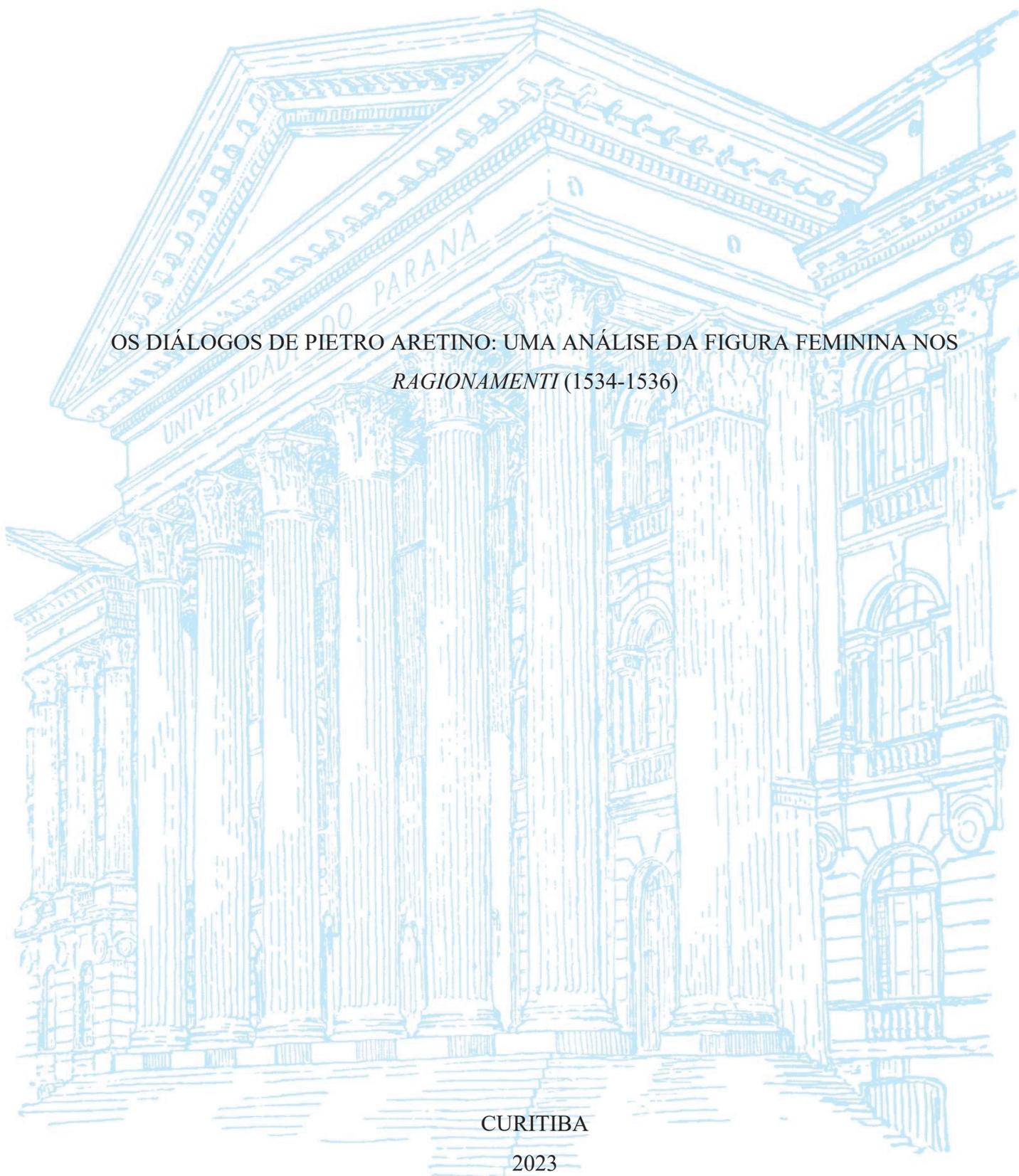
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI

OS DIÁLOGOS DE PIETRO ARETINO: UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NOS
RAGIONAMENTI (1534-1536)

CURITIBA

2023



ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI

OS DIÁLOGOS DE PIETRO ARETINO: UMA ANÁLISE DA FIGURA FEMININA NOS
RAGIONAMENTI (1534-1536)

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Nicastro Honesko

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Modzelewski, Alloma Noara Pereira

Os diálogos de Pietro Aretino: uma análise da figura feminina nos Ragionamenti (1534 - 1536). / Alloma Noara Pereira Modzelewski. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

1. Pietro Aretino. 2. Representações femininas. 3. Misoginia. I. Honesko, Vinícius Nicastro, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ALLOMA NOARA PEREIRA MODZELEWSKI** intitulada: **Os diálogos de Pietro Aretino: Uma análise da figura feminina nos *Ragionamenti* (1534-1536)**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS NICASTRO HONESKO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Setembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 08:36:25.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 14:06:37.0

EMANUEL FRANÇA DE BRITTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

20/09/2023 13:26:55.0

MARIA BETÂNIA AMOROSO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 09:15:10.0

ANA PAULA VOSNE MARTINS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/09/2023 14:24:50.0

VALENTINA CANTORI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Depois desta longa jornada, alguns agradecimentos se fazem necessários. A começar por duas pessoas que são especialmente importantes e que motivaram o início da minha trajetória. À minha querida e inspiradora Giovana, me mostrando que era possível seguir em frente e ir atrás dos nossos sonhos. E ao meu primeiro orientador, Renato Viana Boy, que me acolheu e me incentivou a trabalhar com a obra de Pietro Aretino.

Agradeço aos meus queridos colegas e amigos que conheci por conta da pós-graduação, com quem compartilhei as alegrias e angústias deste processo, em especial à Noemia, Lara, Lucas e André, o qual sinto por não ter tido mais tempo, mas que deixou sua marca nesse trabalho.

Aos professores da linha Arte, Memória e Narrativa que sempre contribuíram para o engrandecimento desse trabalho.

Ao meu orientador Vinícius Nicastro Honesko, que com muita paciência e dedicação me auxiliou nessa caminhada.

À CAPES, por fornecer os subsídios necessários para a manutenção dessa pesquisa.

À minha família, nas pessoas de minha mãe Mariza e meus irmãos Rafael e Israel, que tiveram que conviver com minha frequente ausência.

Ao meu incrível amigo e companheiro, Leonardo Bento de Andrade, que pacientemente esteve ao meu lado, não só enriquecendo o trabalho, mas ofertando o conforto necessário para continuar.

E à minha gata Pão com Bolinho, sempre presente, fazendo suas adições ao texto quando pedia atenção e proporcionando preciosos momentos de alegria.

“Yo soy lo que dicen de mí, lo que constantemente se dice de mi cuerpo? ¿Mi sexualidad es una consecuencia de aquellos discursos que han hablado en su nombre? Finalmente me pregunto: ¿mi cuerpo tiene voz? ¿Quién tiene el poder de ponerle nombre a mis placeres?”

Laura Milano

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações femininas nas obras do escritor renascentista Pietro Aretino. As obras em questão, conhecidas como *Ragionamento* (1534) e *Diálogo* (1536), apresentam uma narrativa sexualmente explícita e trazem a mulher como protagonista, inserindo-a nos espaços do convento, do matrimônio e da prostituição. Nesse contexto, procuramos entender como Aretino se apropria do corpo da mulher para veicular sua crítica ao modelo comportamental da corte, expressando na conduta da prostituta as referências ao cortesão. Observando que a narrativa de Aretino incorpora elementos de uma misoginia medieval e, ao mesmo tempo, propaga uma ideia de autonomia e emancipação feminina. Ao desvelar a ambiguidade de Aretino, entende-se que o escritor reproduz um pensamento misógino ao usar o corpo feminino como metáfora para propagar sua crítica, atribuindo os valores cortesões para a prostituta. Uma vez que, à luz das categorias pornografia e pós-pornografia, o comportamento sexual das personagens é visto como transgressor, expondo uma narrativa que tem no corpo marginalizado um espaço de sobrevivência.

Palavras-chave: Pietro Aretino; anticortesão; misoginia; pornografia; pós-pornografia.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the female representations in the works of renaissance writer Pietro Aretino. The works in question, known as *Ragionamento* (1534) and *Diálogo* (1536), present a sexually explicit narrative and bring the woman as the protagonist, inserting them into the spaces of the convent, matrimony, and prostitution. In this context, we seek to understand how Aretino appropriates the female body to convey his critique of courtly behavioral models, expressing references to the courtier in the prostitute's conduct. Observing that Aretino's narrative incorporates elements of medieval misogyny while simultaneously propagating an idea of female autonomy and emancipation. By unveiling Aretino's ambiguity, it is understood that the writer reproduces a misogynistic thought by using the female body as a metaphor to disseminate his critique, ascribing courtly values to the prostitute. Given that, in light of the categories of pornography and post-pornography, the characters' sexual behavior is seen as transgressive, exposing a narrative where the marginalized body becomes a space of survival.

Keywords: Pietro Aretino; anti-courtier; misogyny; pornography; post-pornography.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PIETRO ARETINO: ASCENSÃO DE UM ESCRITOR E A DECADÊNCIA DE UM CORTESÃO	16
2.1 O CORTESÃO DE LÍNGUA AFIADA.....	21
2.1.1 <i>I modi</i> : o caso dos Sonetos	33
2.1.2 A formação do anti-cortesão	40
2.2 O ETHOS DA CORTE: SÁTIRIZAÇÃO DOS MODELOS SOCIAIS	51
2.2.1 ARETINO O SER SOCIAL: SOCIABILIDADE E EMBATES NO CAMINHO DO ESCRITOR.....	53
2.2.2 <i>RAGIONAMENTO DELLA NANNA E DELLA ANTONIA</i> : UM TRATADO DE AMOR ÀS AVESSAS	59
2.2.3 <i>RAGIONAMENTI</i> : O ANTIMANUAL DE CONDUTA OU O MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA DA PROSTITUTA	72
3 TRIUNVIRATO ARETINIANO: A EXPRESSÃO DO FEMININO NOS <i>RAGIONAMENTI</i>	84
3.1 HISTORICIDADE DE UMA CAUSA: A MULHER COMO OBJETO DO DEBATE.....	86
3.1.1 Protagonismos: mulheres autoras no centro do debate	93
3.1.2 O lugar da prostituição: a organização das mulheres marginalizadas.....	115
3.2 AS MULHERES QUE VIERAM ANTES DE NANNA: GÊNERO E RELIGIOSIDADE.....	124
3.2.1 Eva é que era mulher de verdade	126
3.2.2 Virgem Maria, a mãe impossível	130
3.2.3 Maria Madalena e a redenção como modelo.....	133
3.3 AS SANTAS PUTAS: UM RETRATO DA FREIRA ENCLAUSURADA	136
3.3.1 Muros alto e solidão	138
3.3.2 Religiosos e pecadores	141
3.3.3 Das freiras às bruxas: o estereótipo do sabá sobrevivente na contrição católica ...	146
4 POR QUE A MULHER? A INSERÇÃO DO FEMININO COMO FERRAMENTA DA CRÍTICA ARETINIANA	155
4.1 A INSERÇÃO DO FEMININO: PERSPECTIVAS DE GÊNERO NA PESQUISA HISTÓRICA	158

4.2 METÁFORA E MISOGINIA: OS LIMITES DA APROPRIAÇÃO DO CORPO FEMININO	165
4.3 PORNOGRAFIA: A FORMAÇÃO DE UMA CATEGORIA.....	173
4.3.1 A pós-pornografia: a subversão da subversão.....	185
4.3.2 Pós-pornografia: uma leitura contemporânea dos <i>Ragionamenti</i>	193
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
REFERÊNCIAS	206

1 INTRODUÇÃO

Em 1534, na cidade de Veneza, onde Pietro Aretino residia há pouco mais de dez anos, vinha à público a primeira parte do seus *Ragionamenti*. Na forma de diálogos, Aretino expressou toda a sua crítica e ressentimento quanto à vida na corte, a qual foi introduzido quando chegou em Roma, depois de ter saído de sua cidade natal, Arezzo. Ali, se envolveu em conflitos com os mais altos estratos sociais da sociedade renascentista, usando da sua desenvolta pena para produzir poesias, textos em prosa e epístolas. Estas desvelaram os anseios de um Aretino poeta, crítico de arte, cortesão e, contraditoriamente, anticortesão. Além disso, os atritos também vão provocar a mudança do escritor de Roma para Veneza o que influenciará na publicação de sua obra. De Veneza que Pietro Aretino repudiou seus escritos passados reconhecendo só os trabalhos novos, e, mais tarde, os que foram reescritos, publicados e reimpressos na cidade (LARIVAILLE, 1997, p. 130).

Aretino foi lido, ainda em vida, em regiões para além da península com edições em italiano e traduções. Na Inglaterra, entre os anos de 1534 e 1543, seu trabalho serviu de inspiração para uma série de escritores, porém, só atingiram o grande público depois da publicação feita pelo editor John Wolfe em 1584 e 1588 (HENDRIX, 2000, p. 35). No fim do século XVI, em Paris, Aretino teria vendido, em um ano, mais de cinquenta cópias (HUNT, 1999, p. 59). Segundo Peter Burke (2009, p. 29), Aretino teve textos traduzidos para o espanhol, juntamente com Ariosto, Castiglione e Maquiavel, antes de a Espanha começar a se fechar em 1550 para os textos estrangeiros. No entanto, vale ressaltar que as traduções de Aretino ocorreram de forma pontual e, segundo os poucos registros (BURKE, 2009, p. 29; 78), ocorreram traduções para o latim, além do espanhol, no final do XVI.

Essa dinâmica fez com que Aretino atingisse um patamar de referência. Para John Florio, o escritor foi importante para os estudos dos vocábulos em italiano.

A seleção de autores italianos que ele [John Florio] leu com o propósito de compilar o dicionário é realmente interessante. Dos 72 livros listados, 14, ou seja, quase um quinto, são de Pietro Aretino. No entanto, esse número aparentemente desproporcional é compreensível: o espirituoso e polêmico Aretino era quase tão conhecido na Inglaterra do século XVI quanto Maquiavel, primeiro como político de sucesso, satirista mordaz e “flagelo dos príncipes”, e depois como o símbolo da pornografia (O’CONNOR, 1972, p. 50, tradução nossa).

É o que mostra no seu *Ragionamento della Nanna e della Antonia fato in Roma sotto una ficiata composto dal divino Aretino per suo capriccio a correzione dei ter stati dele donne*

(1534). O título prolixo¹ nos apresenta não só as personagens principais, como também o ambiente em que estas duas prostitutas estão conversando. A idade de ambas não nos é revelada, mas entendemos pelo contexto que são mais velhas, uma delas com uma filha de dezesseis anos. Nanna demonstra sua preocupação com o futuro da filha, sendo o motivo pelo qual ambas começam a *ragionare*, Antonia propõe a amiga, Nanna, que conte a ela suas experiências entre as freiras, as casadas e as prostitutas para decidir qual desses seria o melhor futuro para Pippa.

Ao longo da obra, Nanna rememora seu passado com riqueza de detalhes, ao começar com sua entrada no convento, as expectativas com relação à vida monacal e as surpresas que lhe aguardavam em um espaço em que não encontrou a devoção e a penitência, mas sim a luxúria. No entanto, Nanna deixa o convento depois de trair o amante que conseguiu entre os monges e parte para a vida de casada. Como esposa, circulou entre as damas, e também viu como as mulheres buscavam sua própria satisfação, sem se prender as amarras do matrimônio. Mas depois de apunhalar o marido durante uma briga, Nanna foge, junto com a mãe, e se tornará uma importante prostituta em Roma.

Pietro Aretino continua a história de Nanna dois anos depois na obra intitulada *Dialogo di messer Pietro Aretino nel qual ela Nanna il primo giorno insegna a la Pippa sua figliuola a esser puttana, nel secondo gli conta i tradimenti che fanno gli uomini a le meschine che gli credano, nel terzo e ultimo la Nanna e la Pippa sedendo ne l'orto escoltando la Comare e la Balia che ragionano de la ruffiana*² (1536). Aqui, Nanna decidida do futuro da filha ensina a ela o comportamento necessário para seguir na prostituição para não ser enganada e evitar a violência dos homens. Nanna compartilha com a filha anos de experiências, estratégias de conquista, e explana a conduta dos mais diferentes homens com quem esteve reforçando a necessidade de se antever com relação aos infortúnios que podem ocorrer. Pouco tempo separam as obras, contudo, ambas apresentam uma narrativa que tem na tomada da fórmula dos tratados de amor, na representação da corte e no protagonismo feminino, elementos importantes para entender a apropriação do feminino pelo autor.

Os *Ragionamenti*³ têm com principal característica a exposição exacerbada da sexualidade feminina por meio das práticas sexuais. No *Ragionamento*, ainda que Aretino use metáforas para apresentar os mais diferentes atos sexuais, elas são explícitas, descrevendo

¹ Ao longo do texto usaremos somente “*Ragionamento*” para nos referir ao primeiro volume da obra de Aretino, publicado no ano de 1534.

² Da mesma maneira, ao longo do texto, usaremos “*Diálogo*” para nos referir ao segundo volume da obra de Aretino, publicado no ano de 1536. Em algumas traduções, mesmo dentro do idioma italiano, o título também foi traduzido como “*Diálogos*” (LARIVAILLE, 1997).

³ “*Ragionamenti*” será usado ao longo do texto quando precisarmos nos referir ao “*Ragionamento*” e ao “*Diálogo*”.

fluidos corporais, posições, emoções e orgasmos. Já no *Diálogo* as práticas sexuais são menos recorrentes, o foco de Aretino está nos estratagemas que Nanna usa para enganar e seduzir seus amantes. Essa mudança nos apresenta a vida da prostituta voltada aos dilemas sociais e comportamentais que elas encaram para sobreviver na profissão.

Aretino adota o idioma *volgare* florentino para seus textos, uma língua que começa a adquirir prestígio cultural na península italiana pelo alto valor literário de obras dos séculos anteriores, como as de Petrarca e Boccaccio. Apesar de Aretino ter sido conhecido na Europa entre os séculos XVI e XVII, as traduções da obra de Pietro Aretino foram ficando mais escassas, se reservando aos Sonetos Luxuosos e aos *Ragionamenti* na sua grande maioria. A edição mais antiga que temos acesso dos *Ragionamenti* data de 1584, quase cinquenta anos depois da primeira publicação, é uma versão que se encontra hoje na Biblioteca Nacional Austríaca e, segundo o catálogo da instituição, acredita-se que o local de editoração seria Amsterdã, na Holanda. Dele, só a primeira parte, o *Ragionamento*, foi traduzida para o português por José Manoel Bertolote, e publicado no ano de 2006. A ausência de um texto de referência em português para os *Diálogos*⁴ fez com que fossem usadas traduções para o francês – de Guillaume Apollinaire publicado em 1910 – e para o inglês – de Raymond Rosenthal publicado em 1973 –, junto ao original publicado em 1584, para uma melhor compreensão da obra. Além disso, para traduções pontuais inseridas ao longo do texto foram utilizados diferentes dicionários⁵ para abarcar uma língua que passou por muitas transformações.

Com esse movimento para pensar as questões ligadas ao idioma em que um texto foi escrito é que vemos uma certa aproximação do processo tradutório com o fazer historiográfico. Em ambos temos a necessidade de compreender e interpretar o documento, de fazer escolhas a partir do escopo teórico, metodológico e documental que temos em mãos, respeitando as especificidades do texto. Essa mediação, visível no papel do historiador, encaminha segundo Peter Burke (2009), seu olhar que está entre o passado e o presente, cabendo a ele ocupar o papel de tradutor de uma cultura a outra. E, para tanto, o processo tradutório se dedica não só à língua, mas a todo o seu entorno, ao reconhecer nela a potência de uma cultura e de uma carga temporal que exige o esforço do historiador, talvez seja esse o caminho que Burke pretende

⁴ A tradução do *Diálogo* para o português foi produzida durante o desenvolvimento desta pesquisa. No entanto, não foi concluída para a versão final da tese. Havia elementos no texto com reflexões mais aprofundadas sobre o processo de tradução na pesquisa histórica, os quais serão reservados para um estudo futuro.

⁵ Foram utilizados os seguintes dicionários históricos: *Il Tommaseo-Bellini* (1861). Disponível em: <<http://www.tommaseobellini.it/#/items>>. Acesso em: 20 out. 2022 *Tesoro della lingua italiana delle origini*. Disponível em: <<https://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>. Acesso em: 3 mar. 2023. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Disponível em <http://www.lessicografia.it>. Acesso em 25 jul. 2022.

seguir ao trazer a ideia de “tradução cultural”, principalmente por enxergar na tradução um produto cultural que tem no seu tradutor um sujeito histórico.

Quando se busca em outras línguas, elementos para encontrar as ausências e permanências de um idioma tão afastado, exercitamos também uma metodologia historiográfica que recolhe no passado os fragmentos do documento para encontrar nele respostas. Dos cacos desse vaso, remontamos novamente o vaso quebrado que Walter Benjamin (2018, p.97) usa de metáfora para explicar o processo tradutório, pois são eles “fragmentos de uma língua maior”. Quando tratamos da obra aretiniana partimos do contexto da pesquisa histórica, da necessidade de compreender o texto diante de questões que dizem respeito a conjuntura própria e expressa aos seus leitores.

Nos *Ragionamenti* encontramos a descrição da vida das prostitutas e as práticas sexuais explícitas condizem com o que se definiu como pornografia em diferentes períodos. Nos nossos dias, a pornografia possui um grande apelo midiático, mas como categoria passou por diferentes definições com o objetivo de alcançar uma resposta para o que seria considerado pornográfico. Durante o século XVII, Pietro Aretino foi revisitado e serviu como parâmetro para a definição da escrita pornográfica com seus *Ragionamenti* (HUNT, 1999, p. 25). Mas, antes disso, seu nome esteve atrelado às representações sexualmente explícitas propagadas nos mais variados suportes que foram chamados de “imagens”, “modos” de Aretino, chegando a alcançar lugares fora da península itálica (BRANTÔME, 1968, p. 32-36). Transgressora em potencial, a pornografia chegou ao final do século XX sofrendo um grande abalo. Depois de ser veículo para contestação, seus signos foram apropriados pelos mecanismos capitalistas que massificaram as representações sexuais, propagando uma sexualidade normativa, heterocentrada e hegemônica.

No entanto, essas representações não contemplavam a variedade de corpos, sexualidades e experiências que tinham no sexo um meio para propagar suas transgressões. Nesse ponto, a pornografia se tornou um alvo de disputa, sobretudo, a partir da década de 1970, em que passou a ser criticada por alguns grupos, incluindo parte do movimento feminista, que via nela um meio de reprodução da violência contra a mulher (PRECIADO, 2018, p. 25). Em contrapartida, haviam grupos que defendiam a representação sexual explícita, abordando sexualidades dissidentes para contestar justamente esse sistema hegemônico sexual. Para Preciado (2017) cria-se “[...] uma estética feminista pós-pornô feita através de um tráfego de signos e artefatos culturais, e da resignificação crítica de códigos normativos que o feminismo tradicional considerava impróprios para a feminilidade”. Esse lugar de experimentações,

denominado como pós-pornografia, mostra-se como uma resposta ao cerceamento do acesso da mulher ao seu próprio corpo, as culpabilizando pelos desejos que exteriorizam.

Nanna, a protagonista dos *Ragionamenti*, assume uma postura emancipatória e de autonomia feminina, impondo-se como uma mulher desejante no contexto do Renascimento italiano. Porém, tais características – “enganar com palavras, provocar contradição, e seduzir com aquilo que foi definido como a essência do feminino, os artifícios da retórica” (BLOCH, 1995, p. 89) – podem ser consideradas misóginas do ponto de vista histórico. Para compreendermos essa problemática, entendermos de onde ela deriva e porque Aretino se apropria da figura feminina para reverberar sua narrativa, dividimos o presente trabalho em três capítulos.

O primeiro capítulo é dividido em dois momentos. No primeiro, traçamos um percurso biográfico de Aretino a partir das conexões estabelecidas pelo autor com diferentes personalidades que influenciaram sua produção. Dando destaque à dualidade construída pelo autor, que nos apresenta um Aretino inserido nas dinâmicas da corte e outro Aretino crítico dos abusos e excessos desse lugar de sociabilidades. No segundo momento, as relações sociais do autor serão abordadas para pensar a construção da crítica anticorte de Aretino por meio de seus documentos epistolares. Observando como esse comportamento anticorte vai estar presente também nos seus *Ragionamenti*, escritos depois de sua saída de Roma por volta de 1525. Veremos como a sátira usada para criticar a corte, está tanto na fórmula da escrita quanto na narrativa, a qual traz a mulher como protagonista.

No segundo capítulo, analisaremos as categorias de mulher que Aretino traz em sua obra, procurando compreender a esposa, a freira e a prostituta num contexto histórico mais amplo, do qual Aretino faz parte. Nos aprofundaremos em como as mulheres estavam inseridas nessa sociedade, tanto em obras ficcionais, quanto abordando algumas escritoras, que direta ou indiretamente, estiveram em contato com Aretino. Uma vez que as dinâmicas sociais das quais as mulheres faziam parte estão presentes nas produções culturais, perpetuando estereótipos da mulher erudita, religiosa, escritora e, ao mesmo tempo, sempre libidínosa.

No terceiro e último capítulo, atentando para uma perspectiva de gênero, apresentaremos a ideia de metáfora para entender a obra aretiniana, buscando observar a ambiguidade da inserção das personagens femininas no contexto da sátira. Isso pois os ataques veiculados por Aretino não estavam direcionados às mulheres, mas seu objetivo era satirizar a corte. Para isso, faremos um movimento de transporte dos *Ragionamenti* para, a partir da pornografia e da pós-pornografia, entender o material sexual explícito que Aretino escreve. Investigando, dessa forma, a relação entre a pornografia renascentista de Aretino e os elementos

pós-pornográficos presentes em suas obras, considerando as diferentes formas de transgressão e resistência que emergem em suas narrativas. Isso tudo para pensarmos como a construção misógina da mulher possui uma leitura mais complexa diante da narrativa anticorte que Aretino propaga.

A misoginia que o autor herda de uma tradição anterior não é suficiente para caracterizar a sua obra. A partir de um olhar mais atento, observamos que as personagens femininas assumem uma postura divergente, com destaque para a prostituta, o que amplia nosso entendimento sobre as formas em que as mulheres foram representadas. Visto que essas personagens são mais que um instrumento na mão de Aretino, a vivência que elas emanam diz respeito a uma ideia de autonomia feminina, mostrada através das estratégias de subversão desse corpo marginalizado da mulher, que tem na sexualidade seu caminho. Por fim, entendemos que as características misóginas observadas na obra de Aretino advêm da postura do autor em submeter o corpo feminino à sua vontade para representar o discurso acerca da corte. Sendo assim, a misoginia se encontra não no comportamento narrado sobre as mulheres, mas no ato do escritor em se apropriar do feminino como metáfora para condenar a corrupção da sociedade.

2 PIETRO ARETINO: ASCENSÃO DE UM ESCRITOR E A DECADÊNCIA DE UM CORTESÃO

Nascido pobre com alma de rei, o maior polemista do século XVI foi moldado pela contradição. Pietro Aretino nasceu em Arezzo, na região da Toscana, em 1492. Filho de Margherita Bonci, serviçal da nobre casa dos Bacci, e de Luca Buta, um sapateiro, teve sua infância revirada pelos inimigos nutridos na vida adulta (LARIVAILLE, 1997, p. 23), mas pouco realmente se sabe sobre seu relacionamento com a mãe, o pai e as duas irmãs. Paul Larivaille (1997, p. 22-23), principal biógrafo de Aretino, conseguiu levantar algumas informações coletadas a partir de uma documentação escassa sobre essa fase da vida do escritor; que primeiro, foi abandonado pelo pai, o qual se alistou em uma milícia, e segundo que Aretino recebia um subsídio anual de Luigi Bacci. Além disso, rumores de um possível relacionamento entre sua mãe e o senhor Luigi Bacci se propagaram, tanto que, quando adulto, Aretino alegou ser filho de Luigi. No entanto, Aretino escolhe como sobrenome o gentílico da sua cidade natal, Arezzo, semelhante ao feito por outros tantos intelectuais e humanistas do período.

Aretino como conhecemos foi uma figura moldada por suas relações. Desde o princípio, mesmo ciente do seu lugar como filho de uma criada na casa dos Bacci, Aretino construiu uma amizade com Francesco Bacci, filho do senhor Bacci (LARIVAILLE, 1997, p. 23-24). Ambicioso, Aretino deixa Arezzo ainda muito jovem rumo à Perugia. A data exata em que migrou não é possível determinar, no entanto, sabemos que foi nessa cidade que deu início aos seus estudos sobre pintura, publicando, em 1512, a *Opera nova del fecundissimo giovane Pietro pictore Arretino* (WADDINGTON, 2004, p. XXI). Aretino não vai atuar de forma direta como pintor, a relação dele com a pintura vai torna-lo um exímio consultor e intermediário de grandes artistas.

De uma estadia curta em Perugia, Aretino seguiu para uma estadia curtíssima em Siena, onde conheceu o banqueiro sienense, Agostino Chigi, que se tornou sua porta de entrada para a cidade de Roma. Mas os registros sobre esse encontro também são incertos. Uma das hipóteses levantadas por Larivaille (1997, p. 39), é que Siena tenha sido apenas um lugar de parada para Aretino a caminho de Roma. Isso porque seu tio, Niccolò Bonci era professor em Siena e teria sido ele quem forneceu ao sobrinho as credenciais para acessar a casa dos Chigi, que o hospedou e o protegeu em Roma.

Ainda que seja uma hipótese sobre a movimentação do escritor em sua juventude, é possível afirmar que Aretino já se encontrava em Roma no ano de 1517 sob a proteção de Chigi (LARIVAILLE, 1997; WADDINGTON, 2004). Outro ponto importante dessa chegada à Roma

foi o panfleto satírico atribuído a Aretino por ocasião da morte de Hanno, o elefante de estimação do papa Leão X, em 1516 (LARIVAILLE, 1997, p. 42). O texto satírico faz referências à inúmeras personalidades venezianas, e alguns críticos questionam a autoria do trabalho devido à temática abordada, sugerindo que seria de alguém de origem veneziana, mas domiciliado em Roma (SABBADIN, 2013, p. 194). Ainda assim, o tom satírico e obsceno do texto se aproxima muito dos escritos aretinianos, assim como a carta escrita por Aretino em dezembro de 1537, endereçada ao seu macaco⁶, o qual também utiliza o animal como interlocutor para denunciar as máculas daquela sociedade, incluindo também Nanna, uma personagem do seu recém publicado *Ragionamento*. Guido Ruggiero destaca alguns elementos contidos no famoso texto: “Em seu testamento, então, Hanno deixou uma série de legados, de obscenos a notáveis, na corte papal, não poupando nem mesmo os cardeais mais importantes da época. Partindo exatamente como um testamento regular” (RUGGIERO, 2015, p. 470, tradução nossa).

O estilo de escrita que Aretino adotou ao se estabelecer no campo da sátira se assemelha ao humor ácido e provocativo presente no panfleto protagonizado por Hanno. O impresso trata do cenário romano, acusando de avareza os cortesões do papa (RUGGIERO, 2015, p. 470, tradução nossa), um tema que ao longo dos anos vai ser caro para Aretino. Levando isso em consideração, Larivaille (1997, p. 43) destaca que a partir desse texto observa-se um problema cronológico, e com isso só se pode ter certeza que Aretino estava em Roma em 1517, enquanto Martinho Lutero, no mesmo ano, preparava e apresentava suas teses (HELLER, 1982, p. 10). Muitas delas, justamente, contra os excessos da cúria romana, que escandalizou Lutero pelo desrespeito dos padres na celebração das missas e a suntuosidade das festas eclesiásticas (BURCKHARDT, 2009). Esses eventos, também foram uma motivação para a escrita de Aretino anos mais tarde.

Além disso, muitos escritos foram erroneamente atribuídos a Aretino devido à proeminência que o escritor adquiriu com suas pasquinadas e ataques mordazes às personalidades da época. No entanto, esse trabalho foi se desenvolvendo gradualmente, de início alimentado através do seu protetor Chigi, que inseriu Aretino em seu círculo pessoal de amizades, frequentado alguns dos artistas mais proeminentes do período como Rafael Sanzio, Sodoma, Sebastiano del Piombo entre outros (WADDINGTON, 2004, p. 16). Nesse primeiro período em Roma, Aretino foi introduzido ao universo pomposo em que “Chigi mostra uma

⁶ A carta se encontra no primeiro volume das cartas publicadas de Pietro Aretino, na edição de 1609, a mais próxima do original a que temos acesso. Essa mesma carta também está no prefácio do *Ragionamento*, na edição de 1584.

certa tendência ao mecenato: oferece festas suntuosas, enche as mãos dos artistas e dos homens de letras e, até mesmo, abre uma tipografia” (LARIVAILLE, 2018, p. 141, tradução nossa). Este ambiente contribuiu para a formação da personalidade do escritor, que, ambicioso, tinha grandes aspirações desde que deixou sua cidade natal.

O estilo pessoal que Aretino, o aspirante a cortesão, teria absorvido foi o formulado por Baldassare Castiglione que, enquanto emissário de Mântua na corte papal, residiu intermitentemente em Roma de 1519 a 1524, quando Clemente o despachou para a Espanha como núncio papal na corte imperial. Este foi o período durante o qual Castiglione, depois de fazer circular o manuscrito entre os assessores literários, revisou *Il libro del cortegiano*, publicando-o em 1528. Aretino certamente o conhecia e parece ter tido acesso ao manuscrito; a amizade de Raphael com o autor poderia ter proporcionado a Aretino um contato direto. No entanto, ele absorveu a lição, o valor da *sprezzatura*, a arte de parecer indiferente, foi uma lição que Aretino nunca esqueceu (WADDINGTON, 2004, p. 33-34, tradução nossa).

A influência de Baldassare Castiglione pode ser vista em dois momentos. Primeiro, no contato de Aretino com a corte romana, e posteriormente na escrita do seu trabalho conhecido como anti-cortesão. Mas, antes disso, é bastante provável que Aretino tenha tomado os conselhos de Castiglione para sua vida de cortesão após a morte de Agostino Chigi em 1520. Essa transição para a corte do papa Leão X também é pouco documentada, levando Larivaille (1997, p. 56) a concluir que, em 1520, Aretino estava completamente dependente dos Médici.

Leão X foi o primeiro papa da família Médici. Nascido com o nome de Giovanni de Médici é eleito papa em 1513. Segundo Guido Ruggiero, Leão X “[...] aparentemente gostava de sua sagacidade irreverente e sua língua afiada. E Aretino logo caiu nas graças do papa, como um atrevido cortesão, mestre de fofocas e calúnias” (RUGGIERO, 2015, p. 469, tradução nossa). Além de ser de amante das sátiras, Leão X também tinha um grande apreço pelos estudos clássicos e, durante seu pontificado, promoveu uma reorganização da *Sapienza*, incluindo professores dedicados ao estudo da antiguidade (BURCKHARDT, 2009, p. 205-206). A morte de Leão X em 1521 marcou o “[...] fim de uma época de epicurismo e mecenato papal” (ROMAGNOLI, 2009, p. 89, tradução nossa). A influência do papa nas artes se estendeu ao patrocínio dado aos artistas do período, e, de acordo com Jacob Burckhardt (2009, p. 252), muitos poetas tentaram a sorte na corte de Leão X, mas poucos tiveram sucesso. Para Aretino, sua posição no panteão de artistas próximos do papa foi um legado transmitido ao seu sobrinho, uma vez que após a morte do papa o escritor manteve seu serviço à família Médici.

Durante o conclave de 1521-1522, quando o cardeal Adriaan Florensz Boeyens é eleito papa Adriano VI, Aretino lançou uma série de acusações contra o então cardeal por meio de textos satíricos, conhecidos como pasquinadas. O ataque foi tão intenso que Burckhardt

descreve o papa como “[...] a verdadeira vítima sacrificada ao escárnio romano” (BURCKHARDT, 2009, p. 171). Aretino estava empenhado em ferir a imagem de Adriano em favor do Cardeal Giulio de Médici, sobrinho de Leão, tido como sucessor natural do tio e agora protetor do escritor. As pasquinadas tiveram ampla divulgação e tornaram Aretino um nome conhecido e associado à escrita satírica. Contudo, estes esforços não surtiram o efeito desejado e Adriano VI foi eleito papa.

Como resultado, Aretino e os demais escritores das pasquinadas foram silenciados (LARIVAILLE, 1997, p. 79). Aretino foge com medo das possíveis represálias do novo papa. O escritor parte então para Mântua, recomendado pelo cardeal Giulio, onde é recebido pelo marquês Federico Gonzaga. No entanto, a estadia em Mântua foi mais curta do que o esperado, com a morte do Papa Adriano VI, em setembro do mesmo ano, uma nova eleição é realizada, consagrando Giulio de Médici como novo papa. Aretino é impedido de acompanhar o conclave devido ao conflito na região da Lombardia contra o exército francês, que o mantém longe de Roma por mais algum tempo. O cerco a Milão só foi desfeito em novembro, quando o almirante Bonnivert recua esperando reforços vindos da Suíça (MALLET; SHAW, 2014, p. 146). Aproveitando essa oportunidade, Aretino parte para Roma e assume seu lugar junto ao novo papa eleito.

Esse período de calmaria não duraria muito também e, por volta de 1524/1525, Aretino se vê envolvido em uma crise que o obriga a fugir novamente de Roma, agora de uma vez por todas. Os *Sonetos Luxuriosos* escritos por Aretino comprometem ainda mais a relação já estremecida entre o autor e o datário do papa Clemente VII, Giovan Matteo Gilberti, a ponto de Aretino acusá-lo de ser o responsável pelo atentado sofrido por ele em julho de 1525. Aretino denuncia também o próprio papa (LARIVAILLE, 1997, p. 119). Diante do silêncio e da passividade do pontífice diante da tentativa de assassinato. De fato, o escritor não consegue que Clemente interceda em seu favor, e finda sua estada na corte papal se deslocando para a corte de Mântua sob a proteção de Federico Gonzaga. Mântua foi apenas um lugar de passagem para Aretino perante os acontecimentos em Roma, tanto que Larivaille sugere “[...] que ele não tinha mais a intenção de residir permanentemente em uma pequena corte provinciana distante tanto do esplendor romano quanto dos imprevistos da vida camponesa [...]” (LARIVAILLE, 1997, p. 126, tradução nossa). Porém, essa breve estada em Mântua é marcada pela morte Giovanni de Médici, e, de acordo com Sabbadin (2013, p.347-350), este evento foi fundamental para essa movimentação de Aretino entre Mântua e Veneza.

Por conta da influência de Aretino na corte mantuana, após Giovanni ser gravemente ferido em batalha contra as tropas de Georg von Frundsberg (MALLET e SHAW, 2014, p.

158), ele é alojado na casa de Luigi Gonzaga. Pouco tempo depois da morte de Giovanni, em 1527, Aretino parte para Veneza, chegando à cidade “coincidentalmente” junto da viúva e do filho de seu amigo recém falecido, que se dirigiram até Veneza em busca do amparo que seu marido deixara. Isso nos leva a pensar que Aretino também partiu em busca de algum tipo de recurso cedido a ele, mas, apesar disso, o escritor sempre bradou que sua mudança para Veneza teria sido motivada por vontade própria, pois via na cidade um polo da intelectualidade italiana. Contudo,

Pode, portanto, deduzir que a experiência aretiniana seja bem diferente e que ele, ao chegar em Veneza, imediatamente se viu em contato e sob a proteção dos níveis mais altos do patriciado veneziano: mesmo que entre os seus contatos epistolares não haja proporcionalmente uma grande quantidade de nobres da Sereníssima Veneza, é sabido que um só nome seja suficiente para transmitir a ideia do seu círculo de convivência, o do doge Andrea Gritti (SABBADIN, 2013, p. 356-357, tradução nossa).

No entanto, é importante notar que Veneza também oferecia a Aretino um ambiente distante das intrigas políticas e das represálias que ele enfrentara em Roma. A proteção do doge veneziano representou a segurança que a Sereníssima oferecia a ele, sendo uma das muitas relações construídas pelo autor. Mesmo após mudar-se para Veneza e afastar-se das relações de corte, que desempenharam um papel significativo em sua vida, Aretino ainda permanece imerso na dinâmica das cortes renascentistas. O que ocorreu foi uma ampliação do círculo social de Aretino. De acordo com Paula Findlen,

Logo depois de sua chegada a Veneza, [Aretino] estabeleceu um círculo de amizades que incluía o pintor Ticiano, o crítico de arte Ludovico Dolce, o escultor Jacopo Sansovino e diversos impressores. Sua presença atraiu aspirantes a escritores, como Niccolò Franco, Lorenzo Venier e Anton Francesco Doni, que ajudaram a transformar o trabalho literário de Aretino em um gênero reconhecido (FINDLEN, 1999, p. 51-52).

Vemos em Veneza como o círculo social de Aretino se amplia, dando destaque para a amizade entre ele, Ticiano e o arquiteto e escultor Jacopo Sansovino. A influência da cidade também é vista nos escritos do toscano, que vão além de suas pasquinadas satíricas, publicando outras obras que se mostraram de grande importância para a carreira do autor, uma vez que “[...] Aretino foi um dos primeiros autores a viver do seu trabalho de escritor” (FINDLEN, 1999, p. 51). Espanha, França e Inglaterra tinha um número alto de exportações de títulos em italiano entre os séculos XVI e XVII (BURKE, 2009, p. 29-30). Essa movimentação do mercado editorial é um dos indícios quanto à abrangência alcançada pela obra aretiniana. Na sereníssima Veneza, Aretino publicou não só suas obras em prosa, incluindo *Il Marescalco*, *La*

Cortigiana e seus *Ragionamenti*, mas também realizou seu grande empreendimento na cidade. A publicação de suas cartas ocorreu nesse novo momento do escritor e nos apresenta um amplo acervo documental que revela toda a complexidade social da qual Aretino fez parte. As cartas começaram a ser publicadas em janeiro de 1538, pela tipografia de seu amigo pessoal, Francesco Marcolini.

Este projeto foi tratado com urgência, conforme indicado por Maria Catharina Brouwer (2005, p. 24), devido à intenção do então cardeal Pietro Bembo de publicar seu próprio epistolário. Ao tomar conhecimento, Aretino se apressou em reunir seu material seis meses antes da publicação oficial. Foram ao todo seis livros de cartas, publicados entre os anos de 1538 e 1556, todos em parceria com seu editor Marcolini. O sucesso desse trabalho revelou um Aretino habilidoso socialmente, comunicativo e de grande importância para a diplomacia peninsular. A relação estabelecida entre Aretino com reis e príncipes, alimentou sua esperança de ser reconhecido por seus “serviços” (LARIVAILLE, 1997, p. 347), e quem sabe, alcançar o cargo de cardeal.

Foi com a eleição do papa Júlio III que Aretino que “iniciou sua campanha para cardeal, que o manteve ocupado de 1550 até o verão de 1553, quando fez uma visita à Roma apenas para retornar sem o prêmio” (WADDINGTON, 2004, p. 89, tradução nossa). Este foi o último recurso do autor para conquistar um lugar no panteão romano da Igreja Católica. Pietro Aretino não conseguiu seguir os passos de Bembo, e apesar de ter se auto censurado e nunca ter se casado, Aretino não conseguiu ter seu chapéu de cardeal. Essa última tentativa chegou ao fim com a morte do escritor em 21 de outubro de 1556 e, de acordo com Larivaille (1997, p. 360), em circunstâncias pouco conhecidas que favoreceram a propagação de fábulas sobre sua morte.

Georges Minois, em sua obra *História do riso e do escárnio* (2000), explora uma das muitas histórias que cercam a morte de Aretino. Nessa narrativa, conta-se que “durante um jantar, ele é tomado por um riso desmedido ao ouvir uma história licenciosa, cai para trás com sua cadeira e morre” (MINOIS, 2003, p. 194). Diz-se que Aretino morreu de tanto rir, um desfecho coerente para um autor que fez do riso e da ironia a base da sua escrita.

2.1 O CORTESÃO DE LÍNGUA AFIADA

As noites animadas nos palácios receberam homens e mulheres que circulavam pelos salões esbanjando graça e a famosa *sprezzatura* descrita por Baldassare Castiglione em seu famoso manual, *O cortesão*, publicado em 1528. Castiglione exalta as boas maneiras que moldavam o perfeito cortesão, tendo como pano de fundo as calorosas noites no palácio do

duque de Urbino, onde a corte se reunia em torno da duquesa Elisabetta Gonzaga para discutir as qualidades de um bom cortesão. Aretino, alguns anos mais tarde, contestaria esse estilo de vida na corte, entrando em conflito com os ensinamentos de Castiglione. No entanto, antes disso, Aretino foi um fiel seguidor dos princípios da corte, alimentado por suas ambições que o levaram a deixar Arezzo rumo a esse universo. Ao longo dos seus 64 anos de vida, Aretino se destacou socialmente, seja nos círculos da corte em Roma e Mântua, sob a proteção de diferentes patronos, ou de forma “independente” – sem esquecer que estava ainda ligado às dinâmicas da corte – no círculo de artistas em Veneza. Mas, por que Aretino se desloca em direção a Roma? Em um primeiro momento, a cidade vinha numa crescente exponencial

[...] graças ao generoso mecenato de Alexandre VI Borgia e, sobretudo, dos seus sucessores Júlio II (1503-13) e Leão X (1513-21), Roma se tornou, por algumas décadas, o centro mais promissor do Renascimento italiano. Rumo à cidade eterna, dirigiram-se de toda a península não só homens de letras e artistas famosos – Michelangelo, Rafael e também Leonardo da Vinci por algum tempo, para citar apenas os grandes gênios – mas uma multidão crescente de personagens em busca do sucesso, atraídos pela pompa e prestígio da vida romana. Herdeiros da aristocracia ou da alta burguesia provinciana chegavam em busca de diversão e ganhos, intelectuais vindos de todos os cantos do país e da Europa em busca de consagração, assim como parasitas de todos os tipos, pessoas gananciosas, palhaços, saltimbancos, certos de triunfar em uma sociedade de foliões em que quem sabe entreter reina e, muitas vezes, usurpa os favores cobiçados em vão por outros (LARIVAILLE, 2018, p. 54, tradução nossa).

O polo romano das artes recebe todos aqueles que buscam seu lugar ao sol, a pomposa corte papal é um importante centro das artes no período. Contudo, a península se apresenta como um lugar de diferentes modelos dividida entre uma aristocracia formal e uma república complexa, onde as artes foram abraçadas de maneiras distintas. Peter Burke, em seu livro *O Renascimento Italiano* (1987), expressa a indagação que suscitava entre os contemporâneos de Aretino: por que as artes floresceram nas repúblicas? Ele esclarece que isso ocorre, uma vez que Florença e Veneza foram os berços da maioria dos artistas e escritores, sugerindo que essa condição possa ser atribuída ao princípio da concorrência, “[...] de forma que os pais tendiam mais a criar os filhos de maneira a superar os outros” (BURKE, 2010, p. 258). Essa possibilidade de desenvolver talentos nas repúblicas era real, no entanto, o mecenato beneficiava artistas e escritores que eram atraídos para as cortes. De acordo com Burke, “um príncipe empreendedor disposto a gastar dinheiro podia transformar sua corte em um centro artístico bem depressa, comprando artistas que já eram praticantes” (BURKE, 2010, p. 259).

Veneza tinha uma poderosa defesa do seu governo republicano, na vanguarda dos desenvolvimentos políticos (RUGGIERO, 2015, p. 39). Ademais, a prosperidade econômica

provocou mudanças sociais e culturais mais cedo em Veneza do que na maioria das outras cidades (RUGGIERO, 2015, p. 82). No século XII, o então doge de Veneza, Enrico Dandolo, exaltava a posição privilegiada da cidade cercada por suas águas, servindo de refúgio para os oprimidos (RUGGIERO, 2015, p. 41). Esse foi um lugar singular para aqueles que, após o Saque de Roma em 1527, encontraram asilo em Veneza em busca de liberdade religiosa ou artística (MARTIN, 1993, p. 46). Apesar da tentativa do papa Clemente VII, as tropas de Carlos V, imperador do Sacro Império Romano-Germânico, invadiram a cidade, causando grande destruição e terror na população em geral, mas não alcançando os grandes palácios, como o Castelo de Santo Ângelo, que abrigou o papa e sua corte (RUGGIERO, 2015, p. 385).

Além disso, Veneza se constituiu em um espaço privilegiado para a literatura. Desde o final do século XV, prensas se instalaram na cidade, tornando-a um polo internacional da literatura, prosperando junto aos editores o comércio livreiro (MARTIN, 1993, p. 77). Essa dinâmica influenciou o desenvolvimento das artes dentro desse universo. Isso pode ser visto desde a metade do século XV, “[...] especialmente nas cortes de Urbino, Ferrara, Mântua e Milão, o artista desfruta de privilégios bem maiores que em Florença” (CASTELNUOVO, 2006, p. 48). As disputas não ditas entre esses espaços vão repercutir nas decisões de Aretino, tanto como escritor, quanto como uma espécie de consultor que ganha maior importância depois da sua mudança para a república de Veneza. Porém, quando falamos em corte, existem outros elementos que primam a efetividade exigida desse ambiente aristocrático pelo próprio artista.

Toda a gama das tarefas do pintor da corte colocou sua destreza a serviço de uma forma de vida que devia se manifestar sob o brilho da aparência. O próprio pintor era uma parte constituinte dessa relação com o exterior, e também seu mensageiro (WARNKE, 2001, p. 300).

As funções do artista na corte envolviam a noção de “aparência”, que se torna um tema central para Pietro Aretino, principalmente no *Diálogo*, de 1536. Mas antes de se tornar crítico desse tema, Aretino migra na sua juventude para esses centros cortesãos, onde havia um patronato mais consistente e poderia junto a eles desenvolver sua arte, que servia tanto ao senhor quanto a si mesmo. Dentre os primeiros senhores aos quais serviu, temos a figura de Agostino Chigi, um famoso banqueiro que Aretino conheceu antes de chegar a Roma, e foi sua porta de entrada à corte papal. Com Chigi, seu primeiro mestre, a quem Aretino agradece pelo amparo e com quem aprendeu técnicas úteis para a mobilidade social, incluindo o mecenato das artes e a generosidade pessoal (WADDINGTON, 2004, p. 33). Isso se deve à movimentada vida social que o banqueiro promovia em sua residência:

Mas o palácio de Agostino Chigi, com o seu conhecido jardim e as grandiosas festas que ali se organizavam, em contrapartida, com as luxuosas festas papais, não recebe somente os artistas mais proeminentes da cidade. Ali se reuniam, com certa regularidade, os membros da intelectualidade romana, cortesã e curial (LARIVAILLE, 1997, p. 47-48, tradução nossa).

Foi estando junto ao banqueiro que Aretino conheceu algumas das personalidades mais influentes da época. Entre eles, podemos citar os pintores que fizeram parte do *entourage* que compuseram a famosa *villa de Chigi* – conhecida a partir de 1579 por Vila Farnesina (WOLK-SIMON, 2008, p. 43). Esse ambiente continha afrescos de Rafael Sanzio, pintados por ele e por seus alunos Giulio Romano, Gianfrancesco Penni e Giovanni da Udine. De acordo com o relato de Paolo Giovio, historiador e humanista do período, “nus monumentais e sensuais povoam os afrescos, seu aspecto erótico é considerado excepcional mesmo para um público instruído em tais assuntos [...]” (WOLK-SIMON, 2008, p. 43, tradução nossa). Aretino muito provavelmente compartilhou do mesmo interesse de Chigi e de seu círculo pessoal pelo erótico, mas isso só será comprovado depois dos eventos envolvendo as gravuras de Marcantonio Raimondi e uma série de sonetos sexualmente explícitos, eventos que abordaremos posteriormente.

Também encontramos nesse complexo círculo de amizades, que tinham como ponto de encontro o palácio de Chigi, poetas e humanistas que faziam parte da academia de Angelo Colocci – secretário do então papa Leão X e, mais tarde, de seu sobrinho Clemente VII –, além de “[...] poetas que escreveram em toscano [...], por exemplo, Claudio Tolomei e Benardo Accolti, chamado de o Único Aretino, e outros como o sienense Niccolò Campani, chamado de Strascino e o pintor veneziano Maestro Andrea” (BROUWER, 2005, p. 9-10, tradução nossa). De modo geral, Aretino se inseriu no universo cortesão por meio do banqueiro, e sua rede de contatos era formada pelos mais influentes e conhecidos artistas. Assim,

Ao se vincular às formas de cultura da corte, a oligarquia burguesa das cidades italianas restabeleceu, da mesma forma que na época de Giotto, um campo de tensões no qual os artistas individualmente podiam conquistar um espaço maior para sua ação [...] (WARNKE, 2001, p. 60).

Depois de ter flertado brevemente com a pintura, Aretino encontrou espaço no campo das letras, um lugar moldado pela cultura que a vila de Agostino Chigi emanava como um “lugar do sexo” (WOLK-SIMON, 2008, p. 44). Com a morte de Chigi em abril de 1520, Aretino é realocado para servir na corte do papa Leão X. Não temos informações documentadas dos motivos dessa transferência, mas sabemos que “com a morte do príncipe, dissolviam-se a relação de serviço: com o príncipe, ‘morria’ também o servidor” (WARNKE, 2001, p. 165). Aretino já

era conhecido dos círculos romanos, e – talvez pela veia satírica que começava a se manifestar enquanto servia a Chigi – despertou o interesse do Papa Leão em tê-lo ao seu serviço.

O primeiro papa Médici, de acordo com Burckhardt (2009, p. 166), tinha uma predileção pela galhofa, e suas festas eram cercadas por bufões. Ele também tinha um gosto pelo escárnio na música e na literatura. Mesmo com esses interesses, Leão era conhecido como um apreciador das artes, mantendo relações próximas com muito dos artistas do período, de forma que podemos visualizar esses vínculos como um processo de interdependência. Conforme Burke (2010, p. 95-99; p.135), durante seu papado, Leão nomeou Sodoma como cavaleiro, concedendo diversos títulos, entre eles, o de conde ao alaudista Gian Maria Giudeo, a quem pagava 23 ducados por mês. Essa generosidade e interesse pela música já eram conhecidos publicamente, tanto que “quando correu a notícia de que Leão fora eleito papa, muitos dos cantores do marquês de Mântua partiram para Roma” (BURKE, 2010, p. 135). A corte se forma nesse ambiente pautado em construir e preservar os relacionamentos para engajar a figura do patrono em contrapartida a do artista.

A circulação dos artistas nas cortes refletia em certa medida a movimentação política desencadeada pela morte dos patronos, e isso é o que acontece com o próprio Aretino. Porém, é preciso ter cuidado, pois há uma escassez documental sobre os serviços prestados por Aretino ao papa. Larivaille (1997, p. 54-55) destaca que as informações sabidas vêm, em grande parte, das cartas de Pietro Aretino e elas evocam memórias contrárias entre si. Apesar disso, é por meio delas que encontramos informações como essa em que Aretino conta, em carta de dezembro de 1544, endereçada a Francesco Balbi – escritor e militar –, que recebia certa gratificação depois de “[...] recitar alguns versos) à santa memória de Leão disse, em resumo, que dois tipos de pessoas devem ser ajudadas pelo Príncipe, isto é, os virtuosos e os nobres, esses, acredito eu, porque a virtude é coisa de Deus” (ARETINO, 1609d, p. 86, tradução nossa). Aqui, Aretino também exalta a postura de Leão em compensar financeiramente aqueles que merecem, no caso os virtuosos e os nobres.

Nessa mesma carta, Aretino aborda o tema da corte, explicando como seria o cortesão que era valorizado pelo pontífice. O escritor nos dá alguns indícios do ambiente junto a Leão X, descrevendo as qualidades desses dois tipos de cortesãos:

[...] e neste caso a nobreza é um presente da virtude; de onde ela se origina e se alimenta dos costumes cortesões, da honestidade, da modéstia, da sabedoria e da temperança que se adornam todas as pessoas. E daí nasce aquilo que quanto mais o plebeu resplandece em tais ornamentos de graça, mais merece o título de *gentile buono* (ARETINO, 1609d, p. 86, tradução nossa).

Nesse trecho nos é apresentada a conceitualização do cortesão, sendo suas principais características a honestidade, modéstia, sabedoria e temperança. Ao listar essas virtudes do cortesão, Aretino define um pouco do cenário que deseja retratar, ao atribuir tais elementos tanto aos nobres quanto aos plebeus, uma vez que ele mesmo era um plebeu que ascendeu à posição de cortesão.

Já em carta anterior, datada de outubro de 1542, Aretino saúda seu interlocutor evocando os “velhos” e bons tempos, quando Leão era o sumo pontífice,

Grande milagre, que naqueles alegres anos, todos estivessem sem inveja e favoritismo, e isso acontece porque a abundante liberdade do Santíssimo Pastor ampliou-se de tal maneira nos agrados e no conforto da corte, que a ambição e a avaria, mães dá má vontade, não encontraram lugar no peito dos cortesãos. Onde as mentes daqueles que gozam de Roma ao lado divino Pontífice, ainda resplandecem com a magnificência que a sua generosidade sem precedentes dourou de felicidade o século (ARETINO, 1609d, p. 9, tradução nossa).

Na carta, Aretino engrandece a glória de Leão e ainda ressalta sua habilidade em lidar com os cortesões, fazendo uso de superlativos. Tais recursos, nem um pouco sutis, têm a função de exaltar não só a figura do santo padre, mas também, tratando-se de uma carta que rememora sentimentos, Aretino deseja demonstrar um pouco de sua competência na escrita ao louvar um homem que já estava morto há pelo menos vinte anos. Ainda assim, essas informações ajudam a compreender o período nebuloso em que o escritor serviu ao papa Leão X, entre os anos de 1520 e 1521, uma curta temporada que se estendeu até o papado de seu sobrinho, o futuro Clemente VII.

Contudo, a memória de Leão nem sempre foi elogiada. Anos depois dessas cartas, Aretino se converte em um ferrenho crítico, não só do pontificado de Leão, mas também de seu sobrinho – a quem Aretino prestou seus mais fiéis serviços com as pasquinadas – Clemente VII. Na carta enviada para Rodolfo Pio, conhecido como Cardeal de Carpi, em abril de 1550, Aretino utiliza sua escrita para queixar-se dos anos vivido em Roma junto à corte papal: “o pecado cometido por Leão e Clemente, que me pagaram, servindo nada além do que crueldade e injúrias. Nem puderam fazer ofensas a mim: Cristão sincero, religioso, puro e batizado fiel” (ARETINO, 1609b, p. 256, tradução nossa). O escritor insinua que não recebeu, de ambos os papas, o pagamento devido e ainda se coloca como vítima da situação, mas virtuoso por não ter se deixado levar pelas investidas papais. Segundo Larivaille (1997, p. 56), seus primeiros escritos satíricos e sua fama mordaz se desenvolveram na corte de Leão X. Também é importante destacar que, “mesmo sem documentos mais claros, a importância dos primeiros anos em Roma na sua formação de escritor satírico é supostamente verdadeira” (LARIVAILLE,

1997, p. 56, tradução nossa). Essa veia ácida ganha destaque com a morte de Leão X em 1521, quando Aretino assume a posição de cabo eleitoral do cardeal Giulio de Médici.

Podemos considerar o conclave posterior à morte de Leão X o evento decisivo para a carreira e reputação de Pietro Aretino. Foi nesse momento que o escritor demonstrou toda a sua aptidão para a sátira com as pasquinadas que empreendeu, tornando-a uma ferramenta poderosa, apreciada e valorizada. Ademais, o empenho na campanha de Giulio expôs uma faceta desse Aretino cortesão, diante da morte de seu patrono e sem ter recebido sua benesse papal, vê o seu futuro incerto, uma vez que “[...] em Roma, a morte de um papa significava que todos os postos artísticos e todas as preferências de gosto ficavam ameaçados” (WARNKE, 2001, p. 181). Por isso, Aretino fez sua escolha pelo Cardeal Giulio, pela necessidade de ter um outro caminho, bem como uma aposta para o futuro, além de ter a de escrever à sua maneira (LARIVAILLE, 1997, p. 64).

Com isso, Aretino é chamado por Burckhardt (2009, p. 172) de “[...] o maior detrator dos novos tempos”, devido à mordacidade dirigida ao cardeal Adriano Florensz, fazendo do autor o expoente desse gênero literário satírico (SABBADIN, 2013 p. 193). Porém, essa tradição das “pasquinadas” não foi uma invenção de Aretino. A divulgação desses textos, no período, estava associada à estátua conhecida como *Pasquino*, uma peça mutilada que data do século III, possivelmente vinda de uma escavação arqueológica (LARIVAILLE, 1997, p. 57) em Roma.

Na época da chegada de Aretino a Roma, um ritual já estava bem estabelecido: na festa de São Marcos (25 de abril), a estátua seria vestida como uma figura mitológica; os poetas fixavam versos à estátua; e, a partir de 1509, um volume anual de versos seria coletado e publicado (WADDINGTON, 2004, p. 18-19, tradução nossa).

No princípio, esses textos eram formados, em sua maioria, por poemas academicistas “[...] para não dizer escolásticos” (LARIVAILLE, 1997, p. 58). Somente com o passar dos anos é que o elemento satírico ganhou destaque nos folhetos. De acordo com Larivaille, “[...] os primeiros escritos pasquinescos anti-florentinos, anti-médicis e anti-cúria, surgiram com o famoso soneto *Non ha papa Leon tanti parenti* de 1514 ou 1515” (LARIVAILLE, 1997, p. 59, tradução nossa). Embora fosse uma tradição aparentemente já consolidada, Aretino promoveu mudanças quando começou a afixar suas próprias pasquinadas. Segundo Waddington (2004, p. 19), Aretino optou por escrever em toscano ao invés do habitual latim, e manter suas publicações naquele espaço não anônimas – como era de costume – isso fez com que as pasquinadas de outros autores fossem atribuídas a ele. Em uma pesquisa feita por Danilo Romei

(LASTRAIOLI, 2021, p. 79), ele atribuiu a Aretino somente cinco das composições anônimas que circularam entre 1522 e 1525, sendo três delas escritas durante o conclave que elegeu Adriano VI.

Mesmo com suas investidas polêmicas, as pasquinadas não surtiram o efeito desejado, e Adriano é eleito. Esse personagem, que por ocasião se tornou o nêmesis de Aretino, nasceu em Utrech em 1459 e foi tutor durante a infância de Carlos V (RUGGIERO, 2015, p. 507), e o último papa não italiano até 1978, com o papa João Paulo II. Depois da eleição, Aretino continuou com suas pasquinadas contra o agora papa Adriano VI, mas, por prudência, se retirou de Roma: “Após breves estadas em Bolonha, Arezzo e Florença, ele finalmente se mudou para a corte de Federico Gonzaga em Mântua, onde foi recebido de forma positiva” (UGOLINI, 2020, p. 128, tradução nossa). A fuga do escritor é mediada por Giulio, como forma de agradecimento pela dedicação de Aretino aos interesses da família Médici. Aretino foi enviado a Mântua portando uma carta do próprio cardeal, endereçada a Federico Gonzaga. Na carta, datada de fevereiro de 1523, Giulio é enfático quanto aos méritos do portador, ressaltando suas virtudes e recomendando os serviços do escritor como se fossem prestados a ele próprio (LARIVAILLE, 1997, p. 80-81).

Os caminhos do autor o levaram de uma corte a outra, sempre como um cortesão dedicado, fiel e responsável. Sua postura combativa ficou amplamente conhecida dentro e fora da península, revelando-se um habilidoso escritor. Foi a personificação das mudanças sociais ao usar sua pena para inflamar discussões, pois, “Se não mais desempenhavam papel tão importante como meio de decisão, a espada fora substituída pela intriga e por conflitos nos quais as carreiras e o sucesso social eram perseguidos por meio de palavras” (ELIAS, 1993, p. 225). Aretino buscou demonstrar seu valor à família Médici, expondo habilidosamente seus serviços. Contudo, o escritor sempre manteve suas opções em aberto, uma vez que construir “[...] uma carreira na corte representava uma possibilidade ímpar de ascensão social” (UGOLINI, 2020, p. 130, tradução nossa). Aretino vai colher os louros de estar servindo Giulio de Médici após a morte de Adriano VI em setembro de 1523, menos de um ano após sua ascensão como papa.

Assim, um novo conclave se inicia, mas devido à situação militar na região da Lombardia, onde Aretino se encontrava, ele não consegue participar da eleição de 1523. De acordo com Paola Ugolini (2020, p. 128-129), após uma breve estada em Mântua, ele se junta ao acampamento militar do *condottiero* Giovanni Médici, conhecido como Giovanni dalle Bande Nere, em Reggio, com quem criou uma grande afinidade. Lá, ele se encontra sitiado junto com o amigo e só consegue retornar à Roma em meados de maio de 1524 (SABBADIN,

2013, p. 348). Porém, a vitória de Giulio já estava decretada, e agora o ex-cardeal ascende a bispo de Roma, atendendo pelo nome de Clemente VII.

Em pouco tempo afastado e mantendo uma rotina de pasquinadas, Aretino volta triunfante a Roma, tendo alcançado o apogeu da sua carreira como cortesão ao ter seu protetor na mais alta hierarquia da Igreja Católica. Dado à natureza de todos os eventos, o escritor aguardava então a recompensa pelos seus esforços. Houve rumores de que Aretino esperava ganhar um chapéu de cardeal, porém, antes disso, aceitou a gratidão do novo papa por meio do “[...] título de Cavaleiro de Rodes, mas entre novembro e dezembro [1524] obteve do papa um favor absolutamente excepcional: um presente ao Marquês de Mântua, um retrato original de Leão X (LARIVAILLE, 1997, p. 95, tradução nossa). A estima que Clemente VII tinha por Aretino não era suficiente para mantê-lo em uma posição confortável. Por isso, em dezembro de 1524, com apenas alguns dias de diferença entre elas, Aretino escreve duas canções “[...] *Laude di Clemente VII e Esortazione de la pace tra l'imperadore e il re di Francia*, com as quais começou a exhibir sua participação política [...] (SABBADIN, 2013, p. 348, tradução nossa). O primeiro texto é dedicado a Clemente VII e foi definido por Larivaille como “cheio de enfáticas lisonjas” (LARIVAILLE, 1997, p. 95). O segundo é um pouco mais complexo, pois o autor se envolve nas hostilidades entre os dois lados – pró-França e pró-Espanha – que dividiam a corte romana (UGOLINI, 2020, p. 129). Uma vez que,

[...] as duas canções valem como testemunho de uma nova vontade de assumir, ou pelo menos, ostentar um envolvimento político, aproveitando a iminente retomada da guerra entre Francisco I e Carlos V para subir na estima do papa, e consequentemente, na hierarquia cortesã (LARIVAILLE, 1997, p. 95, tradução nossa).

A intenção de Aretino de se colocar nesse lugar de destaque em meio a uma possível guerra foi um equívoco, pois, com seus textos, ele mostrou-se alheio às discussões que já estavam em andamento desde novembro, sob os cuidados do datário do papa, Gian Matteo Giberti, culminando com um acordo de paz entre Clemente VII e o rei Francisco I, da França em janeiro de 1525 (LARIVAILLE, 1997, p. 96). Aretino só descobriu esse compromisso quando se encontrou com Giovanni Médici no acampamento militar. Segundo Sabbadin (2013, p. 348), em janeiro de 1525 ele vai saber das discussões entre o rei da França e Gilberti, e do contato entre o próprio Giovanni com o soberano francês. Foi nesse contexto diplomático que “Aretino conheceu e teve a estima de Francisco I, e começou a tomar consciência do papel-chave do datário Giberti no tabuleiro de xadrez internacional” (SABBADIN, 2013, p. 348,

tradução nossa). Essa aproximação rendeu-lhe, alguns anos mais tarde, um valioso presente do Rei da França, uma retribuição, pois

[...] no caso de Aretino, a pena pela primeira vez quase parecia mais poderosa que a espada. Até o rei da França, Francisco I (1494-1547; governou entre 1515 e 1547), teve o prazer de enviar a Aretino uma pesada corrente de ouro como recompensa por seus elogios, uma corrente que Aretino frequentemente se referia com orgulho em seus escritos (RUGGIERO, 2015, p. 471, tradução nossa).

A corrente de ouro em questão aparece em dois retratos de Aretino pintados por Ticiano, um deles pintado em 1537 – hoje exibido na *The Frick Collection* em Nova York –, e o outro, pintado em 1545 – está salvaguardado na *Gallerie degli Uffizi* em Florença. O artefato imponente, cai sobre os ombros do escritor nas pinturas e impressiona pelo tamanho da peça. Embora Aretino tenha se precipitado com as canções “diplomáticas” publicadas no final de 1524, ele mais uma vez investe em uma terceira canção política, só que diferente das anteriores, nessa o escritor além de escolher o lado da França, também vai tratar de modo sarcástico o trabalho diplomático de Giberti (LARIVAILLE, 1997, p. 98). E não vai ser a última vez que Aretino estaria envolvido com governantes estrangeiros, “ele, de fato, no decorrer de apenas alguns anos (de 1525 a 1528 aproximadamente), usou a voz de Pasquino mudando de lado várias vezes para favorecer Francisco I em um momento e Carlos V no outro (LASTRAIOLI, 2021, p. 83, tradução nossa).

Além dessa escrita diretamente política, Aretino, que já havia publicado sobre Gilberti, vai causar em 1525-26 um mal estar com o datário do papa, através da comédia *La Cortigiana*. A primeira comédia escrita por Aretino foi feita como um texto para o teatro, porém não há como precisar a data exata da sua escritura e da possível encenação. Mas, com base nos dados biográficos do autor e dos personagens mencionados, duas hipóteses são levantadas por Sabbadin (2013, p. 89): uma sugere também pelas referências à Roma do período, que o texto foi escrito na primeira metade de 1525 – entre a Batalha de Pavia em 24 de fevereiro e o atentado contra o autor em 28 de julho; já a segunda diz respeito a uma possível encenação na corte papal durante o Carnaval ou a festa do Pasquino, em 25 de abril de 1525. Essa hipótese é apoiada tanto pelo estilo da escrita, que se assemelha com as polêmicas do Pasquino, quanto pelo fato do Carnaval ter ocorrido no final de fevereiro, próximo à data da Batalha de Pavia.

A comédia, apesar de um título muito parecido com o *Cortesão*, de Baldassare Castiglione, *La Cortigiana*, não se refere “a cortesã” como alguns críticos afirmaram, mas significa “vida da corte” (LARIVAILLE, 2018, p. 48). Por isso sua proximidade com o seu quase homônimo, que também é ambientada na corte. Vale ressaltar que essa é a primeira

versão de *La Cortigiana*, uma segunda versão vai ser publicada, com alterações, alguns anos mais tarde. Assim, “o rascunho de 1525 da *Cortigiana* não constrói uma oposição radical à vida da corte, mas mergulha na atmosfera babélica da corte romana do início do século XVI” (UGOLINI, 2020, p. 131, tradução nossa). A obra, de modo geral apresenta duas tramas que se desenrolam simultaneamente. A primeira é a história de um homem convencido a contratar um tutor que promete o transformar em um cortesão; a outra é sobre um jovem que está atrás do afeto de uma dama, e para isso vai contar com a ajuda de dois servos, que vão levá-lo de encontro a uma cortesã disfarçada de sua amada.

Mesmo diante desse contexto em que “[...] a comédia é tanto o documento de um episódio da vida civil, quanto um gesto zombeteiro e desafiador ditado, em grande parte, pela desilusão de Aretino” (LARIVAILLE, 1997, p. 108, tradução nossa), a intenção satírica contra Giberti prevalece. Parece que o tom ácido dos pasquins influenciou a animosidade entre Aretino e Giberti, pois o datário também contra-atacou Aretino por meio da censura das suas pasquinatas (LARIVAILLE, 1997, p. 110). Essas são hipóteses construídas para tentar entender os eventos que vão se seguir ao longo do extenso ano de 1525.

A comédia marca um momento crucial na carreira, pessoal e profissional, de Aretino: como a primeira tentativa caprichosa de uma esperança cortesã, então destinada a obsessivamente conter em si grande parte do seu comportamento e das suas obras mais maduras (LARIVAILLE, 1997, p. 102, tradução nossa).

No mesmo período Aretino se envolveu em outra polêmica. A escrita dos *Sonetos Luxuriosos*, uma série de sonetos sexualmente explícitos, acirraram ainda mais a querela já existente. No entanto, a data exata da escrita desses sonetos tem sido objeto de questionamento. Larivaille (1997, p. 89-94) levantou esse ponto ao analisar as cartas publicadas por Aretino, em que vê uma discrepância no intervalo de agosto de 1524 a agosto de 1525. Com base nas informações disponíveis, Larivaille acredita que os sonetos foram escritos em 1525. Outros autores (UGOLINI, 2020; WADDINGTON, 2004) também situam a publicação dos sonetos nesse intervalo, o que sugere que o embate entre Clemente VII e Aretino ocorreu em 1525. No entanto, Ruggiero (2015) e Isabelle Anchieta (2019) situam o caso em 1524.

Localizaremos a problemática dos sonetos no ano de 1525 e antes do atentado, por questão de verossimilhança. O caso será explorado com mais detalhes no tópico seguinte. No entanto, é importante fornecer um breve contexto do problema iniciado com as imagens de posições sexuais – a princípio dezesseis – feitas por Giulio Romano e posteriormente reproduzidas pelo gravador Marcantonio Raimondi. Tais gravuras pornográficas se espalharam

e Clemente VII ordenou a prisão do gravador. Aretino teria intercedido por Raimondi e, como uma espécie de protesto à censura, escreveu uma série de sonetos igualmente explícitos para acompanhar as gravuras. O caos gerado por essa situação abalou a relação de Aretino com Clemente – lembrando que Giberti e Aretino já possuíam atritos – culminando em uma tentativa de assassinato contra o escritor no dia 28 de julho do mesmo ano, quando um homem o atacou com um punhal.

A partir da conjuntura dos fatos e da documentação disponível, Larivaille (1997, p. 116) acredita que Aretino tenha percebido o desconforto entre ele, Clemente VII e o datário Giberti, por isso decidiu buscar refúgio em Arezzo, avisando seu amigo Giovanni dalle Bande Nere sobre sua intenção. Essa é uma hipótese baseada em uma carta endereçada a Aretino enviada para Arezzo por Bande Nere, datada de três de agosto de 1525. Após o atentado, Aretino acusou Giberti de ser o mentor do ataque. No entanto, a opinião pública apontou só o nome do agressor, como também o do mandante (LARIVAILLE, 1997, p. 117). Giberti sempre negou as acusações, enquanto Achille Della Volta, o executor do atentado, de acordo com Sabbadin (2013, p. 349), confessou em 1542, mas nunca foi punido. Esse cenário gerou ressentimento em Aretino contra o silêncio do papa diante de toda a situação.

Aretino foge de Roma imediatamente após sua recuperação em outubro de 1525: “[...] recuperado das feridas nas mãos, no peito e no rosto. Deixou Roma talvez sem imaginar que seria uma separação definitiva; desta vez tinha uma” (SABBADIN, 2013, p. 349, tradução nossa). O escritor leva consigo uma carta de recomendação para o marquês de Mântua de Niccolò Schönberg, arcebispo de Cápua, preocupado com a segurança do escritor. Antes de voltar para Mântua, Aretino escolheu mais uma vez se refugiar no acampamento de Giovanni dalle Bande Nere (UGOLINI, 2020, p. 129), com quem fica por aproximadamente um ano, atuando como conselheiro. Esse cenário só muda com a morte de Giovanni em 30 de novembro de 1526. A morte em decorrência de uma ferida na perna, durante a perseguição às tropas de Frundsberg, próximo à comuna Borgoforte, em 24 de novembro de 1526. Levado tardiamente até Mântua onde teve a perna amputada, não resiste e morre logo em seguida (LARIVAILLE, 1997, p. 123).

Logo depois da morte de Giovanni, Aretino escreve para a esposa do amigo, Maria Salviati – ou Maria Médici – lamentando a perda do amigo e expressando sua própria tristeza ao dizer: “Contudo, dê-me o segundo lugar na dor, a qual atingiu seu ápice em meu coração, que já não tem mais o que doer” (ARETINO, 1864, p. 14, tradução nossa). Além disso, na mesma carta escrita em 10 de dezembro de 1526, Aretino demonstra carinho e preocupação em relação ao filho de Giovanni, Cosimo, pedindo à mãe que o envie para Sua Excelência “[...] que

quer sucedê-lo no lugar de pai” (ARETINO, 1864, p. 15, tradução nossa). Essa “excelência” dita por Aretino poderia ser Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, a quem “[...] muitas vezes, em suas cartas, menciona como ‘*Sua eccellenza*’” (SABBADIN, 2013 p. 354, tradução nossa). Porém, na frase anterior da carta, Aretino cita o Marquês de Mântua, Federico Gonzaga, que esteve presente durante os últimos momentos de Giovanni dalle Bande Nere. De acordo com Sabbadin,

O marquês de Mântua, de fato, adorava os textos aretinianos, mas era bem diferente ter em casa um hóspede tão constrangedor. Cerca de três meses depois, as relações com Federico já haviam se deteriorado, e a escrita de alguns poemas satíricos contra a corte romana, nos dias em que a nomeação do cardeal de Ercole Gonzaga era aguardada com ansiedade, é a causa aparente (SABBADIN, 2013, p. 349, tradução nossa).

Essa situação desconfortável que se formou entre Federico Gonzaga e Aretino talvez tenha contribuído para a breve estada do escritor na corte mantuana. No ano seguinte à morte de Giovanni, Aretino seguiu para Veneza, coincidentemente o mesmo lugar escolhido por Maria Salviati e seu filho Cosimo. Para Maria Salviati, Veneza foi uma escolha segura por possuir laços familiares na cidade, e de acordo com Sabbadin (2013, p. 17), é provável que Cosimo estivesse hospedado na casa da família Foscari, uma importante casta veneziana com estreitas relações com o doge Andrea Gritti. O doge veneziano se tornou protetor de Aretino logo que chegou à cidade (WADDINGTON, 1989, p. 656). Porém, o marquês de Mântua, como admirador do trabalho do escritor, não deixaria Aretino desamparado. Em uma carta enviada a Federico Gonzaga em agosto de 1527, já instalado em Veneza, Aretino faz questão de agradecer pelo envio de “cinquenta escudos e o casaco dourado” (ARETINO, 1864, p. 20, tradução nossa).

Assim se encerra um período importante na vida de Aretino, marcado pela fuga de Roma e chegada em Veneza – o asilo dos desesperados como vai dizer Aretino. Nessa transição, os *Sonetos Luxuriosos* aparecem como uma fronteira que o autor construiu consciente ou inconscientemente, entre o cortesão e o anti-cortesão. Precisamos, então, voltar ao caso emblemático que frustrou as expectativas do escritor de alcançar um estrato superior na corte papal, mas o fez conhecido em muitos lugares da Europa.

2.1.1 *I modi*: o caso dos Sonetos

Um cortesão que aspirava crescer na hierarquia da corte, fazendo fama com escritos satíricos sofre um atentado que o deixa à beira da morte. Após uma recuperação lenta, decide fugir da cidade, deixando para trás seu lugar na corte. Contudo, antes da situação chegar nesse ponto, é necessário retroceder um pouco e voltar à composição dos sonetos, mais especificamente à motivação por trás desses escritos.

Antes dos *Sonetos Luxuriosos* se tornarem um marco na escrita pornográfica, a obra foi um ato de resistência contra a censura e uma afronta à legitimidade das regras que a sociedade renascentista compartilhava. A gênese da composição desses sonetos é um tanto nebulosa, mas diferentes autores abordaram o assunto de maneira semelhante, começando por Giulio Romano. Giulio era um pintor e discípulo de Rafael Sanzio, com quem Aretino provavelmente teve contato durante sua estadia com Chigi, pois Rafael já trabalhava na decoração da *villa* desde antes ainda de 1510 (WADDINGTON, 2004, p. 133). Giulio Romano executou alguns dos esboços do mestre na conhecida Villa Farnesina: “A *villa* de Chigi é o ícone consumado daquela época tranquila e um monumento ao *ethos* renascentista do amor erótico e profano (WOLK-SIMON, 2008, p. 43)”. Entre as pinturas encontradas na *villa*, haviam a representação de Priapo e figuras de vegetais que simulavam pênis.

Esse cenário de lascividade era comum nas residências particulares, adornando palácios da alta sociedade renascentista. A predileção e o fascínio pelo mundo clássico, segundo Ruggiero (2015, p. 384), estavam amparados pela discussão aberta do erótico e dos prazeres sensuais, tornando-os sofisticados e aceitáveis para as classes altas. Em 1525, a simpatia pelas imagens eróticas levou alguns esboços de Giulio Romano a romperem essa bolha artística e se tornarem amplamente conhecidos. Os rumores sobre a origem dessas figuras, oriundas das pinturas de Giulio Romano – conhecidas como *I Modi* e publicadas como gravuras por Antonio Raimondi – projetadas para o Palazzo del Te, são aparentemente falsos (RUGGIERO, 2015, p. 384, tradução nossa). Isabelle Anchieta acredita que essa versão seja a mais verossímil, pois, ao visitar a câmara de Eros e Psique, no Palazzo del Te, em meio às cenas festivas e figuras mitológicas, destaca-se a imagem de Júpiter e Olímpia:

O espectador flagra o momento que antecede o ato sexual, naquele que é a imagem mais explícita do conjunto. O desenho dos corpos monumentais, a posição das mãos e das pernas, os tecidos e a presença de um *voyeur* que observa o ato são elementos recorrentes também na série pornográfica. Índícios que parecem confirmar o romano como autor das imagens (ANCHIETA, 2019, p. 84).

Independente da origem dessas figuras, à sua popularização se deu pelas mãos de Marcantonio Raimondi, um gravador conhecido por fazer reproduções, que, no início do século,

havia se envolvido em uma polêmica ao ser acusado de plágio por Dürer. O caso foi levado à *Signoria* de Veneza, que concedeu a Dürer somente os direitos sobre a sua assinatura (VASARI, 2011, l. 1087). Vinte anos depois desse embate, em 1525, Raimondi se vê novamente no centro das atenções após a circulação em massa de dezesseis imagens sexualmente explícitas, baseadas nas de Giulio Romano. A popularização dessas figuras encontrou no advento da imprensa, a partir do final do século XV, um meio eficaz de reprodução (FINDLEN, 1999, p. 56).

A reação papal foi imediata, as reproduções foram suprimidas e as placas destruídas pelos agentes do papa Clemente VII (WOLK-SIMON, 2008, p. 54), entre eles o datário Giberti, desafeto de Aretino. Mesmo com uma ação rápida, e considerada “altamente eficaz” por Waddington, “[...] apenas uma gravura completa e um punhado de fragmentos existem” (WADDINGTON, 2004, p. 23, tradução nossa). Tais fragmentos estão atualmente no acervo do Museu Britânico e foram estudadas por James Grantham Turner (2004), que fornece detalhes da produção e reprodução das imagens, confirmando que os fragmentos sobreviventes são de reproduções baseadas nas figuras de Raimondi. A autoria desses fragmentos é atribuída a Agostino Veneziano, um gravador italiano contemporâneo de Raimondi, que contou “[...] com a ajuda de outras mãos, desconhecidas, mas versadas na técnica de Marcantonio” (TURNER, 2004, p. 379). Além dessa ação da Igreja, o papa também ordenou a prisão de Raimondi, e presume-se que Aretino tenha intervindo.

Deste modo, logo após a morte de Leão, em 1 de dezembro de 1521, Aretino, despontou “[...] com uma vocação que o faria em poucas semanas o mais temido polemista de Roma e de toda a Itália” (LARIVAILLE, 1995, p. 52, tradução nossa). A fama do autor despontava devido a sua habilidade refinada com as palavras, e o período entre os conclaves fortaleceu sua confiança, tornando sua escrita uma moeda de troca. Assim “[...] logo se tornou um autor muito influente e, naquele período, o mais importante escritor de seu gênero” (BROUWER, 2005, p.10, tradução nossa). Aretino não apenas intercedeu em favor de Raimondi, conseguindo a soltura do gravador, mas também utilizou da sua aptidão com a escrita para expressar sua indignação com o episódio “ao escrever um conjunto de poemas, os *Sonetti Lussuriosi*, dando voz às gravuras” (WADDINGTON, 2004, p. XXI). Foram dezesseis sonetos que acompanhavam cada uma das imagens, e sua publicação posterior à circulação das imagens aumentou ainda mais a popularidade das posições sexuais, devido à descrição minuciosa, à linguagem crua utilizada pelo escritor e à disposição dos poemas.

Embora pareça que um volume foi impresso, provavelmente depois de Aretino ter fugido para Veneza, nenhuma cópia dessa edição, ou apenas da edição anterior das gravuras, sobreviveu. Pode ser que os sonetos circulassem principalmente em cópias manuscritas, escritas em folhas gravadas. Parece que a edição mais antiga sobrevivente é provavelmente impressa em Veneza em 1527, na qual as gravuras são substituídas por xilogravuras (MOULTON, 2000, p. 122-123, tradução nossa).

Ainda que a mobilização contra as imagens tenha sido efetiva, a escrita dos sonetos amplia o conhecimento delas e popularizam os sonetos. E isso pode ser visto quando as figuras sexualmente explícitas passam a ser também conhecidas como “imagens de Aretino” (MOULTON, 2000, p. 123), “posições de Aretino” (HUNT, 1999, p. 26) ou “figuras de Aretino” (ANCHIETA, 2019, p. 87). Assim, o conjunto de imagens de Raimondi ficou associado ao escritor, conquistando leitores em toda Europa. Em Viena, foram encontradas cópias do *I modi* ainda no século XVI (ANCHIETA, 2019, p. 87). O escritor francês Pierre de Brantôme (1540-1614), em seu *Discurso sobre o amor galante*, cita algumas vezes a obra de Aretino, mencionando um livreiro veneziano em Paris que havia dito “[...] que em menos de um ano vendeu mais de cem exemplares do livro de Aretino a muitas pessoas, casadas e não casadas inclusive mulheres [...]” (BRANTÔME, 1968, p. 36). Contudo, Moulton (2000, p. 123) indica que, apesar de amplamente conhecidas em Londres, há poucas evidências de que alguém na Inglaterra tivesse uma cópia.

Os sonetos de Aretino ficaram marcados pelo uso de tabuísmos, que intensificaram a característica explícita das imagens, aproximando o leitor da figura do *voyeur*, permitindo-lhe deleitar-se com cenas complexas e, por vezes, angustiantes. Os detalhes das práticas dividiram-se entre personalidades italianas, folclóricas e sobretudo em cenas mitológicas. A cultura greco-romana é evocada da mesma forma que nas imagens, com referências a vestimentas clássicas, colunas gregas e corpos esculturais, representados por personagens como Europa, Júpiter, Vênus, Marte e Cupido. Dessa forma, o erótico mostra que era uma parte importante da cultura renascentista, um traço que se apresenta nos esforços artísticos e filológicos desse período (WOLK-SIMON, 2008, p. 54-55) .

Porém, os sonetos além de serem permeados pelo imaginário clássico, incorporam elementos cristãos. Aretino utiliza o nome de Deus em diferentes situações introduzindo personagens bíblicos que desafiam tanto a estrutura cristã quanto a censura presente nas imagens de Raimondi. Moulton (2000, p. 124) lembra que os sonetos surgiram como uma reação de Aretino à prisão de Raimondi, “um protesto político bem como uma excitação erótica”. Como já dito, nesse ínterim Aretino sofre a mencionada tentativa de assassinato,

acusando Giberti de ser o mandante, uma tentativa de silenciá-lo que Aretino tentará denunciar por muito tempo.

Aretino retomará o assunto em um dos documentos mais detalhados sobre o ocorrido em 1525. Em dezembro de 1537, em carta a Battista Zatti da Brescia, Aretino comenta sobre o caso ocorrido em Roma, deixando claro sua crítica à postura das autoridades, justificada por uma suposta moralidade frente às imagens e, conseqüentemente, às práticas sexuais. Na carta, o autor inicia citando a prisão do gravador e se coloca como agente ativo no processo da soltura de Raimondi. Segundo Aretino:

Depois que eu obtive do Papa Clemente a liberdade de Marc' Antonio Bolognese, que estava na prisão por esculpir em cobre os dezesseis modos, me veio o desejo de ver as figuras, em razão das queixas de Giberti exclamando que crucificasse o bom e virtuoso, e ao vê-las fui tocado pelo espírito que moveu Giulio Romano a desenhá-las. Poetas e escultores antigos e modernos costumam escrever e esculpir coisas lascivas para o deleite da mente, como provado no palácio Chigi pelo Sátiro de mármore que tenta violar um jovem rapaz, rabisquei os sonetos que são vistos embaixo [das imagens], cuja luxuriosa memória chamo tranquilamente de hipócritas, para o desespero do ladrão que julga e do costume imundo que proíbe aos olhos aquilo que mais os deleita. Que mal há em ver um homem possuir uma dama? Pois parece que os animais deveriam ser mais livres que nós? (ARETINO, 1864, p. 376-377, tradução nossa).

Sem nenhum embaraço, Aretino alega que teria conseguido a libertação do gravador diretamente com o Papa, culpando Gian Matteo Giberti pela queixa contra Raimondi. O desafeto de Aretino, um clérigo reformista, seria um vigilante constante a serviço da Igreja Católica, buscando repreender situações que poderiam comprometer ainda mais a já desgastada imagem da cúria romana por conta da Reforma Protestante. Pois “[...] o mal que essas imagens degeneradas poderiam infligir em uma Roma que se recuperava dos discursos protestantes injuriosos contra a licenciosidade, corrupção e torpeza moral da Igreja era incalculável” (WOLK-SIMON, 2008, p. 55, tradução nossa). Essa reação, que para Aretino foi exagerada, parece ter contribuído para a criação dos sonetos.

Além disso, na carta a Zatti, Aretino confere a Giulio Romano a autoria primeira das figuras, mencionando que foi ao ver essas imagens que ele decidiu escrever os sonetos. Contudo não temos uma precisão das datas, pois o escritor apenas cita os eventos. Aretino também relata ao seu interlocutor que essas práticas artísticas, visualmente libidinosas, se apresentam em outros locais de ampla circulação, como o palácio do seu antigo protetor, Agostino Chigi. Por isso, Aretino chega a debochar da moralidade empregada pelo Papa, pois as festas no palácio eram conhecidas e frequentadas pela elite romana. Assim, ao ordenar a prisão do gravador e destruir as obras, o escritor ironiza esse lugar onde as imagens são exibidas. No final da carta,

Aretino enfatiza a hipocrisia dessa ação, expondo que as salas dos papas, imperadores e reis possuíam suas próprias representações feitas pelos mais importantes artistas da época, entre eles Ticiano e Michelangelo; citando também poetas como Bembo e Dolce. Ao apelar para a hipocrisia, Aretino tenta confrontar diretamente a ambiguidade com a qual Igreja lidou com a propagação pública de um conteúdo libidinoso. Para Wolk-Simon (2008), esse caso se torna ofensivo pois,

[...] ao contrário dos afrescos obscenos, dos desenhos homoeróticos, da maiólica lasciva e dos poemas burlescos escritos por e para confrarias fechadas, os *Modi*, por serem gravuras, podiam ser produzidos em massa e amplamente dispersos para além das paredes protetoras de um *studiolo*, *vila* ou academia privada (WOLK-SIMON, 2008, p. 55, tradução nossa).

Não só as gravuras, mas a propagação da imprensa permitiu a publicação dos poemas junto às imagens, tornando a reprodução muito mais fácil e acessível. Mesmo assim, houve um esforço para reprimir e extirpar toda essa obra, a qual não foi suficiente para conter a fama dos sonetos. Em 1541, o assunto dos sonetos e as imagens de Aretino pairava nas conversas íntimas e nos círculos sociais, tanto que Francesco Priscianese, humanista italiano, envia uma carta ao escritor, entre outros assuntos, exalta a produção dos poemas, e toma as gravuras como pauta e pedido. Priscianese não abordou diretamente a prisão e soltura de Raimondi, mas mostra como esse trabalho adquiriu uma aura de mistério e curiosidade que chegou até ele. O humanista usa do título dado à série de gravuras, *I modi*, para fazer o pedido:

[...] que louvado seja Deus e com a gratidão de Santa Catarina e de vossa senhoria, que certamente sendo visto por todos, os *I modi*, que sabendo como fazer pelo menos em parte o que alguém deveria saber, o que é próprio dos espanhóis e de seus imitadores. Mas diga-me, pois, morro de vontade de ver esse trabalho tão apreciado por mim e por meus amigos, permite-me? (PRISCIANESE, 1541, tradução nossa).

Como o escopo documental relativo às cartas de Aretino é bastante extenso, pode haver em outras correspondências menções ao assunto; no entanto, as que foram mencionadas anteriormente são consideradas as mais importantes e amplamente discutidas na bibliografia sobre o tema. Aretino sustenta essa versão dos fatos, porém, Paul Larivaille (LARIVAILLE, 1997, p. 90-93) apresenta outras duas versões, um pouco distintas, que foram trazidas, uma por Ludovico Dolce e outra por Giorgio Vasari. No entanto, de acordo com a documentação levantada por Larivaille, a hipótese mais plausível ainda diz respeito à mencionada por Aretino, uma vez que as outras duas versões divergem com relação à autoria das reproduções e aos personagens envolvidos.

Mas a reação das autoridades é um ponto de convergência em relação a esse evento. Ao reprimir vigorosamente a obra de Raimondi, a Igreja contribuiu para o processo de disseminação desse material obsceno, promovendo uma comoção em torno das imagens e dos sonetos de Aretino. Com isso, esse caso representa não só um momento de embate significativo entre a arte e a religião, mas também uma disputa intelectual. Findlen acredita que essa resposta ao

[...] material impresso erótico e obsceno refletiu uma inquietante transição social: de uma sociedade em que o acesso ao conhecimento era restrito à elite social e intelectual para uma sociedade que divulgava seus segredos cotidianos indiscriminadamente (FINDLEN, 1999, p. 56-57).

Expor esse conteúdo para o grande público amplia a circulação de um material que deveria ser restrito. As grandes pinturas que adornam o palácio de Chigi, as obras de Rafael Sanzio, ou o Palácio Te, de Francisco Gonzaga, que exhibe cenas de Eros e Psiquê, feitas por Giulio Romano, têm em comum o caráter lascivo dessas imagens, que às vezes são mais sutis outras mais explícitas. Em comum também é o verniz greco-romano que ambos os trabalhos apresentam. A série *I modi* carrega tais características, contudo, os traços clássicos presentes tanto na poesia quanto nas figuras não são suficientes para que sejam tratadas como um material digno de erudição.

O que fica claro é a existência de uma movimentação discordante durante a ebulição da renascença italiana. A Igreja, a ciência e as artes dividiam o mesmo espaço, um ambiente muitas vezes hostil e conflituoso, mas permissível à coexistência de temas diversos, incluindo o crescente material licencioso que abundava nas residências das mais diferentes personalidades. Mas, acima de tudo, essa situação evidenciou as contradições que a Renascença abrigava.

Por isso o Renascimento surge aos nossos olhos como um oceano de contradições, um concerto por vezes estridente de aspirações divergentes, uma difícil concomitância da vontade de poderio e de uma ciência ainda balbuciante, do desejo de beleza e de um apetite malsão pelo horrível, uma mistura de simplicidade e de complicações, de pureza e de sensualidade, de caridade e de ódio (DELUMEAU, 1994, p. 22).

Aretino, nesse contexto, se apresenta como uma figura repleta de contradições, o cortesão que afronta seu próprio senhor em nome de um amigo, de uma ideologia? E isso em nome da manutenção da sua fama satírica? Não é possível precisar a motivação de Aretino para adentrar nessa querela – mesmo que poeticamente afirme ter “sido tocado pelo mesmo espírito que moveu Giulio Romano”, Aretino estava ciente das regras que um cortesão deveria seguir, como parte de uma hierarquia muito bem consolidada. Na sua análise, Moulton (2000, p. 124)

vê a intenção de Aretino de que os sonetos fossem lidos tanto enquanto um protesto político como uma excitação erótica. Moulton se refere à reação de Aretino ligada à prisão de Raimondi, pois “[...] por meio de seus esforços que o que deveria ter permanecido privado – o que era capaz de ‘levar arrebatamento ao olho ganancioso’ – tornou-se público e, portanto, transgressor” (WOLK-SIMON, 2008, tradução nossa). No entanto, podemos também interpretar essa reação a uma vida dedicada à corte, na qual Aretino estava inserido como parte de uma hierarquia de servidão ao senhor. Uma dimensão sociocultural muito específica, da qual Aretino abdica no momento em que expõe uma opinião não só contrária, mas que desafia o seu então patrono, o Papa Clemente VII.

O resultado é um misto de acontecimentos, vistos no tópico anterior, que o levaram para Veneza. Os sonetos são a marca dessa nova etapa, que separa o Aretino cortesão, sujeito ao “controle efetuado através de terceiras pessoas e convertido, de vários aspectos, em autocontrole [...]” (ELIAS, 1993, p. 193-194). Aretino, ciente das amarras sociais, posteriormente transforma em objeto de escárnio os fenômenos de civilidade que se manifestam no ambiente aristocrático, ao longo de sua vasta obra literária consolidada após sua mudança para Veneza. Nessa nova fase, ele se inspira em sua própria experiência, acusando o universo da corte de ser repleto de aparências e falsas pretensões de grandiosidade.

2.1.2 A formação do anti-cortesão

A conturbada saída de Roma, a insegura passagem por Mântua e a chegada a Veneza são o fim de uma jornada que começou ainda em Arezzo. Claro que não podemos tratar a atuação de Aretino em Veneza como uma virada de chave, em que a figura de cortesão dá lugar ao anti-cortesão. Os ataques ao modo de vida da corte já estava presente tanto em suas pasquinadas quanto na primeira versão da peça *La cortigiana* – que em Veneza vai ganhar uma nova versão –, uma crítica mais contida e menos proeminente, se comparada às opiniões afiadas que se tornaria a marca de Aretino a partir de 1527, principalmente devido às decepções que ele havia enfrentado até então (LARIVAILLE, 1997, p. 130). A corte se transforma de um objetivo em um alvo constante. Logo nos primeiros anos em Veneza, em uma carta para Andrea Gritti, doge de Veneza e seu protetor, o escritor enaltece a recepção tida, e prontamente mostrou seu apoio à república que era agora sua morada:

Mas eu, que graças à liberdade desse lugar, aprendi a ser livre, rejeito a Corte para sempre e faço deste meu santuário perpétuo para os anos que me restam. Aqui não há lugar para a traição, aqui a gentileza não pode prejudicar o que é certo [...] (ARETINO, 1864, p. 4, tradução nossa).

Renegar a corte não foi suficiente e Aretino insinuou que ela era constituída de um espaço de péssimas relações ao tratá-la como o lugar em que os favores estão a cima de tudo o que é “certo”. A contrapartida a esse ambiente que agora Aretino repudia é Veneza, o asilo perfeito ao homem que ansiava pela liberdade de escrever, mesmo sendo conhecido por sua pena afiada nos anos em Roma. Contudo, “a independência política de Veneza ofereceu a Aretino um refúgio ideal para escrever invectivas pessoais e sátira política. Enquanto apoiasse a república veneziana, ele era livre para expressar uma [...] opinião política” (MOULTON, 2000, p. 128, tradução nossa). Tal expressão pública, pode ter contribuído para a tranquilidade financeira do autor, uma vez que, dois anos depois da sua chegada, habitava uma residência de dois andares no Canal Grande da qual, segundo Sabbadin (2013, p.356), não precisava nem pagar o aluguel.

Aretino tinha na sua escrita esse meio de conservação que, para Burckhardt, “[...] manteve todas as celebridades da Itália numa espécie de estado de sítio” (2009, p. 172). Uma influência que fez com que Ludovico Ariosto o chamasse de “flagelo dos príncipes” (RUGGIERO, 2015, p. 470). Não é surpresa que, em 1529, Aretino tenha se encontrado com o embaixador francês – em sua própria casa –, sendo delatado pelo representante mantuano (LARIVAILLE, 1997, p. 141). A relação com o Marquês de Mântua continuava conflituosa, com períodos pacíficos e trocas afetuosas, e períodos de animosidades, mas no geral Federico Gonzaga foi um dos grandes nomes entre os amigos e mecenas do escritor. Tanto que é parte importante da reconciliação entre Aretino e Giberti (SABBADIN, 2013, p. 357), juntamente com Andrea Gritti, que também é mediador da reconciliação do escritor com o papa Clemente VII (LARIVAILLE, 1997, p. 154). São muitos os nomes que orbitam Aretino, e até 1536 ele não havia escolhido um lado – França ou Império – em seus escritos. Como já visto, sua postura variava de acordo com o contexto:

Aretino começou a cortejar Francisco I já em 1525, quando, após a captura do rei francês pelas forças imperiais na batalha de Pavia, ele enviou uma carta a Francisco aconselhando a sua resignação estoica. Sua primeira carta a Carlos V veio em 1527, após o saque de Roma, advogando misericórdia para o Papa Clemente VII, que - como Francisco antes dele - havia caído nas mãos do imperador [...]. Em 1533, Francisco, na esperança de obter o apoio de Aretino em sua luta contra os Habsburgos, enviou-lhe uma corrente de ouro de três libras (MOULTON, 2000, p. 129, tradução nossa).

Mas esse engajamento político e diplomático se tornará um pouco mais contido em relação à sua postura satírica e contestadora, amplamente reconhecida. Isso acontece a partir de 1538, quando Aretino “[...] vai colocar em primeiro plano outras necessidades, a primeira de todas é a construção de uma nova imagem de si mesmo [...]” (SABBADIN, 2013, p. 193-194, tradução nossa). Essa mudança de postura é parte dessa nova etapa, relativamente independente de um senhor na corte, para uma atividade mais livre quase que exclusivamente em benefício próprio, ou dos seus. De acordo com Larivaille, Aretino vai

[...] nos anos seguintes à sua mudança para Veneza (1527), reuniu em torno de si uma espécie de anti-academia de *bons vivants*, cujos escritos e atividades cortesias estão sempre no centro. Portanto, as obras lançadas pelo que se convencionou chamar de “oficina de Aretino” ainda figuram entre as mais famosas da literatura pornográfica mundial [...] (LARIVAILLE, 2018, p. 49, tradução nossa).

Nesse cenário, Aretino também contou com a ajuda de Ticiano e Jacopo Sansovino, que o introduziram ao ambiente social veneziano (LARIVAILLE, 1997, p. 156), no qual Aretino conquistou admiradores e parte deles vieram a se tornar seus discípulos. O primeiro dos grandes nomes venezianos que seguiram os passos de Aretino foi Lorenzo Venier, um patricio de Veneza, que na juventude, antes de se tornar um grande político veneziano, frequentou assiduamente a casa do escritor (MANTIONI, 2016, p. 103). A influência de Aretino está presente na obra literária de Lorenzo, as narrativas de seus textos possuem semelhanças que causaram confusão, fazendo com que elas fossem creditadas como de autoria do próprio Aretino. São elas *La putanna errante*, que, baseada nos épicos cavalheirescos, conta a trajetória de Elena, uma prostituta que “se aventura de Veneza a Roma, onde, entre outras façanhas, satisfaz os desejos dos exércitos espanhóis e alemães que estão saqueando a cidade, e depois segue para Nápoles antes de voltar para casa” (RICHARDSON, 2009, p. 129, tradução nossa). E *Il Trentuno della Zaffetta*, uma obra baseada no episódio ocorrido com a cortesã Angela Zaffetta. No texto, a personagem é vítima de violência sexual por um de seus “clientes”, que planeja se vingar dela quando é substituído por um cliente mais rico. Segundo Susanna Mantioni (2016, p. 104) a obra mostra detalhes violentos da série de estupros sofridos por ela, além de ridicularizá-la. Ambos os textos foram equivocadamente comparados com os escritos de Aretino, isso pois o escritor

[...] trouxe alguns elementos decisivos para a formação da tradição pornográfica: a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais da época (HUNT, 1999, p. 26).

Além disso, por volta de 1530, Aretino tomou a liberdade de presentear seu antigo protetor, Federico Gonzaga, com quem ainda mantinha uma relação de amizade – apesar dos altos e baixos – com o manuscrito de *La puttana errante*. De acordo com Courtney Quaintance (2015, p. 120-131), esse presente é enviado pouco depois da nomeação de Federico para Duque de Mântua, quando Aretino vai cobrá-lo por provisões, mas o faz de maneira indireta: “As estratégias de Aretino para obter patronato incluíam técnicas tradicionais, como apresentar e dedicar suas obras aos patronos pretendidos” (QUAINTANCE, 2015, p. 131, tradução nossa). Em uma carta endereçada ao Duque de Mântua em 1531, além de outras coisas, Aretino agradece os presentes enviados: “Já recebi o manto de veludo preto e os cinquenta escudos, que com as próprias mãos foram contados na casa do senhor Benedetto Agnello, mensageiro seu e meu honorável irmão” (LETTERE I, 1531, p.32). Ainda que o manuscrito tenha tido a função de estimular o reconhecimento – e a gratificação – do protetor, o texto de *La puttana errante* se tornou um marco para a vida social de Aretino em Veneza, pois “[...] marcou o início de sua colaboração com a vasta rede de escritores em Veneza no século XVI [...]” (QUAINTANCE, 2015, l. 201-202, tradução nossa). Entre os anos de 1530-1542, Aretino vai ampliar seus escritos, e neles é possível observar como a nova dinâmica na cidade vai influenciar na sua obra e nas teias sociais, responsáveis também pelo status adquirido por Aretino entre os escritores. Assim,

Junto com Venier [Lorenzo] e outros jovens venezianos, mas também estrangeiros, vão gradualmente constituindo um pequeno grupo de *bons vivants* que, graças à proteção e influência das famílias de alguns deles, contribuiram para inserção do nosso [Aretino] na sociedade veneziana (LARIVAILLE, 1997, p. 156, tradução nossa).

Aliado a isso, a década de 1530-1540 verá um acréscimo da discussão sobre a língua italiana, um assunto caro para Aretino. Na mesma carta enviada ao Duque de Mântua, Aretino conta um pouco sobre o que está escrevendo, citando um problema comum na sua obra, a crítica à formalidade da língua italiana, onde “devo confessar os erros da língua” (ARETINO, 1864, p. 32, tradução nossa). Larivaille (1997, p. 177) trata isso como uma “brecha no sistema da literatura italiana” dada a relação entre latim e toscano, explorada pela indústria gráfica veneziana em rápida expansão. O comércio livreiro modificou a cultura veneziana, difundindo a cultura humanista e clássica para os estratos médios da sociedade. Além disso, as novas tecnologias de impressão abriram caminho para uma nova classe de escritores, que agora tinham a oportunidade de “ganhar a vida” com seus trabalhos – muitos deles, como Aretino, filhos de artesões (MARTIN, 1993, p. 78). Aretino, encontra nesse momento o mais frutífero de sua

produção literária, ao ponto de ser um dos primeiros escritores a viver do próprio trabalho. Embora não tenha sido o único escritor que teve retorno financeiro com suas obras.

Carlo Dionisotti supõe que “talvez Pietro Aretino tenha sido o primeiro a compreender a importância de um pacto que unisse, de igual para igual, a nova literatura com a indústria gráfica” (DIONISOTTI, 1999, p. 244, tradução nossa). Para isso, Aretino juntou-se com o tipógrafo Francesco Marcolini, com quem construiu uma sólida amizade e ao qual confiou quase toda a sua obra (PROCACCIOLI, 2012, p. 109). Desde os trabalhos escritos em Veneza, quanto as reimpressões das obras compostas anteriormente e que foram, em parte, reescritas por Aretino. Dentre elas encontramos *Il Marescalco* e *La Cortigiana*.

Il Marescalco é uma obra que foi escrita por Aretino no final da década de 1520, mais provavelmente entre 1526-1527, depois de fugir de Roma. De acordo com Sabbadin (2013, p. 104), não há registro do manuscrito original, assim ela crê que Aretino revisou o texto – escrito no período em que esteve na corte de Mântua – antes da nova publicação em 1533⁷. A trama da obra gira em torno do personagem homônimo, Marescalco, um cavaleiro, que é forçado a se casar pelo próprio duque de Mântua. O personagem tenta argumentar contra o matrimônio através de um discurso misógino e absolutamente contrário à ideia de casamento (UGOLINI, 2020, p. 133). Ao final, sem saída, a não ser submeter-se à vontade do senhor, aceita o casamento e descobre que tudo não passa de uma brincadeira do duque.

Há dois pontos a se destacar na obra, são eles a sexualidade da personagem principal que “[...] claramente se orienta para os homens e não para as mulheres, e que a peça apresenta a brincadeira como um exercício sádico do poder do Estado sobre o desejo erótico individual” (SHEMEK, 2002, p. 368, tradução nossa). A sexualidade da personagem é usada justamente para evidenciar o poder do príncipe sobre seus servos, quando o duque planeja sua “peça”, ele faz de joguetes as pessoas que estão ao seu serviço. De forma resumida, vemos isso representado no quinto e último ato, quando “O senhor deu a entender a toda a corte que esta noite vai dar ao seu marechal uma esposa, e vendo que todos acreditavam nele, nos fez vestir de noiva Carlo de Fano” (ARETINO, 1539, p. 98, tradução nossa). Aretino evidencia com essa obra vai evidenciar o desgosto que teve com o duque de Mântua anos antes, apontando o mesmo incômodo com o lugar da subserviência. Larivaille (1997, p. 181) aponta que a crítica feita por Aretino a Gonzaga é cuidadosamente mesclada por uma adulação superlativa.

⁷ Paul Larivaille (1997, p. 179-180) discorda dessa data de publicação, argumentando a partir de alguns acontecimentos citados por Aretino na obra, como o casamento de Catarina de Médici que ocorreu no ano de 1533, que a publicação teria ocorrido em fevereiro de 1534. No entanto, Shemek (2002), Ruggiero (2003), Sabbadin (2013) e Ugolini (2020) estão de acordo que a publicação se deu em 1533.

Já a segunda edição de *La cortigiana*, publicada em 1534, cerca de seis meses após *Il Marescalco*, foi revisitada por Aretino, e devido à existência do manuscrito original, de 1525, foi possível observar as mudanças feitas pelo escritor. Na nova publicação, Aretino reestrutura o texto, de maneira a torná-lo mais fácil de ser apreciado em prosa, uma vez que foi concebido e encenado como peça teatral e, para tanto, amplia o cenário, dando detalhes aos acontecimentos (SABBADIN, 2013 p.91-94). Também o escritor vai inverter o papel de alguns personagens, ao tornar um personagem secundário como principal e ao fazer de um protagonista, coadjuvante.

Para além de especificidades estruturais, a narrativa muda de foco. Antes, Aretino se posiciona reprovando alguns comportamentos, principalmente dos cortesãos. Agora, Aretino vai escancarar as suas frustrações, ampliando a crítica voltada para a corte, apresentando um posicionamento anti-cortesão. Aqui, além de denunciar a inversão dos valores cortesões de virtude e decoro, também vai fazer acusações à ingratidão dos senhores da corte (UGOLINI, 2020, p. 134-135). Outra coisa que surge nessa nova narrativa é o enaltecimento da república veneziana, uma contraparte à corte romana. Flamminio, o personagem que ganha destaque nessa segunda edição, vai ser o porta-voz dessa ode à Sereníssima:

Talvez vá até Veneza, onde já estive; e enriquecerei minha pobreza com a sua liberdade [...]; porque só em Veneza a justiça mantém o equilíbrio; só ali o medo da desgraça alheia não te obriga a adorar alguém que ontem foi mesquinho. E quem duvida de seu mérito, veja como Deus a exalta. Certamente ela é a Cidade Santa e o Paraíso terrestre [...] (ARETINO, 1890, p. 73).

No mesmo ano, em 1534, Aretino publica uma obra inédita, o *Ragionamento*. Nele vai continuar a discussão sobre a corte, mas agora vai trazer somente personagens femininas como protagonistas. O escritor vai usar a fórmula de diálogos para compor sua narrativa. Essa conversa que se estabelece entre duas personagens femininas, vai ser dividida em três dias, onde Nanna, uma célebre prostituta romana, conta a Antonia sua vida como freira, esposa e prostituta a fim de decidir o melhor para sua filha. Como conclusão, Antonia recomenda que Nana faça de Pippa uma prostituta.

Uma das características desse texto é a representação explícita do sexo, diferente dos sonetos, Aretino troca os tabuísmos por metáforas e, segundo Moulton (2000, p. 128) relacionam a prática sexual a um universo de atividades, que chama a atenção pela “[...] infinita variedade de objetos e ações que podem ser erotizadas”. Contudo essas representações ficam reservadas quase que exclusivamente aos primeiros dois terços da obra, dedicando às freiras e às esposas essa narrativa sexual. Quando Nanna conta sua experiência como prostituta, as

práticas sexuais quase desaparecem, perdendo a importância dada por Aretino. A personagem mesmo declara que “[...] o coração de uma puta só ama o dinheiro” (ARETINO, 2006, p. 104), e a ao fazer isso apresenta outra discussão, voltada agora para a questão econômica. Pois, “A existência da puta, saciada sexualmente e imunizada contra o amor [...], não é mais representada pelo sexo, mas pelo outro grande motor da vida social: o dinheiro” (LARIVAILLE, 1997, p. 194-195, tradução nossa). Mas essa divisão em três dias também tem o propósito de satirizar os tratados de amor, populares no período, basicamente sendo

[...] contrário aos tratados de inspiração neoplatônica. O *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534) é contrário não apenas à inspiração, mas à estrutura dos *trattati d'amore*. O princípio organizacional mais comum nos tratados é uma progressão através dos três tipos de amor - *amore bestiale*, *amore humano*, *amore divino* - uma estrutura que Bembo emprega em *Gli Asolani* (1505), alocando cada um dos três dias de diálogo a uma das três formas de amor, em ordem crescente (WADDINGTON, 2004, p. 22, tradução nossa).

Pietro Bembo, com seu tratado sobre o amor, no qual seis jovens discorrem durante três dias sobre o amor carnal, amor romântico e amor espiritual, inspirou Aretino a inserir esse modelo “[...] presente no humanismo renascentista de entrelaçar razão, teologia e neoplatonismo” (KANGUSSU, 2006, p. 57). Mas com Aretino esse modelo é subvertido, invertendo a ordem estabelecida por Bembo e transformando o texto em uma abordagem irônica ao apresentar a motivação das freiras associada ao amor bestial e a das prostitutas com o amor divino. Tal inversão pode ser resumida na recomendação que Antonia faz para Nanna em tornar Pippa uma prostituta: “[...], pois a freira trai seus votos e a mulher casada trucidada o sacramento do matrimônio; a puta, ao menos, não desonra nem mosteiro nem marido [...]; aliás, se entendi bem suas palavras, os vícios das putas são como virtudes” (ARETINO, 2006, p. 140). Além do mais, o *Ragionamento* vai manter o mesmo traço – de crítica à corte – das últimas duas obras, só que como vimos, vai usar as personagens como veículo metafórico para atacar a sociedade italiana. Larivaille (1997, p. 196) observa o paralelo feito por Aretino, em que o clero é quem trai seus votos e a “boa sociedade” trai não só os votos do matrimônio, mas os ideais religiosos morais e culturais. A prostituta também é esse símbolo da sociedade, só que, mais precisamente, ela vai assimilar os ideais do cortesão, que são aprofundados na sequência da obra, publicada dois anos mais tarde.

O *Diálogo*, publicado em 1536, mantém a fórmula dialógica e a divisão em três partes, no entanto, apresenta uma Nanna já decidida em fazer de Pippa prostituta. Diferente do anterior, Nanna comanda só os dois primeiros atos, em que vai instruir Pippa nas virtudes da profissão e alertar sobre a crueldade dos homens que vai encontrar. No terceiro, surge uma nova

personagem, Comare, que vem até Nanna pedindo a ela que escute enquanto ensina Balìa como ser uma alcoviteira. Nesse texto, Aretino vai se apossar dos manuais de conduta, se aproximando do que fez Castiglione em *O Cortesão*, Nanna vai mostrar a sua filha como ser uma perfeita prostituta. Para Ugolini (2020, p. 78), a paródia mais severa se encontra não nessa dicotomia, mas na exposição de algumas posições morais d’*O Cortesão*, levando ao extremo alguns “conselhos potencialmente ambíguos”:

Converse um pouquinho com quem estiver sentado ao seu lado, mas tenha cuidado para não sair do lado de seu amante; e chegando a hora de dormir ele vai te deixar voltar pra casa; então depois, respeitosaente você dirá: “Boa noite a vossas senhorias”, e tenha menos medo do fogo do que ser vista ou ouvida mijando, aliviando suas entranhas, ou esfregando um lenço nas suas partes, pois tais coisas fariam vomitar as galinhas, que já ciscam em qualquer tipo de porcária (ARETINO, 1988, p. 172, tradução nossa).

Nesse trecho, Nanna recomenda como Pippa deve se portar estando na casa de seu amante. Os ensinamentos tentam mimetizar os feitos por Castiglione, e outros escritores que escreveram esse tipo de material. Aqui, Aretino vai expor a corte através das personagens femininas, pois a instrução da prostituta é a mesma do cortesão nisso, “o discurso anticorte apresenta-se como uma rejeição da cultura da corte, implicando uma reflexão sobre todos os temas fundamentais [...]” amplamente discutidos, como masculinidades e papeis de gênero (UGOLINI, 2020, p. 5, tradução nossa). Outra coisa a se levar em consideração é a justificativa da liberdade encontrada em Veneza por Aretino, que favoreceu sua posição anticorte com maior assertividade, uma vez que a cidade vai ser esse expoente de valores republicanos contra os da corte (RUGGIERO, 2015, p. 298).

Outras duas obras vão ganhar destaque nesse contexto de liberdade republicana, nas quais Aretino vai ampliar tanto suas habilidades de escrita, quanto os vínculos sociais. Isso ocorre em decorrência da grande influência das academias nas representações teatrais em Veneza (SABBADIN, 2013 p.112). Esses espaços chamados de *Compagnie della Calza* foram grupos formados em Veneza entre os anos de 1487 a 1565. “[...] Eram clubes formados por jovens nobres venezianos que se reuniam regularmente para comer, beber e organizar músicas, peças e vários entretenimentos para ocasiões especiais [...]” (QUAINTANCE, 2015, p. 1584, tradução nossa). Esses grupos encomendavam textos para serem recitados durante o Carnaval, isso era feito em locais privados, como os grandes salões dos patrícios (SABBADIN, 2013, p. 112). Além disso, os estatutos desses grupos passavam pelo crivo do Conselho dos Dez, que depois de aprovados não mais interferiam (QUAINTANCE, 2015, p. 1602). Havia um número considerável de *compagnie* na cidade, dentre esses grupos,

Em 1541, quando os senhores do Sempiterni comissionaram Aretino para escrever uma comédia para a próxima temporada de carnaval, ele contratou seu companheiro aretino, Giorgio Vasari, para criar o aparelho, que se destacou pela vasta decoração do auditório (WADDINGTON, 2004, p. 83, tradução nossa).

A encomenda em questão foi a peça *La Talanta* que seria encenada no ano seguinte. Apesar de não ser membro oficial da *compagnie* – pois não era um patricio veneziano – Aretino escreve a obra que tem como personagem principal uma cortesã gananciosa, e, segundo Quaintance (2015, p. 1621), consistia em uma comédia obscena, levemente baseada em *O Eunuco* de Terence. Entretanto, Aretino estaria preparando uma cópia dessa mesma peça para o duque de Florença, escrita entre dezembro de 1541 e janeiro de 1542, quando foi impedido de enviá-la pelos membros do *Sempiterni*, que alegavam ter uma espécie de propriedade sobre o texto (SABBADIN, 2013, p. 113). Por conta desse episódio, uma segunda peça é escrita às pressas para ser enviada a Cosimo I. *Lo ipocrito* tem seu enredo baseado em tramas de Plauto e Boiardo, satirizando a hipocrisia religiosa (WADDINGTON, 2004, p. 127). Diferente de *La talanta*, que foi encenada no carnaval, *Lo ipocrito* não chegou a tempo de ser montada em Florença.

Porém, ambas – *La Talanta* e *Lo Ipocrito*, como as outras peças de Aretino – foram impressas:

Na primavera seguinte, para a edição impressa, *La Talanta* será dedicada a Cosimo I, enquanto *Lo Ipocrito* ao Duque de Urbino; ambas as comédias sairão da tipografia de Francesco Marcolini [...] e logo foram seguidas por edições piratas, prova do sucesso com um público médio-baixo, mas amplo (SABBADIN, 2013, p. 113, tradução nossa).

O sucesso das obras de Aretino fizeram com que o escritor tivesse sua autonomia financeira assegurada, mas também permitiu que o autor circulasse entre diferentes grupos. As obras de Aretino alimentaram durante muitos anos uma tendência no debate literário em curso em toda Itália e com ecos fora dela (PROCACCIOLI, 2012, p. 109). Larivaille levantou a produção literária e ao todo encontrou seis obras teatrais, três diálogos, sete volumes dedicados a religião, seis volumes das suas cartas, quatro poemas inacabados de cavalaria, uma coleção de versos de amor a “[...] *Strambotti a la villanesca, Canzoni, Capitoli* algumas solenes outras jocosas, *Ternali* elogiosos e outros ‘diferentes poemas’, entre os quais dezenas de sonetos espalhados nos seis livros de Cartas e nas antologias poéticas da época” (LARIVAILLE, 1997, p. 178, tradução nossa). Algumas dessas obras ganharam um corpo considerável justamente pela relação que Aretino estabeleceu com diferentes personalidades do universo literário italiano.

Podemos ver isso no grande volume de cartas que Aretino reuniu ao longo de seis volumes. São cartas enviadas a todo tipo de personalidades do período, desde artistas, escritores, religiosos, aristocratas, uma gama complexa que interlocutores que nos deixam indícios sobre os laços que Aretino construiu – ou tentou construir – durante sua vida. Nicolò Franco, seu principal secretário recomendado em 1536 por Ticiano, o ajudou na edição do primeiro volume das cartas e na tradução do latim (MOULTON, 2000, p. 139). Isso é um detalhe importante, uma vez que Aretino tinha a tendência de publicar em língua toscana, e mesmo nessas publicações, questionava o lugar da língua formal e da coloquial.

Enquanto outros escritores italianos (sendo Petrarca o mais famoso) seguiram a tradição clássica de publicar suas epístolas em latim, Aretino foi o primeiro grande escritor vernacular europeu a publicar suas cartas; cinco volumes foram impressos ainda em vida e um sexto em 1557, logo após sua morte [...] (MOULTON, 2000, p. 137, tradução nossa).

Esse sucesso editorial se deve ao lugar que Aretino coloca a língua toscana por toda a sua obra, e quando a primeira edição das “[...] *Lettere* foi publicada em janeiro de 1538, um best-seller instantâneo. No ano, foi reeditado sete vezes, uma vez por Marcolini e por outras cinco editoras; houve ainda mais cinco edições [...]” (WADDINGTON, 2004, p. 57, tradução nossa). As reimpressões só mostram a popularização desse material, visto que “[...] foram impressos mais de três mil exemplares, em número semelhante às tiragens das epístolas latinas de Erasmus” (MOULTON, 2014, p. 130, tradução nossa). Tal empreendimento tomou grandes proporções, ao ponto de não ser possível para Aretino adiar a publicação do seu livro na ausência de seu principal editor, Francesco Marcolini – que esteve por um breve período no Chipre – partindo repentinamente em setembro de 1545, sem se despedir de Aretino (PROCACCIOLI, 2012, p. 100). Nesse intervalo, Aretino recorreu a outra tipografia para publicar o terceiro volume de suas cartas.

A popularização da obra de Aretino fez do escritor uma influência literária dentro e fora da península, tanto por suas obras ficcionais quanto pelo seu arsenal epistolar “[...] tornou-se uma diretriz para muitos poetas e intelectuais elizabetanos que lutavam para definir sua própria posição” (HENDRIX, 2000, p. 33). No entanto, esse prestígio também fez suscitar alguns embaraços para o escritor. Logo após a publicação das cartas Aretino sofreu acusações – que logo se tornaram apenas rumores – de blasfêmia e sodomia, e então se retirou de Veneza brevemente até que o caso fosse resolvido depois da intervenção de Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, que possibilitou um retorno seguro do escritor à cidade (PROCACCIOLI, 2012, p. 110; MOULTON, 2000, p. 140). Ainda assim, as publicações das

obras de Aretino escritas nos anos seguintes continuaram normalmente. Como o texto *La Vita di Maria Vergine* de 1539, dedicado à Marquesa del Vasto, pela qual, de acordo com Sabbadin (2013, p.138), Aretino talvez tivesse a intenção de manter a atenção do Marquês, a fim de garantir a pensão que recebia dele desde 1536. Mesmo os textos religiosos tinham finalidades políticas nas mãos do escritor. Também, Aretino fez dos seus escritos um caminho para obter o chapéu de cardeal,

As obras religiosas, agora consideradas como um todo indissolúvel, se tornaram sua arma contra aqueles que ainda o acusavam de uma vida desregrada e distante dos corretos preceitos do comportamento católico. E essa atitude ficou ainda mais significativa quando seu conterrâneo Júlio III subiu ao trono papal: nos anos de 1551 e 1552 o corpus de textos sacros foi impresso em dois volumes pela tipografia aldina. Naquele período, Aretino e seus colaboradores se empenharam em publicar o maior número possível de obras e traduções para o francês, como uma última tentativa de alcançar o objetivo que perseguia há mais de uma década, a nomeação como cardeal (SABBADIN, 2013, p. 139, tradução nossa).

Com o objetivo de promover a sua escrita em troca de benefícios, Aretino alargou a concepção de “viver do seu trabalho”, para além do resultado das vendas de suas obras, inserindo um poder real nas palavras e a quem as direcionava. Além das cartas, as coleções de poemas que foram incluídas nos livros publicados em conjunto com membros do salão de Venier dizem muito sobre como as relações de Aretino influenciaram também nas investidas feitas pelo escritor. Pois não só de crítica à corte ou agradecimentos aos patronos que vai ser sua literatura; em Veneza veremos elementos de exaltação à amizade, importantes também para a construção da sociabilidade do escritor.

Domenico Venier (1517-1582) encabeça um círculo social dos escritores em Veneza “[...] sua academia, frequentada, segundo testemunhos por Aretino e Parabosco, também por Lodovico Dolce, Giovan Battista Amalteo, Jacopo Zane, Lorenzo Contarini, Sperone Speroni e outros” (PARLATO, 2012, p. 77). Aretino vai ter com eles uma ligação que Quaintance (2015, p. 200-228) identificou a partir da criação, circulação e consumo de ficções literárias manuscritas com mulheres protagonistas, sendo esses textos escritos em língua veneziana. Entre eles é possível identificar a figura de Antonio Mezzabarba, conhecido do jovem Aretino, e o responsável por iniciá-lo na poesia (LARIVAILLE, 1997, p. 26). Anos mais tarde, um Aretino mais maduro, vai dedicar ao mesmo Mezzabarba – também membro do círculo de Venier – um poema de sua antologia (QUAINTANCE, 2015, p. 77). De acordo com Quaintance,

Quando Arrivabene assumiu a série *Rime di diversi* de Giolito em 1550, o grupo Venier se reunia informalmente há cerca de quatro anos. De fato, muitas fontes contemporâneas dessa época referem-se ao grupo como uma entidade formada e, como vimos anteriormente, comentários de membros do grupo, como Parabosco e Aretino, sugerem que eles próprios desenvolveram um senso de identidade coletiva (QUAINTANCE, 2015, p. 1845, tradução nossa).

Mesmo sendo um círculo predominantemente masculino, Aretino provavelmente interagiu com pelo menos uma personalidade feminina que também tinha seu lugar na academia de Venier. De acordo com Martha Feldman (1991, p. 500), Gaspara Stampa está associada à primeira década da academia, apesar de não ser frequentadora regular das reuniões. Não podemos esquecer que Aretino mantinha uma rede de contatos que extrapolavam o círculo de Venier, visto que Piccolomini introduziu Pietro à *Accademia degli Infiammati* de Pádua e à *Accademia degli Intronati* de Siena (SABBADIN, 2013, p. 113, tradução nossa). Essa era uma rede que se expandiu até para intelectuais de diferentes lugares da Europa, tudo isso tendo como ponto de encontro o palácio da família Venier e na figura do anfitrião, e mais importante patrono da cidade (QUAINTANCE, 2015, l. 202). Assim, depois de ter passado pela corte papal, submetendo-se aos Médici, Aretino conseguiu, na República de Veneza, construir sua rede de sociabilidade, fazendo parte de um círculo de literatos que compartilhavam gostos e perspectivas. Mesmo estando sob a proteção do doge veneziano, a vida em Veneza não estava mais submetida a um príncipe, a um duque ou a um papa, essa vida autônoma muito se deve ao crescimento do mercado literário (BURKE, 2010, p. 142).

Mas não só através da escrita que Aretino ingressou nos círculos sociais venezianos, é preciso levar em consideração que essa bagagem vem das passagens pelas diferentes cortes, onde fez e desfez alianças, o que impactou em sua formação intelectual e literária trazendo o tema da corte para grande parte da sua obra. É sobretudo nos seus *Ragionamenti* que vamos encontrar essa temática sob o véu da metáfora. Aretino vai encarar a corte como a prostituta, e toda essa dinâmica vai ser analisada ao longo dos próximos capítulos, junto com os recursos que o escritor trouxe para construir seu universo.

2.2 O ETHOS DA CORTE: SÁTIRIZAÇÃO DOS MODELOS SOCIAIS

Em meio à turbulenta vivência entre duas grandes cidades, Aretino encontrou dinâmicas sociais distintas. Roma, mostrou para Aretino como funcionava a vida nas grandes cortes, como riqueza e poder estavam associados a um modelo específico de conduta. Mesmo com todos os esforços para servir a influente corte papal – e outras cortes consideráveis – Aretino foi

rejeitado, e sua mudança para Veneza o fez identificar um estilo de vida diferente. Sem a figura do príncipe “De fato, era o doge, no panorama dos soberanos da Europa, um personagem bem singular que [...] dava a Veneza as vantagens da monarquia, sem suas desvantagens (CASTELNUOVO, 2006, p. 113). Aretino identificou a liberdade veneziana, sem esquecer da proteção que a corte também lhe oferecia, transitando por entre esses universos. Uma dessas pontes era o Marquês de Mântua, que em 1525 havia solicitado ver os escritos de Aretino antes de qualquer um. Essa prática era um caminho de mão dupla, pois

A transmissão de manuscritos era, portanto, particularmente uma prática adequada para aqueles que desejavam ganhar algum tipo de favor. Eles poderiam fornecer um texto inicialmente para leitores selecionados, mesmo que depois se tornasse amplamente disponível, conferindo assim uma sensação de privilégio aos primeiros destinatários. Se um leitor estivesse em posição de poder social, ele ou ela poderia esperar ter a honra da primeira visão dos trabalhos de um autor (RICHARDSON, 2009, p. 2-3, tradução nossa).

A sensação de poder que tal exigência atendida dava ao príncipe diz respeito à diferenciação que a nobreza buscava alcançar. Os signos se mostravam necessários para identificar os senhores da corte, e isso acontecia tanto em pedidos como o de Federico Gonzaga, quanto na produção de pinturas comissionadas. Castelnovo identifica que “[...] essa proliferação e multiplicação do retrato no âmbito da corte, estimuladas por uma busca dos instrumentos de dominação simbólica à qual se prestava particularmente o retrato [...] (CASTELNUOVO, 2006, p. 105). O ambiente complexo da corte vai ser um lugar de salvaguarda para Aretino, que, mesmo vivendo em Veneza, se permite “servir” a alguns senhores com certa autonomia.

É o caso da esperança que Aretino alimenta frente ao rei Francisco I, da França. De acordo com Ugolini (2020, p. 135), na segunda edição de *La Cortigiana*, a referência que Aretino faz à corte francesa trata justamente dessa expectativa do autor – devido ao apoio financeiro que vinha ganhando – em receber o convite para fazer parte da corte. Independente disso, Aretino também alimentou suas amizades com os patrícios venezianos, ficando conhecido como uma das grandes figuras que frequentaram o Palácio dos Venier, uma das mais antigas e ilustres famílias venezianas (MANTIONI, 2016, p. 42). Ainda que haja uma diferença latente entre as dinâmicas da corte e da república, alguns pontos se assemelham: “Na corte de Roma, os postos de funcionários eram regularmente vendidos [...]. Em Veneza, por exemplo, alguns postos eram comprados, vendidos e dados como dote” (BURKE, 2010, p. 256). A organização social se dava através sobretudo da influência, fonte do poder que os príncipes exerciam. Esses elementos se tornam mais evidentes pois,

Entravam em alianças, sempre que possível, com pessoas altamente graduadas na corte. Mas a posição na corte podia mudar com grande rapidez. Tinham rivais, inimigos declarados e ocultos. E a tática empregada nessas lutas, como também nas alianças, exigiam cuidadoso exame. O grau de distanciamento e familiaridade tinha que ser cuidadosamente medido: cada cumprimento, cada conversa revestia-se de uma importância muito superior do que era realmente dito ou feito, porque indicava a situação da pessoa e contribuía para a corte formar sua opinião sobre ela (ELIAS, 1993, p. 226).

A estrutura social da corte enfatiza esse lugar de disputa em que os indivíduos constantemente são postos à prova, como num tabuleiro de xadrez, cada peça tem sua função precisa e deve executar perfeitamente seu movimento para o andamento do jogo. Os artistas sabiam que a corte não era um “refúgio da liberdade” (WARNKE, 2001, p. 346) e questionavam as condições impostas pelos senhores. Esses conflitos aparecem na edição de 1568 do *Vidas*, de Giorgio Vasari quando ele apresenta Jacopo Sansovino, amigo próximo de Aretino, que, depois de ter saído de Florença para Veneza, se recusa a retornar: “[...] ‘Ele disse que não se devia trocar as condições de vida numa república pela vida numa cidade na qual governa um soberano absolutista’” (WARNKE, 2001, p. 346). O conflito que Sansovino deixa transparecer é um assunto comum na obra de Pietro Aretino.

Carregado de uma sátira ácida, Aretino traz as problemáticas relacionadas à corte em boa parte da sua obra, principalmente nos *Ragionamenti*, objetos de análise dessa tese. Nesses dois textos o escritor transparece a ambivalência que identificamos nas suas relações pessoais, apontando elementos contra a corte, mas não necessariamente sempre em favor da república. Para tanto, vai elencar dois elementos amplamente conhecidos para configurar seu trabalho: os tratados de amor e os manuais de conduta. Tais referências são parte atuante do que foi o universo cortesão italiano, representando as aspirações e intenções dos literatos que pertenciam a esses círculos sociais, contrapondo a isso à leitura apresentada por Aretino desse universo tanto nos *Ragionamenti* quanto nas suas cartas.

2.2.1 ARETINO O SER SOCIAL: SOCIABILIDADE E EMBATES NO CAMINHO DO ESCRITOR

Quando Pietro Aretino deixou a cidade de Roma, ele a princípio deixava a corte para trás. Em teoria, o escritor, magoado pela desatenção de seu antigo protetor, Clemente VII, frente ao trágico atentado por ele sofrido, em Veneza vai encontrar o refúgio necessário para recomeçar. Tal ressentimento foi transmitido ao próprio papa em uma carta escrita em 27 de setembro de 1530, cinco anos depois do incidente. Na carta, Aretino questiona a postura de

Clemente VII diante da situação: “muito me conhecendo, porque não puniu o responsável pela tentativa de assassinato contra minha pessoa” (ARETINO, 1864, p. 29, tradução nossa). A data dessa correspondência é anterior ao início das publicações delas em livro, contudo marca uma característica do autor de expor suas alegrias, seus desgostos e suas impressões frente a diversos acontecimentos públicos e privados.

Mas é importante ressaltar que a correspondência como documento “[...] não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento” (GOMES, 2004, p. 15). O ressentimento de Aretino é nutrido ao longo dos anos e sua experiência é revivida no ato de escrever. Somando a isso, as cartas de Aretino antes de serem publicadas já circulavam em manuscritos, e Moulton (2000, p. 138) destaca que cartas como as enviadas para Francisco I, Carlos V e Clemente VII não eram escritas somente para serem lidas por eles, mas também para um público amplo da corte:

[...] todas as cartas de Aretino são igualmente destinadas a servir “de apresentação e justificação de si mesmo”; tanto que as cartas aos personagens soberanos - rei, imperador, papa, doge - e aos “grandes mestres” de seu *entourage*, como aquelas em que o autor se dedica a “delinear a multiplicidade e variedade dos dons” recebidos, não pretendem mais do que impor a imagem lisonjeira do “virtuoso” legitimamente “pago” por todos pelos mais diversos serviços: desde conselhos da alta política, à mediação entre clientes e artistas, à defesa ou recomendação [...] de algum poeta em busca de uma posição (LARIVAILLE, 1997, p. 227, tradução nossa).

São pontos identificados ao longo de seis opulentos volumes, nos quais Aretino deixou sua marca, em correspondências que datam de 1526, até o ano de sua morte em 1556. Nas coletâneas não se encontram cartas com datação anterior a 1526, que é o ano que Aretino já se encontrava em Mântua e pensava no seu deslocamento para Veneza. Aretino, só vai guardar cópias de suas cartas depois das primeiras publicações delas em livros. As *Lettere* são mais uma ferramenta que Aretino usou para manter seus ganhos, não só com a venda dos exemplares, mas pelo conteúdo que as cartas continham sendo apresentadas ao grande público: lisonjas, publicidades, chantagens, uma extensão da suas pasquinadas em Roma. Chiara Lastraioli vê como o pasquim se tornou com Aretino “[...] uma figura estilística e um instrumento de chantagem” (LASTRAIOLI, 2021, p. 83). As cartas, uma vez que se tornaram esse veículo de coação e divulgação, formaram um escopo documental considerável que permite traçar um perfil dos indivíduos com quem Aretino se relacionou e qual a natureza dessas interações.

Entre as mais famosas correspondências, podemos citar a de Aretino para Michelangelo Buonarroti em 15 de setembro de 1537. A longa carta é carregada de elogios a Michelangelo e

sua obra, Aretino se comove frente à magnitude do artista, chegando a dizer a ele que: “[...] devo admirar-vos com tal respeito, pois no mundo existem muitos reis, mas um só Michelangelo” (ARETINO, 1864, p. 230, tradução nossa). Tal assertiva também vem acompanhada de uma opinião ácida sobre o afresco do Juízo Final que Michelangelo estava trabalhando no teto da Capela Sistina. Nela, Aretino diz ao artista como ele próprio “via” a representação do momento do julgamento:

Eu vejo no meio da multidão o Anticristo com a aparência pensada somente por vós. Vejo o horror no rosto dos vivos; vejo os sinais de que o sol, a lua e as estrelas estão se apagando; vejo o espírito como se desprendendo ao fogo, ao ar, à terra e à água; vejo ali a natureza atônita à margem, recolhida de modo estéril em seu estado decrépito; vejo o tempo seco e trêmulo que, tendo chegado ao fim, repousa como um tronco ressequido; e enquanto ouço as trombetas dos anjos estremecer os corações de todos os peitos, vejo a vida e a morte oprimidas por uma aterradora confusão: pois uma se cansa de recolher os mortos e a outra se assegura em derrubar os vivos; vejo a esperança e o desespero que conduzem as fileiras dos bons e a legião dos culpados; eu vejo o espetáculo de nuvens coloridas pelos raios que saem das chamas pura no céu, em que, entre seu exército, é posto o Cristo sentado, cercado de esplendores e terrores [...] (ARETINO, 1864, p. 231, tradução nossa).

O escritor dá à carta um tom poético, particular a muitas de suas correspondências, além de exprimir o máximo da sua concepção para obra. Outro detalhe que encontramos nessa mesma carta é uma referência à mágoa que o autor ainda carregava contra Clemente VII, principalmente por conta dos anos a serviço da corte papal e de outros mecenas. No trecho em questão, Aretino diz a Michelangelo: “Mas, Vossa Senhoria não crê que o voto que fiz de não voltar mais a Roma não tem que acabar na vontade de ver essa sua história?” (ARETINO, 1864, p. 232, tradução nossa). Aretino enaltece novamente seu interlocutor, ao mesmo tempo que deixa evidente sua rixa com a antiga cidade. Esse diálogo se alonga com a resposta de Michelangelo, e mais outras três cartas, das quais Aretino não terá nenhum retorno, mas insistentemente vai manter sua posição. Mais do que interlocutor, Aretino é o que Angela de Castro Gomes chama de um autor/editor, uma vez que “É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16). Aretino encara esse processo quando escolhe em suas memórias o que pôr em determinada correspondência, esse exercício do autor constrói a sua própria imagem, mobilizado pelo interesse do indivíduo. Pois,

Uma carta expressa mais do que o texto que ela contém. Sua materialidade denota a condição de sua redação, a análise de sua trajetória e a identificação de seu(s) destinatário(s) - se individual, institucional ou familiar - permitem a compreensão dos mecanismos de sua circulação, e a sua presença num arquivo, isto é, o conhecimento dos gestos em prol de sua conservação, deixa entrever os critérios que definiram a sua importância (VENANCIO, 2001, p. 28).

Diferentes fatores pré-dispõe o acervo epistolar. No caso de Aretino, esse acervo é público desde a primeira metade do século XVI, pelo menos aquelas que passaram pela curadoria do autor e do seu tipógrafo. Os motivos que fizeram o escritor publicar essa ou aquela – ou todas – de suas cartas é uma dimensão que não se pode alcançar, no entanto, é com elas que é possível identificar a teia social da qual Aretino fazia parte. Através dos círculos sociais frequentados por Aretino observamos também o traquejo social do autor, e quais as funções de tais relacionamentos. Em Roma, conseguimos observar essas conexões pela estada de Aretino junto a Chigi e, posteriormente, na corte papal, com todos os benefícios que essas relações proporcionaram a ele. Já, em Veneza, a dinâmica muda um pouco, e não mais atrelado à corte, os laços de amizade vão ficar mais evidentes.

Aretino começa a construir um círculo sólido de amizades, uma espécie de apoio mútuo que vai organizar diferentes intelectuais do período em um espaço de trocas. Segundo Larivaille, Aretino em Veneza “[...] inaugura com ele uma atividade de mediador entre artistas e príncipes que vai ser desenvolvido cada vez mais [...]” (LARIVAILLE, 1997, p. 137, tradução nossa). Tanto que Aretino vai mediar, por volta de 1530, a ida de artistas da península para França junto do emissário francês (WARNKE, 2001, p. 157). Parte dessa iniciativa foi encorajada justamente por Ticiano, convencendo-o do seu julgamento para continuar essa mediação entre cliente e artistas (LARIVAILLE, 1997, p. 258). Essa ferramenta pela qual Aretino se consolidou como escritor, “[...] adquiriu uma nova qualidade por meio da palavra impressa: o mecanismo da fama. A ‘fama’ era a principal mola propulsora para o acesso dos artistas à corte” (WARNKE, p.133). Assim, Aretino uniu o reconhecimento de escritor com a qualidade do trabalho de mediador, promovendo artistas em diferentes instâncias.

Ticiano como um grande amigo do escritor, usufruiu das conexões que Aretino estabeleceu, entre elas a agenciamento do escritor intermediando a ida de Ticiano para a corte de Carlos V (WARNKE, 2001, p. 133), onde o pintor chegou a ser elevado à categoria de nobre pelo imperador (BURKE, 2010, p. 95; p. 270). Isso ocorre em 1548, quando Ticiano parte de Veneza para Augsburg a fim de pintar um retrato equestre do imperador representando a vitória na batalha de Mühlberg. Para esse trabalho, Ticiano recebe uma carta de Aretino em

abril de 1548, na qual o escritor vai tomar a liberdade de dizer ao pintor como esse retrato deveria ser feito:

Gostaria de ver, em meio à batalha, erguer-se e caminhar [...] a Religião e a Glória, uma com a Cruz e o Cálice nas mãos, mostrando-lhe o céu, a outra com asas e trombetas, oferecendo-lhe o mundo. Pois é para conquistar uma e outra que o monarca deificado combate e trabalha de dia e de noite, no inverno e no verão, suportando a guerra das malignas indisposições que o afligem constantemente (ARETINO, 1957-60 apud CASTELNUOVO, 2006, p.57).

Seja em relação à obra de Michelangelo, um artista importante, mas distante do círculo pessoal, seja em relação à obra de Ticiano, amigo e parceiro, Aretino vai construir em suas cartas a faceta do crítico de arte. O que parece importante é como Aretino é capaz de se envolver em diferentes discussões além de adentrar em círculos diversos, chamando a atenção tanto das cortes como da república. Como já visto, Aretino fazia parte de círculos de escritores, dentro e fora da república de Veneza. As *compagnie della calza* foram parte importante da sociabilidade do artista, mesmo sendo um membro não patrício, Aretino fez questão de enaltecer esse espaço em carta enviada a Girolamo Capello em 1548. Nela, Aretino referencia esse círculo de escritores “[...] como atesta até a Academia do bom Veniero Domenico” (ARETINO, 1609b, p. 274, tradução nossa). Ainda que o conceito de academia empregado não fosse utilizado pelo grupo, de acordo com Quaintance (2015, p. 1499), Aretino é coerente no uso da palavra empregada no século XVI para definir a reunião regular de literatos. Além disso, esse aspecto que Aretino levanta diz muito sobre as relações sociais no espaço do salão, pois “Nesse sentido, a definição de Aretino sobre o grupo de Venier como academia é importante, pois aponta para o fato de ser considerado um coletivo por membros e observadores” (QUAINTANCE, 2015, p. 1499-1510, tradução nossa). A consciência de coletividade mostra a importância desses espaços para sociabilidade dos artistas e intelectuais, um espaço de troca de experiências e fortalecimento de laços.

Aqui, o lugar de sociabilidade se entende “[...] como espaço de constituição de uma rede organizacional (que pode ser mais ou menos formal/institucional) e como um microcosmo de relações afetivas (de aproximação e/ou de rejeição) [...]” (GOMES, 2004, p. 52-53). Quando pensamos nesse senso de sociabilidade, vemos que Aretino age de duas formas nas redes de conexões estabelecidas em Roma e em Veneza. Em Roma, junto à corte papal, temos um Aretino que adentra em uma rede social já organizada no microcosmo do príncipe; as aproximações, ou rejeições, são baseadas nas dinâmicas cortesãs. Já em Veneza, Aretino se vê

mais livre para criar e adentrar a microcosmos diversos, baseados nas afinidades e nos interesses em comum. A língua foi um desses interesses que uniu Aretino aos escritores venezianos, pois,

Entre os membros do salão, o dialeto veneziano era uma espécie de código secreto, uma linguagem de grupo que indicava pertencimento nas trocas faladas e escritas. De forma reveladora, até escritores não venezianos participaram desse aspecto da atividade literária do salão (QUAINTANCE, 2015, p. 2126, tradução nossa).

Ao partilhar uma mesma língua, Venier, Aretino e os outros escritores restringiam o acesso aos textos que escreviam e compartilhavam, elevando o senso de coletividade. Em uma carta enviada a Domenico Venier em novembro de 1549, além da língua, Aretino comenta sobre os estilos dos poemas produzidos pelo círculo de escritores: “Assim, que ao compor para distrair o intelecto na língua, no estilo, e na maneira veneziana, louvo grandemente os sonetos, os *capitoli*, e os *strambotti*, que vi, li, e ouvi de vós, dos outros, e de mim mesmo” (ARETINO, 1609b, p. 218, tradução nossa). Nessa mesma carta Quaintance (2015, p. 2141) observa que Aretino também dá indícios de que tais poesias eram recitados para a diversão de todos os presentes, pois foi “recitado para mim por um dos senhores acima mencionados em um barco” (ARETINO, 1609b, p. 218, tradução nossa). Vemos que a correspondência de Aretino serve como um veículo para adentrar ao contexto restrito dos literatos venezianos,

A correspondência pessoal de um indivíduo é, portanto, um espaço definidor e definido pela sua sociabilidade. É através dela que as pessoas, mesmo distantes fisicamente, podem trocar ideias e afetos, construir projetos mútuos ou discutir planos opostos, estabelecer pactos ou polêmicas e organizar ações. Esses documentos permitem, em síntese, esboçar a rede de relações sociais de seus titulares (VENANCIO, 2001, p. 32).

Por meio das cartas também identificamos como Aretino exprimiu seus sentimentos, tal qual o ressentimento por Clemente VII. Contudo, esse desgosto experimentado pelo autor é citado em cartas para diferentes personalidades, expressado através da construção de uma narrativa anti-corte. Mas, mesmo o autor sendo direto em alguns pontos, as cartas constituíam um diálogo coletivo, direcionadas a um interlocutor nominado e indiretamente a outros atores que podem ou não serem reconhecidos. Isso acontece quando os sentimentos nas cartas também eram subordinados a um meio de contenção,

É nesse sentido que a escrita de si se torna uma prática cultural estratégica para um equilíbrio, sempre precário, entre expressão e contenção de si, que se traduz na distância entre autor e personagem do texto e que se manifesta nas muitas fórmulas consagradas de se escrever cartas, diários, memórias (GOMES, 2004, p. 17).

Assim, Aretino estabelece um limite entre a sua opinião e a sua manifestação pública sobre os diferentes assuntos que aborda, para não ultrapassar a linha das benesses. A poética do escritor também foi usada para amenizar pontos mais espinhosos “[...] segundo o seu costume, uma série de louvações hiperbólicas [...] (BERBARA, 2009, p. 81)”, foram incluídas nas cartas em elocubrações excessivas para manter o escritor em um limbo, no qual estaria mais seguro. Essa expressão crítica vai também aparecer nas suas obras literárias ficcionais, meio pelo qual Aretino vai reverberar suas críticas à corte. Através de seus *Ragionamenti* podemos ver como as personagens femininas são elaboradas, como Aretino construiu sua narrativa subvertendo modelos literários já consolidados.

2.2.2 RAGIONAMENTO DELLA NANNA E DELLA ANTONIA: UM TRATADO DE AMOR ÀS AVESSAS

Apesar do trabalho de Pietro Aretino versar sobre alguns temas, a questão mais latente na sua obra se encontra ambientada nas cortes italianas, onde discorre sobre política, relações pessoais e especialmente critica certos modelos impostos na sociedade aristocrática. O tema da corte vai se estender por diferentes textos – incluindo suas pasquinadas e cartas –, mas é sobretudo na sua obra literária que esse assunto vai ser aprofundado. Nos textos *La Cortigiana* (1525-34) e *Il Marescalco* (152?-33), a corte aparece como um grande pano de fundo para uma série de personagens, onde o autor realça as relações entre eles por meio dos conflitos gerados e expõe questões sobre sexualidade e subordinação, nesse grande contexto cortês.

O *Ragionamento* foi publicado em 1534 e segue esse gênero que ficou conhecido como anticorte, empregado por Aretino com um pouco de sutileza nas obras anteriores. Essa narrativa que se posicionava contrária à corte não é uma criação exclusiva de Aretino, ela aparece com bastante consistência séculos antes

As sátiras da corte eram uma tradição europeia desde John of Salisbury, no século XII, e o papa Pio II, no século XV, até os escritores da própria época de Castiglione, como o humanista alemão Ulrich von Hutten e o bispo espanhol António de Guevara. Hutten, que esteve a serviço do arcebispo de Mainz, publicou seu diálogo satírico *A corte* em 1518, descrevendo com nítida aversão a roupa extravagantemente absurda dos cortesãos, a horrenda comida e outros desconfortos da vida da corte (BURKE, 1997, p. 127).

São vários os componentes que provocam a aversão e o rechaço pela corte, muito deles ligados ao comportamento empregado para distinguir um estrato do outro. Também esses elementos são vistos na escrita e na linguagem empregada pelos membros da corte, já visto

como esse modelo de afirmação. Aretino vai questionar um modelo que “O Renascimento italiano pode ter sido responsável pela divulgação, em toda a Europa, dos ideais clássicos de perfeição física e espiritual assim como de uma reabilitação neoplatônica do amor e da beleza terrenos [...]” (GRIECO, 1994, p. 71). Nesse quesito, a filosofia neoplatônica – que atraiu muitos intelectuais do período por explorar questões espirituais e estéticas, tendo também grande impacto nas artes nesse momento - é atravessada, na obra de Aretino, por um posicionamento altamente satírico que provoca um embate entre essa corrente e a fórmula que o autor usa para mostrar o amor.

O *Ragionamento*, é composto por três capítulos os quais Aretino nomeia como “jornadas”, e cada uma delas representa um dia na história. Em cada dia, Nanna, a protagonista, vai contar a sua interlocutora, Antonia, ambas prostitutas, como foi sua experiência em diferentes momentos da sua vida. No primeiro dia, Nanna começa sua história do momento que é enviada para o convento por sua família e lá encontra uma dinâmica completamente diferente da esperada: um ambiente totalmente desregrado, com as práticas sexuais fundamentando o cotidiano tanto das freiras, quanto dos frades que circulavam livremente pelo claustro. A segunda jornada começa logo após Nanna ser retirada do convento pela mãe, tendo um casamento arranjado, passando a contar para Antonia o que viu durante o tempo em que esteve em matrimônio. Novamente, as práticas sexuais são parte integrante da “vida das casadas”. No entanto, as personagens casadas são postas como adúlteras, não só buscando o prazer carnal, mas também a satisfação amorosa. Ao final, o terceiro dia é dedicado a Nanna prostituta, que depois de abandonar o marido, foge para Roma com a mãe, sendo levada à prostituição pela sua senhoria. Nesse último dia, percebemos como as práticas sexuais progressivamente diminuem, chegando nesse momento a praticamente desaparecer, exceto pelas referências ao ato, que diferente do início da obra, não são explícitas.

Nanna conta toda sua história para discutir qual seria o melhor caminho para a filha Pippa. Antonia, que possui um papel de confronto com a protagonista, destaca alguns momentos desses três dias, para concluir que Nanna deveria fazer da sua filha uma prostituta, pois as freiras e as esposas são lascívias, corruptas e repletas de vícios. Antonia chega a desconfiar da veracidade da trama quando diz “[...] sempre se acrescenta alguma mentirinha à verdade, e, às vezes, para embelezar uma história acrescentamos algumas lantejoulas douradas” (ARETINO, 2006, p. 140). Independente dessa ressalva, Antonia acredita na prostituição como o caminho no qual não se trai os próprios valores.

Aretino perpetua em sua obra essa imagem da mulher, porém relaciona para cada etapa – freira, esposa e prostituta – uma característica predominante: a da insaciável, inconstante até

a manipuladora. Tais atributos também vão dialogar com a existência e a forma em que as práticas sexuais são apresentadas no texto, mas o que torna curiosa a construção da narrativa do autor é que as práticas sexuais, além de gradativamente desaparecer elas perdem a importância que têm no início da obra. Esse fato tem relação com os tratados, fórmula altamente difundida no período, mais especificamente com os tratados de amor, que tem entre seus expoentes o livro *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione (1528), o qual dedica o último capítulo ao amor espiritual a partir da perspectiva de Pietro Bembo, e a qual Aretino utilizou para escrever sua obra.

Além disso, Aretino também reproduz o modelo dialógico que esses tratados utilizavam, transportando para sua escrita pornográfica os elementos da tradição poética. De acordo com Lynn Hunt (HUNT, 1999, p. 25), a composição em diálogos se perpetuou por um longo tempo, dominando a escrita pornográfica do século XVII. O que Aretino fez foi incluir as suas personagens nesse contexto, usando de maneira satírica os diálogos, convertendo a discussão filosófica em uma expectativa irônica dos costumes eruditos renascentistas. A fórmula dialógica “[...] tem vários interlocutores, que argumentam de acordo com o costume e a vida que cada um deles representa” (PÉCORA, 2001, p. VII-VIII). No *Ragionamento*, mesmo tendo Antonia como interlocutora ativa, Nanna, quando conta suas histórias, vai trabalhar com interlocutores ocultos. São personagens sem nome que participam dos relatos e que agem de acordo com os “seus costumes”. A freira devassa age de acordo com a identidade determinada através dos tipos de amor neoplatônicos, mas da perspectiva invertida por Aretino.

Cabe destacar que as inspirações platônicas ganham destaque, por toda península itálica, com o crescimento da tradução para o latim e os comentários dos textos de Platão e Aristóteles pelas academias literárias. Isso acontece, especialmente com “a fundação da Academia Platônica de Florença, em 1462, conduzida por Marsilio Ficino, [o que] permitirá não apenas a difusão dessas obras, como também a disseminação do gênero dialógico” (SANTOS, 2017, p. 11). Da mesma forma, Pico della Mirandola, filósofo e humanista, é um importante pensador da doutrina neoplatônica, contribui para essa discussão através do que escreveu sobre a tripartição da alma, divididas entre a contemplativa, a ativa e a voluptuosa. Segundo Ronel Alberti Rosa (2010, p. 46), “Na teoria de Pico, porém, bastam as duas Vênus para representar os tipos de amor divino e humano. Esses dois expoentes não são os únicos, mas contribuem para entender como esse ideal se perpetuou nas artes, tanto na pintura quanto na literatura.

[...] O amor platônico era um assunto popular no discurso intelectual do século XVI, especialmente na Itália. O diálogo de 1505 de Pietro Bembo, *Gli Asolani*, forneceu uma exposição elegante do tópico. Mas a inclusão da descrição fictícia do amor platônico de Bembo no *Cortesão* expôs o conceito a um amplo público europeu de uma forma que nenhum texto anterior havia feito (MOULTON, 2014, p. 23, tradução nossa).

De acordo com Kyunghee Jung, em *Gli Asolani*, Pietro Bembo apresenta o amor pela mulher honesta como um amor pela alma, enquanto o amor pela mulher desonesta um amor pelo corpo. “Talvez esta última seja a distinção que os tratados de amor seguiram, sobretudo, em suas análises da paixão amorosa” (JUNG, 2008, p. 38, tradução nossa). No *Ragionamento*, Aretino inverte a ordem estabelecida por Bembo, transformando a estrutura da narrativa e apresentando uma história anedótica que traz as freiras como portadoras do amor animal, ou bestial, passando pelo amor humano que é coerentemente imputado às mulheres casadas e culmina no amor divino, que é dado às prostitutas. Contudo, Aretino extrapola as noções de civilidade imprimindo problemáticas neoplatônicas, muito latentes no primeiro volume do *Ragionamento*, mas também usando de um discurso cheio de críticas a questões da fala e da língua. Nele, o autor usa da inversão para chocar ao subverter a fórmula dos tratados de amor, muito conhecidos nesse período, mais diretamente do tratado de Bembo e, como veremos, de André Capelão. O que Aretino intenta é satirizar seus contemporâneos ao descrever a maneira de escrever dos humanistas neoplatônicos. Panofsky fala dessa divisão a partir de outras denominações, que possuem as mesmas definições:

O amor celestial, ou *amor divinus*, se apodera da mais alta faculdade do homem, isto é, da Mente ou do intelecto, e o impele a contemplar o esplendor inteligível da beleza divina. O *amor vulgaris* apreende as faculdades intermediárias do homem, ou seja, a imaginação e a percepção sensual, e o força a produzir uma semelhança da beleza divina no mundo físico (PANOFSKY, 1972, p. 142-143, tradução nossa).

Nesses tratados há uma progressão do amor bestial para o amor divino. No tratado de Tullia d’Aragona, *Sobre a infinidade do amor*, publicado em 1547, pouco mais de dez anos após a publicação do *Ragionamento*, a escritora também usa da fórmula canônica, mas se reserva a explorar a prática de amor da cortesã. Seu texto aborda alguns pontos, como a defesa da diferença que há entre amor e amar, o que seu interlocutor, em grande parte da obra, o poeta Benedetto Varchi, contesta. Depois desse embate, d’Aragona vai acrescentar outra problemática, que carrega no próprio título da obra, sobre se o amor é ou não infinito. “Porque o amado é causa não apenas eficiente e formal, mas também final, e a finalidade é a mais nobre de todas as causas; donde ao amante resta apenas a causa material, que é a menos perfeita de todas” (D’ARAGONA, 2001, p. 26). A inspiração neoplatônica permeia a obra também através

da menção e conhecimento de autores consolidados, como Pretrarca, Bembo, Speroni e o próprio Ficino.

O escritor Sperone Speroni, membro da *Accademia degli Infiammati*, no seu tratado *Dell'amore*, de 1574, promove uma ode ao gênero dialógico ao trazer como protagonista Tullia d'Aragona (PÉCORA, 2001, p. vi-vii), contudo sua atuação na obra de Speroni é passiva, de uma mulher a ser ensinada. Alguns anos antes, Speroni recebera uma carta de Pietro Aretino contendo elogios à obra de Tullia, pois “Tullia conquistou um tesouro que gastará para sempre, e nunca vai acabar” (ARETINO, 1864, p. 165, tradução nossa). Essa posição do autor é anterior também à publicação de *Sobre a infinidade do amor*. No entanto, mostra um pouco da proporção que d'Aragona alcançou nos círculos de literatos, além de como dialogava com os assuntos discutidos nesse ambiente. D'Aragona também expressa em seu diálogo a natureza dos tipos de amor: “E agora vos respondo, e digo, deixando de lado tantas outras distinções possíveis, que o amor conhece duas razões: uma chamaremos de ‘vulgar’ ou desonesta, e a outra, de “honesta” ou virtuosa” (D'ARAGONA, 2001, p. 90). Mesmo que haja uma discussão acerca do amor vulgar, se ele deixa de ser amor quando alcança a completude junto ao ser amado, Tullia segue a tradição neoplatônica na separação dos amores. De acordo com Rosa:

Para Ficino, ambas as Afrodites – ambas as Vênus – são honestas e dignas de louvor, pois aspiram à criação de beleza, ainda que cada uma a seu modo. Há, contudo, uma diferença de valor entre a forma “contemplativa” de amor – que se eleva acima do visível e específico e ascende ao inteligível e universal – e a forma “ativa” de amor – que encontra satisfação na esfera do material e do visível (ROSA, 2010, p. 44-45).

Mas, no caso do Aretino, o autor inverte essas proposições ao colocar as freiras como portadoras do amor bestial, causa da loucura e perda da razão. Assim, a freira do *Ragionamento* é aquela que não se satisfaz com a beleza divina do amor, sua satisfação se encontra nos prazeres sensíveis, onde o amor é parte material. Por isso, nessa seção da obra as descrições dos personagens masculinos são detalhadas, há um encantamento físico por eles, a beleza aqui é apreciada pelas freiras pelo olhar e pelo tato. Essa troca é percebida nos primeiros momentos de Nanna no convento, a personagem chega no claustro pelas mãos de seus familiares e crê ser esse espaço um lugar de oração, jejum e silêncio, diferente de tudo o que encontrou. Após o primeiro jantar na clausura – que era compartilhado pelas freiras e pelos frades – um jovem criado adentra ao salão com um cesto cheio de uns “objetos de vidro”⁸, que logo depois descobre

⁸ Esses objetos de vidro se assemelham ao que conhecemos como um dildo, um objeto fálico com função sexual. Na descrição de Nanna: “Eram uns frutos de vidro, feitos em Murano de Veneza que se parecem a um K, mas que têm dois sininhos como os que ornaram todos os címbalos” (ARETINO, 2006, p. 19).

se tratar de uma espécie de *dildo*. O êxtase entre os presentes é tão grande que “os frutos paradisíacos mal foram vistos, e as mãos, que já começavam a brincar com coxas, mamilos, faces, as coisas e os coisos de todos [...] se precipitaram sobre os tais frutos” (ARETINO, 2006, p. 18). O material sexual aparece como um suplemento, um símbolo material daquilo que realmente significa. Sua aparição tem o efeito de ampliar o desejo dos presentes no banquete, causa primeira do gozo que vai se perpetuar enquanto houver o convento e Nanna nele estiver.

Além disso, o descontrole é característica de quem escolheu perder a razão, deixando-se dominar pelos instintos mais primitivos, na busca insaciável do prazer, da satisfação imediata e terrena. Esse lado animalesco do amor, que é chamada por d’Aragona de “desonesta”, é

[...] encontrada apenas em homens vulgares e plebeus, ou seja naqueles de espírito baixo, vil e sem virtude ou nobreza, sejam eles quem forem, de linhagem baixa ou alta, é gerada pelo desejo de gozar a coisa amada; e seu fim é o mesmo dos animais selvagens, ou seja, de sentir prazer e gerar algo semelhante a si próprio, sem pensar ou se preocupar com outra coisa (D’ARAGONA, 2001, p. 90).

Ao associar o desejo do animal ao do homem tomado pelo amor desonesto, d’Aragona acrescenta a prática sexual da reprodução. Esse ponto biológico da fecundação não aparece na narrativa aretiniana, o gozo é a única coisa que motiva os participantes, e as práticas apresentadas ao longo da jornada não são só por canais reprodutivos. Ainda que Aretino, logo no início, mostre que há a presença de homens – frades, criados, prestadores de serviço, mercadores – dentro do claustro, observamos que o sexo é algo partilhado entre todos, explorando o sexo vaginal, oral, anal e a masturbação. Aretino expõe essas práticas através das frestas existentes nas divisões mal feitas das celas, tanto que, em determinado momento, Nanna chega a dizer que elas são propositais, pois, “[...] penso que as monjas tinham prazer em ficar se espiando” (ARETINO, 2006, p. 29). No ato de espiar, Nanna é apresentada às mais diversas formas de prazer. Em uma das celas ela encontra “[...] quatro freiras, o Superior e três fradecos de leite” (ARETINO, 2006, p. 24), que promoviam uma grande orgia. Uma delas Nanna descreve:

Estes haviam colocado duas das irmãs na cama, na posição adequada, e se regalavam pilando a farofa no almofariz, para desespero da outra freirinha, uma vesguinha de pele escura, desprezada por todos, que havia enchido o bernardo de vidro com água quente para lavar as mãos do padre, sentou-se numa almofada no chão, a planta dos pés apoiada na parede, empurrou o monstruoso bastão pastoral e o enfiou em seu corpo como se enfia uma espada na bainha. Eu só de sentir o cheiro de seus prazeres, me esfregava a mica como os gatos esfregam a bunda nos tetos em janeiro [...] (ARETINO, 2006, p. 25).

As freiras e o frades, emissários do amor bestial, também carregam a lembrança do seu lugar por excelência do amor divino ao evocar os signos cristãos e Aretino lembra o seu leitor de qual lugar ele está partindo. A teoria neoplatônica no renascimento buscou uma tentativa de alinhamento com o cristianismo, para Moulton (2014, p. 35) ela dispôs de uma possibilidade de reconciliação entre o desejo sexual e a realização espiritual. A primeira jornada do *Ragionamento* contempla essa ambiguidade entre o sagrado e o profano se apossando do tato como faculdade sensível que rebaixa os sentidos das freiras – e dos padres – para um lugar que se afasta do ideal de beleza, pois

[...] quem é insensível à beleza visível ou se rebaixa a ponto de cometer excessos, ou, pior ainda, abandona um estado contemplativo que já atingiu e o troca por prazeres físicos, é presa do *amor ferinus*, o amor ferino, ou de fera, o amor animal. Segundo Ficino, este seria mais uma doença que um vício: uma forma de loucura provocada pelo acúmulo de humores daninhos no coração (ROSA, 2010, p. 46).

Protagonistas, as mulheres têm maior relevância durante toda a obra, mesmo que seus parceiros surjam entremeados às mesmas ações, são as mulheres consideradas mais ociosas, fracas e por isso propensas a sofrer as amarguras do amor (JUNG, 2008, p. 39). Ficino estava alinhado à ideia de que o amor descontrolado seria tal como a loucura, uma doença (ROSA, 2010, p. 46). Nesse sentido cabe destacar a perspectiva de Ficino sobre a beleza, que é percebida somente através da visão e audição, os sentidos menos táteis, para ele “[...] que necessidade há de cheiro? Que necessidade há de gosto ou toque? Esses sentidos percebem odores, sabores, calor, frio, maciez e dureza, e coisas similares” (FICINO apud MOULTON, 2010, p. 122, tradução nossa). Nesse mesmo texto, Moulton (2010, p. 122) entende que Ficino está tentando retirar a sexualidade do amor quando “[...] um apetite que segue os outros sentidos [gosto, tato, olfato] não se chama amor, mas luxúria ou loucura” (FICINO apud MOULTON, 2010, p. 122, tradução nossa). Ao contrário da concepção de Mário Equícola, no seu *Libro de natura de amore*, que vai compreender que o tato

[...] liberta-se da excelência do sentido da visão sobre os outros, lembrando que os sentidos são comuns aos homens e às feras, afirmando a utilidade de cada um deles e defendendo que devem ser usados com moderação na fruição dos prazeres carnisais, para que não haja saturação (CARVALHO, 2020, p. 146).

Tocar, beijar, sentir o gosto, o cheiro, são sentidos que Pietro Aretino contempla em todas as suas práticas sexuais, intercalando com maior ou menor intensidade; eles estão sempre presentes na sua narração, sendo que esses sentidos não são usados com a finalidade da reprodução e por isso extrapolam o ideal de moderação. Quando Nanna vai citar o caso da

Abadessa com o Confessor, os sentidos estão completamente aflorados, na cena, “[...] ele havia tirado a torneira da frente do barril e quis enfiá-la pelos fundos. A pobrezinha que já estava com água na boca, luxúria pura, toda molhadinha [...]” (ARETINO, 2006, p. 30). Trata-se de uma sequência em que Aretino nos mostra o total desregramento das personagens, tendo na Abadessa a figura que representa o descontrole, que supera o gozo. Em práticas sexuais sucessíveis, a Abadessa e seu Confessor chegam ao ápice do prazer mais de uma vez; em um desses momentos Nanna descreve como eles finalizaram o ato: “despejando uns jatos que fariam girar um moinho, o santo homem acabou sua faina, limpou o talo com um lenço perfumado e a boa dama enxugou o buraquinho todo melado [...]” (ARETINO, 2006, p. 31). Depois disso, eles continuam, só que agora Aretino apela para a boca, um outro meio de completar o toque, onde

[...] a prudente Abadessa lhe agarrou a relíquia, aproximou-a da boca e passou a beijá-la suavemente, e encantada com a coisa, passou a mastigar e a morder de leve, como faz um cãozinho que brinca com as pernas e as mãos, e que provoca ao mesmo tempo risos e choros; assim, o frade lascivo, diante das mordidas pungentes da santinha, morria do prazer, mas gritava: “Ai, Ai” (ARETINO, 2006, p. 31-32).

Não há espaço para o amor divino, pois ele é superado pelo instinto animalesco, que nos tratados de amor surge como um lugar de ausência da razão, devendo ser contido em nome de um ideal de civilidade latente no período. Nesse sentido, para d’Aragona (2001, p. 103) aquele que come e bebe mais do que o necessário deve ser castigado, assim como “[...] quem se entrega sem nenhuma regra ou medida aos apetites carnis, submetendo a razão, que deveria ser soberana aos sentidos, e passando, em pouco tempo, do estado de homem racional ao de animal selvagem (D’ARAGONA, 2001, p. 103)”. A racionalidade também é perdida em um outro momento, quando chega de maneira inesperada no convento o burreiro com as compras, as freiras que o receberam correm para preparar um banquete, com a intenção de agradá-lo, oferecem de tudo para assim conseguirem saciar seus próprios desejos:

Elas, loucas de vontade de esfregar o capacho no badalo dele, recusavam os pratos como recusa quem não tem fome. E se a mais voraz, tendo perdido a paciência, como a perde quem se faz eremita, não se houvesse atirado sobre seu pífano como o gavião sobre o pintainho, o burreiro teria tido uma refeição de carreteiro [...]. Enquanto uma agarrava a baqueta, a outra tirava a mesa; sua sócia colocou o pimpolho entre as pernas e soltou o corpo sobre a flauta do burreiro, que estava sentado [...]. A gaxeta saltou do encaixe; a outra irmã, que babava como uma mula velha, temendo que o pimpolho, que estava de cabeça descoberta, apanhasse um resfriado, o embrulhou com a perseguida [...] (ARETINO, 2006, p. 35).

Semelhante à freira da segunda jornada, a esposa também tem sua parcela de descontrole. A transição feita por Nanna entre sua vida conventual e matrimonial ocorre depois que ela é espancada, após seu amante no convento – o Bacharel – descobrir uma traição. Para esconder o ocorrido, a mãe de Nanna a tira do convento e lhe arranja um casamento para ela. O homem escolhido não tem relevância, a não ser no início da jornada, quando Nanna é ensinada pela mãe a simular a virgindade ao marido. São alguns dias de insistência até que o homem consegue consumir o casamento, depois disso o personagem aparece em momento pontuais, pois, diferente da primeira jornada, em que a vivência de Nanna se misturava com o que acontecia dentro do convento, os relatos dessa etapa são sobretudo de outrem.

Ainda que os platônicos dividam o amor em duas esferas, alguns escritores como Pietro Bembo e Agostino Nifo acrescentaram uma terceira categoria, intermediária ao amor divino e bestial. Aretino também inclui um terceiro estado intermediário de amor, nele as mulheres casadas partem do descontrole, na busca de um amor que as satisfaça completamente. De acordo com Rosa, Pico della Mirandola vai descrever os estágios para alcançar essa fruição metafísica da beleza, que vai ter na visão o primeiro passo para se chegar à esfera do amor divino; porém “quem se satisfaz com a beleza visível permanece dentro do âmbito do amor humano (ROSA, 2010, p. 46). É possível observar que, entre as casadas, Aretino incluiu a visão como o sentido que rege tais mulheres. Porém, Aretino satiriza essa concepção de beleza ao subvertê-la. Isso ocorre quando as mulheres casadas se interessam por homens abjetos, sendo essa a fruição de beleza e devoção marcados pela feiura, por chagas e sujeiras, os quais elas são capazes de tudo para consegui-lo. Nanna nos apresenta uma dessas mulheres, uma vizinha tão bela que “[...] parecia uma raposa numa gaiola, de tantos apaixonados que voltejavam em torno dela” (ARETINO, 2006, p. 62). Esse é um contraponto que aparece em alguns momentos, entre a bela mulher e o homem repugnante. Nesse caso:

Eis que esse lago tão cobiçado, no qual todos atiravam a rede sem pegar nada, apaixonou-se perdidamente por um desses pedagogos cheios de si que dão aulas no domicílio: o mais sujo, o mais feio, o mais nojento que já se viu. Ele usava um capote violeta tão puído no pescoço que servia de escorregador de piolhos e mais manchado de gordura que caldeirão de convento (ARETINO, 2006, p. 64).

Não há um encantamento físico, o que atrai os olhos dessa mulher é o que na maioria seria motivo de repulsa. Nanna chega a julgar essa postura dizendo que: “[...] a verdade é que nós, mulheres, costumamos agarrar o que há de pior” (ARETINO, 2006, p. 64). Mas, diferente das freiras, temos a questão da paixão latente que leva a essa loucura de se submeter a homens repugnantes. De acordo com Otto Brendel (1946, p. 68), a beleza é uma categoria de julgamento

tal qual a bondade e a justiça. Contudo, ao contrário dessas, a beleza deriva não só das noções abstratas da mente como também de informações sensoriais. A visão, que deveria ser o caminho da elevação para se alcançar o divino, se mostra como o meio pelo qual as mulheres optam pelo desejo de se satisfazerem com essa “beleza visível”. No entanto, Aretino atravessa essa noção ao propor a inversão da beleza nos seus escritos, a fruição da beleza é substituída pelo desejo do asqueroso. Mais uma vez, Nanna comenta com Antonia sobre uma senhora que se encanta por um prisioneiro depois de ouvir sobre sua “natureza gigantesca”. Nanna torna visível quão abjeta é a figura do homem, partindo de características morais, quando mostra o personagem como um celerado que cometeu: “juramentos falsos, homicídios, roubos, falsificações de cartas e de dados, traições [...]” (ARETINO, 2006, p. 79). Até nas características físicas, que são extensamente enumeradas por Nanna:

[...] era tão rico do mal francês que poderia distribuí-lo a mil de seus semelhantes, que ainda lhe sobraria um montão [...]; este tinha os olhos tão pequenos e fundos que mal se viam, um nariz grande e achatado, atravessado por uma cicatriz e com uma com as marcas de Jó, que mais parecia um balaio de mula, fedorento, nojento e coberto de lêndeas e de piolhos (ARETINO, 2006, p. 79-80).

Longe de qualquer ideal de beleza, os homens que são objeto de devoção dessas mulheres são marcados por chagas físicas e morais. Dentre essas chagas as da sífilis – que no estágio secundário da doença causam lesões por todo o corpo – são citadas duas vezes na mesma descrição como “mal francês” e “marcas de Jó”. Segundo Sara F. Matthews Grieco (1994), a península italiana foi a via de acesso da sífilis para o restante da Europa, e as prostitutas um veículo da doença. Além disso, Grieco também nos fala como a “[...] fealdade era associada não só à inferioridade social, mas também ao vício” (GRIECO, 1994, p. 84). Contudo, esses vícios são tomados como virtudes, ao ponto de mesmo apresentados pelo autor como signo da devassidão. As personagens acabam por se deleitar com os homens perversos, se apaixonar por uma beleza presente, mas inconsciente, que é indicada pela agitação provocada na alma (BRENDDEL, 1946, p. 68). Em uma outra ocasião, o interesse da personagem feminina é o pênis. Nessa narrativa, Nanna conta como o falo masculino suscitou esse desejo:

Ao ver aquela coisa do tamanho de um braço, de cabeça vermelha como coral, bem torneada, com uma veia grossa e elegante que lhe percorria todo o dorso, nem empinada nem deitada, mas levemente encurvada, coroada de pelos encaracolados, loiros como ouro, a qual surgia do meio de dois badalos bem pesados e vivos, mais bonitos que as sinetas de prata do bastão imperial (ARETINO, 2006, p. 58).

Ao contrário da degeneração física e moral apresentada nos outros personagens, aqui temos uma legítima exaltação da beleza, elementos valorizados na doutrina neoplatônica do renascimento atribuindo à beleza, sobretudo feminina, o sinal exterior da bondade interior, “um atributo necessário do carácter moral e da posição social” (GRIECO, 1994, p. 84). Aretino subverte o lugar da beleza, o pênis serve como sátira desse ideal, todos os atributos lembram a descrição da beleza feminina, e quando Aretino toma isso para si, trata o material sexual como esse caminho para o estado de contemplação, onde é a visão que conduz a esse caminho. Nesse caso, o conceito de beleza deriva das formas vistas e ouvidas (BRENDEL, 1946, p. 68), e nasegunda jornada, a visão não só encara as práticas sexuais como na primeira, mas é através da visão que tais mulheres se encantam, e a partir daí tentam satisfazer o desejo primeiro. É o meio termo que Mário Equícola – literato e cortesão que escreveu o tratado *De natura de Amore* – busca trazer entre o amor puramente carnal e o amor que rejeita toda a volúpia (BAYER, 2008, p. 6, tradução nossa), e o qual é para d’Aragona suscitado em concomitância ao amor desonesto, que para ela “[...] não parece verdadeiro o fato de que todos aqueles que amam de amor vulgar e lascivo deixem de amar tão logo o seu desejo seja satisfeito; ao contrário, há muitos que se inflamam ainda mais” (D’ARAGONA, 2001, p. 101). O meio termo aqui se aplica ao visualizar uma paixão que se origina e se mantém com o mesmo objeto de desejo.

Bem diferente é a prostituta que Aretino contempla com o amor divino, que por estar distante dos desejos carnis na sua obra, a personagem transcende o lugar que sua condição lhe impõe, uma vez que nessa jornada o objetivo está além do prazer. Só percebemos no decorrer da jornada, que, ao contrário das anteriores, não temos práticas sexuais explícitas, o sexo que no início da obra era fim, gozo absoluto, agora passa a ser meio para garantir a manutenção e o sustento das personagens. Essa virada de chave ocorre após o final conturbado do casamento de Nanna, motivado por uma série de traições da personagem e que em determinado momento é surpreendida pelo marido com outro homem. O marido tenta atacar Nanna, que revida com um punhal e o mata acidentalmente. Depois disso, Nanna e a mãe fogem para Roma, onde seus belos traços são reconhecidos e ela é introduzida na prostituição.

A beleza da jovem é o vetor que atrai os olhares, as estratégias de conquista são muitas, e no começo dessa jornada é através da janela, exposta como uma mercadoria, que Nanna conquista os primeiros clientes. Assim, essa nova fase se caracteriza pelo complexo mercado da prostituição, que implica a personagem estar em busca da compensação financeira através do seu corpo. No entanto, a personagem apresenta uma postura madura, construída através dos diferentes momentos em que passou sendo freira e esposa, que vê nas práticas sexuais não um caminho para o prazer, mas a moeda de troca que vai sustentá-la. Ciente disso, diz a Antonia:

“Eu não fui dessas. Cabeça que não tem juízo, o corpo padece” (ARETINO, 2006, p. 105). Isso acontece, pois a prostituta de Aretino é identificada com o amor não físico, “[...] o amor sem carnalidade é exaltado. O amor espiritual e puro traz o melhor do homem, onde sua alma é ‘libertada dos apetites’” (BAYER, 2008, p. 5). Nanna não é mais atraída pelos prazeres, sua relação com a atividade sexual é transformada para estimular mais a razão do que a emoção, por isso as descrições das práticas perdem a crueza literal, para ganhar em expressão racional. Nanna expressa essa mudança através de sua engenhosidade:

E o pior é não poder contar como modificava os hábitos de meus amantes. Se tivesse perdido alguma coisa, fingia um grande respeito por suas bolsas e proibia que se arruinassem com vestidos bordados, refeições e outras coisas inúteis. Mas fazia isso com a intenção de conservar seu dinheiro para minhas necessidades pessoais, e os patetas se extasiavam por eu ser dedicada e cuidadosa com suas coisas (ARETINO, 2006, p. 139).

Nanna trabalha com a razão, sua engenhosidade é o que mobiliza suas ações, por isso não observamos mais as práticas sexuais, o desejo e o prazer carnal como protagonistas, a personagem se torna superior a isso. Agora Nanna é regida pelo signo do “amor divino”, que aqui é exemplificado através da razão ordenadora que opera nessa última jornada, pois “O *amor divinus* apodera-se das aptidões mais elevadas do homem, isto é, a imaginação e a percepção sensorial, fazendo com que essas produzam uma alegoria da beleza divina no mundo material (ROSA, 2010, p. 44). Os sentidos novamente são apontados como condutores da percepção, no entanto não mais se satisfazem com o terreno, o palpável e imediato não interessa mais à personagem, que possui maiores objetivos. A inversão feita da concepção de amor divino é percebida quando contraposta às definições escritas nos tratados de amor, como o de Tullia. A poetisa também vai tratar do amor divino, para ela:

O amor honesto, que é próprio dos homens nobres, ou seja, daqueles que possuem o espírito nobre e virtuoso, sejam quem forem, pobres ou ricos, não é gerado pelo desejo, como o outro, mas pela razão: e tem como fim principal transformar-se na coisa amada, com desejo que ela se transforme nele, de modo que os dois tornem-se um único ou quatro [...]. E por que só pode dar-se espiritualmente, segue-se quem em tal amor apenas os sentidos espirituais têm lugar principal, ou seja, a visão e a audição, e mais ainda a fantasia, como a mais espiritual (D'ARAGONA, 2001, p. 91-92).

Aretino transgrede novamente as concepções dos tratados neoplatônicos, pois Nanna não tem nada da virtuosidade propagada, o divino atribuído a ela é uma profanação, ao passo que a coisa amada é o dinheiro. Diferente da elevação espiritual que o amor divino propaga, o amor da prostituta se materializa através da riqueza, caminho que torna a personagem virtuosa.

Por isso, quando Aretino atribui o amor divino às prostitutas ele atravessa suas práticas elevando a posição dessas mulheres diante de homens que surgem ao longo dessa jornada e se encontram perdidos em desejo, descontrolados pela luxúria, sendo a antítese da prostituta. Novamente a dualidade platônica fica explícita, “É o amor que faz com que o espírito desça ao nível físico e corpóreo, e é novamente o amor que o eleva acima do físico e corpóreo” (ROSA, 2010, p. 40). Isso é perceptível quando Nanna afirma: “Não nego que uso de todos os artifícios para cegá-los: eles comem até nossa merda, e nosso mênstruo. Conheço uma cujo nome não quero dizer que, para deixar um amante enfeitiçado por ela, deu-lhe para comer cascas de feridas do mal francês [...]” (ARETINO, 2006, p. 116). O homem se submete a tais situações, pois o amor que ele dedica ao seu objeto de desejo rebaixa, de acordo a concepção neoplatônica, seu espírito, impedindo suas faculdades mentais de racionalizarem a situação.

Essa mudança de paradigma se propaga por toda a terceira jornada, sendo reafirmada após cada caso contado por Nanna, nos quais os homens são retratados como tolos e as mulheres, sobretudo as prostitutas, são apresentadas pelo viés da engenhosidade, que com perspicácia sabem manipular a situação de acordo com a necessidade. Nanna, mais de uma vez, vai se autoafirmar nesse lugar da superioridade espiritual, garantindo que sua postura elevada tem um fim objetivo, dizendo:

[...] eu tinha um verdadeiro talento para tirar proveito de qualquer bobagem, e botava o olho até em moeda de tostão, como dizia Margutte, nunca ninguém dormiu comigo sem deixar nada. Tudo o que esqueciam em minha casa, camisa, gorro, chinelo, chapéu, espada, ninharia nenhuma, jamais voltou ao seu dono: tudo tem seu valor, de tudo se pode tirar vantagem (ARETINO, 2006, p. 114).

Dessa maneira, o desejo que seria suscitado pelas práticas sexuais, intrínsecas à prostituição, é suprimido por um senso superior que aparece quando Nanna argumenta sobre esse amor terreno: “[...] a vontade que se tem, de vez em quando, de agarrar um cabo bem grosso, não passa de um capricho, que dura tanto quanto sol de inverno ou chuva de verão” (ARETINO, 2006, p. 107). Corpo e razão não são separadas, o controle que ela estabelece na sua porção material é fundamental para que sua vontade seja soberana, uma vontade orquestrada pela razão. Pois, depois de ouvir sobre os três estados da mulher, Antonia recomenda que Nanna faça de Pippa uma prostituta, esse é o maior ensinamento, que ao final do *Ragionamento*, Nanna quer deixar para a sua filha: “Juro pela boa sorte que busco para minha Pippa, que a luxúria é o último dos comichões que ela pode sentir, porque não param de pensar em como fazer para arrancar o coração e as demais vísceras dos outros” (ARETINO, 2006, p. 118). O desgoverno

que a luxúria pode gerar, é antevisto pelas personagens, que reconhecem nela o símbolo degradante que recai na própria profissão.

A estratégia de Aretino era mudar as associações degradantes da prostituição literária para o positivo, abraçando o sexo e o mercantilismo. Com sua inversão da hierarquia ficiniana do amor no primeiro de seus *Ragionamenti*, Aretino conferiu à prostituta seu próprio epíteto, *divino*. Para o comércio do sexo, a cultura veneziana da prostituição deve tê-lo ensinado que existe uma hierarquia complexa de valor crescente e opróbrio decrescente na arte de vender a si mesmo (WADDINGTON, 2004, p. 45-46, tradução nossa).

Nesse sentido, a prostituição descrita por Aretino vai ganhar características de diferentes camadas sociais, chegando a se assemelhar ao que conhecemos como a vida da corte, a recomendada nos manuais de conduta do período, tendo no *Cortesão* de Baldassare Castiglione, seu expoente mais conhecido. A postura das personagens de Aretino tem esse embaraço com a corte, com a estrutura social da prostituição veneziana, a submissão para os patronos e a aceitação social emanam no *Ragionamento*. Nanna apresenta esse problema quando faz referência aos atributos da prostituta, que não são físicos, mas intelectuais: “Tive a ideia de aprender a tocar alaúde, não só por prazer, mas para dar a impressão de me deleitar com as artes. Os talentos adquiridos pelas putas são boas arapucas para se pegar otários” (ARETINO, 2006, p. 114). Aretino, vai simular as premissas do perfeito cortesão na continuação dessa obra. Em o *Diálogo*, publicado dois anos mais tarde, em 1536, Aretino aborda a temática da prostituta, além de trazer as discussões neoplatônicas, o autor também vai criticar a postura da corte usando da prostituta como metáfora da situação.

2.2.3 RAGIONAMENTI: O ANTIMANUAL DE CONDUTA OU O MANUAL DE SOBREVIVÊNCIA DA PROSTITUTA

Ainda que o *Ragionamento* apresente elementos próximos aos dos manuais de conduta, é na sua contraparte que Aretino vai se permitir ser mais direto. O *Diálogo*, publicado em 1536, se aproxima desses manuais por se tratar de um manual para a filha de Nanna, em que ao longo de suas três jornadas compõe-se um diálogo que tem como intuito ensinar. Na obra, Nanna, já decidida do futuro da filha na prostituição, vai ensiná-la os truques da profissão. Um pouco diferente do *Ragionamento*, que temos a progressão do estado da mulher, no *Diálogo* as jornadas não têm uma diferenciação tão marcada, mas Aretino continua com a divisão do texto em três dias. No primeiro, Nanna instrui Pippa sobre o que esperar e como se portar como prostituta. No segundo, Nanna conta diferentes experiências da profissão para alertar a filha dos

perigos que pode enfrentar com os homens. Por fim, Nanna recebe em sua casa duas novas personagens que vão protagonizar a última jornada, são elas a Comare e a Balia. Aqui, a Comare está orientando a Balia na arte de alcovitar, e pede para que Nanna a escute para garantir que seus ensinamentos estejam corretos. Nanna aceita, pois acredita que esse é um aprendizado fundamental para Pippa.

Além disso, Aretino mantém a característica do amor divino junto à prostituta, ao retirar o caráter físico das práticas que seriam características de uma personagem como a dela. A sátira aretiniana se aproveita dessa fórmula para apresentar uma prostituta que não está ligada diretamente às práticas sexuais, e isso se estende na narrativa da Comare sobre a prostituição da perspectiva de uma alcoviteira. Assim, mais do que práticas sexuais explícitas, Aretino construiu uma narrativa pornográfica que ataca diretamente a estrutura social italiana, desde a constituição política até as condutas e códigos sociais, pois o escritor, novamente, vai subverter a estrutura literária vigente de acordo com a sua vontade. No caso do *Diálogos*, Aretino vai focar nos manuais de conduta para encenar sua crítica, fazendo da prostituta não só a personificação da cortesã, mas do próprio cortesão e das posturas que a corte e seus atores reproduzem.

Os manuais de conduta são um meio que em diferentes períodos tinham o intuito de promover uma ordenação comportamental em níveis variados. Há uma infinidade de manuais que compilavam os modos de se portar e agir de acordo com as boas maneiras. E foi justamente no que se convencionou a chamar de “alta” Renascença “[...] (centrada em Roma no início do século XVI) na qual a maior ênfase era dada às regras – fossem elas regras para as artes, para a linguagem ou para o comportamento” (BURKE, 1997, p. 37). Tais regras foram associadas a um modo de vida que ficou característico por uma atuação quase teatral das maneiras de se portar, “[...] uma caracterização psicológica e de uma taxonomia social” (REVEL, 2009, p. 169), que se preocupa com o comportamento não só da aristocracia e da burguesia, mas também com a conduta social das crianças e religiosos, mas cada um com regras determinadas de acordo com o seu lugar no estamento social (REVEL, 2009, p. 177-178).

Dentre esses textos, disseminados por toda a península, dois ganham destaque nesta tese por abordarem a pedagogia social do cortesão. Um deles é *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, publicado oficialmente em 1528, mas que já circulava, em fragmentos, entre os conhecidos do autor desde 1518. De acordo com Burke (1997, p. 51), em 1524 a propagação dos manuscritos ganhou uma proporção maior devido a uma transcrição solicitada por Vittoria Colonna, sem a autorização de Castiglione, e que gerou um atrito entre os dois. A obra é ambientada na corte de Urbino, onde membros discutem sobre o que é ser um perfeito cortesão,

abordando as normas e os valores inculcados nesse ambiente social. A novidade que esse texto traz é a sua apresentação como uma “[...] livre improvisação de uma elite imediatamente reconhecida como tal, que não precisa molestar-se com ‘nenhuma ordem, regra ou distinção de preceitos’” (REVEL, 2009, p. 194). Como consequência, se observa ao longo dos quatro livros que integram a obra de Castiglione os pontos que devem ser tratados acerca do cortesão e como alcançar determinada postura:

E, de fato, nessa discussão, embora haja considerável desacordo sobre o que o cortesão perfeito deve ser e como ele deve se comportar, foi a *virtù* que tornou o perfeito cortesão perfeito. Nascimento nobre, honra, modos masculinos (em oposição aos modos femininos ou suaves, passivos), modos cortesões, graça, *sprezzatura*, raciocínio rápido, espírito brincalhão, proeza militar, habilidade musical, gosto artístico, habilidade como amante e, crucialmente, a capacidade de aconselhar o príncipe requerem *virtù*, e quando são exibidas em um ambiente social todas são costumeiramente rotuladas *virtù* por seus diversos defensores (RUGGIERO, 2007, p. 192, tradução nossa).

Essa gama de elementos distintivos abordados por Castiglione não é só um aparato para separar os membros da corte, mas um homem com essas qualidades não teria utilidade em nenhuma corte “[...] porque sua serena e desafetada virtuosidade em todas as coisas, materiais e espirituais, pressupõe um ser por demais independente” (BURCKHARDT, 2009, p. 346), ao possuir os talentos e a postura de um príncipe perfeito. Dessa maneira, o próprio príncipe tem a necessidade de recorrer a signos que o diferencie dos cortesãos que os rodeiam. Nesse caso, o retrato se torna importante nas cortes, “[...] ele se desenvolve a fim de celebrar o senhor, para mostrar seu poder, sua riqueza, seu luxo (Sua Senhoria come em pratos de ouro!), para exaltar-lhe a virtude, as redes familiares, os empreendimentos, a vida, os hábitos” (CASTELNUOVO, 2006, p. 36). Isso ocorre pois,

A todo momento, os nobres relacionam-se com todas as camadas sociais em pé de igualdade, e abrigam em sua casa o talento e a cultura. Por certo, requer-se fidalguia do verdadeiro *cortigiano* do príncipe, mas, reconhecidamente, em função sobretudo dos preconceitos da opinião pública [...] e, ainda assim, a salvo da ilusão de que o indivíduo não pertencente à nobreza não pudesse ter o mesmo valor interior. Isso tampouco exclui, mas significa unicamente que mérito algum devia faltar ao homem completo – o *cortigiano* (BURCKHARDT, 2009, p. 331).

O modo de vida de corte não estava diretamente ligado ao príncipe. Segundo Jacob Burckhardt, existe uma “fidalguia” que fazia parte do legítimo cortesão, uma essência que foi chamada por Baldassare Castiglione de *sprezzatura* em seu *O cortesão*. A definição dada por Castiglione seria de que a *sprezzatura*: “[...] oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar” (CASTIGLIONE, 2018, p. 42). Esse parecer fazer algo

sem esforço algum é o que vai acompanhar a formulação desse cortesão, não só em Castiglione, mas nas obras que vão tê-la como inspiração. E vai ser um dos alvos da crítica de Aretino voltada para as aparências que são propagadas no ambiente da corte, uma crítica que o escritor vai ensaiar imediatamente após publicação de Castiglione (BURKE, 1997, p. 122). Outra coisa que, como vimos, fez parte da obra de Aretino e o ajudou a dar forma a sua crítica foi a escrita em diálogos. Essa fórmula, também utilizada por d’Aragona em seu tratado, de acordo com Pécora (2001, p. xxiv), tem como função “[...] o ensino da temperança na vida civil”. É o que acontece n’*O Cortesão*: além do conteúdo, Castiglione se utilizou do modelo dialógico para promover os signos comportamentais. Contudo, Castiglione não foi o único a indicar o melhor modo de agir de um legítimo cortesão, outros trabalhos como de Giovanni Della Casa, abordam a temática.

Galateo, ou dos costumes é outro texto que ganha destaque aqui. Escrito pelo clérigo e literato florentino Giovanni Della Casa, foi publicado pela primeira vez em 1558, após a morte do autor ocorrida em 1556, porém o texto foi escrito ainda no início dos anos de 1550. Nele, Della Casa compila o que acredita ser a melhor forma de se comportar para ser bem quisto, prezando sempre por um comportamento agradável e que se configure numa boa companhia aos demais. De acordo com a apresentação do texto para a edição em português, escrita por Carmelo Distante (1999), Della Casa tem a pretensão com esse texto de aconselhar o interlocutor, seu sobrinho Annibale Rucellai. O *Galateo*, além de possuir vários aspectos inspirados n’*O Cortesão*, também se tornou um manual de boas maneiras amplamente difundido para fora da península, “na França, logo foi identificado com um livro de civilidade e editado como tal” (REVEL, 2009, p. 195).

Mais do que enumerar e exemplificar o melhor jeito de se portar em diferentes situações, o *Galateo* aborda um tópico que será importante na obra de Aretino, a linguagem. Della Casa mostra a maneira correta de se expressar na fala e a linguagem adequada a se usar, para ele “Deves saber que, ainda que duas ou mais palavras venham a dizer por vezes a mesma coisa, não obstante uma será mais honesta e a outra menos [...]” (CASA, 1999, p. 64). A maneira de falar, abordada por Della Casa, diz respeito a mais uma faceta da dimensão social que a corte elencava para seu próprio comportamento, o qual Burckhardt (2009, p. 337) vai tratar como a forma mais elevada da sociabilidade, pois o esforço de se ter uma linguagem “da corte”⁹ é também uma forma de distinção que se ocupe tanto da língua falada quanto escrita.

⁹ Cabe destacar que no início do século XVI, vai começar a circular amplamente entre os eruditos do período o *De Vulgari Eloquentia*, de Dante Alighieri (1305, c.). Trata-se de um tratado linguístico que propõe a reflexão sobre

Assim, tanto o *Ragionamento* quanto o *Diálogo* perpassam por esses ideais normativos, apresentando suas próprias regras, que são uma sátira das descritas exaustivamente nos inúmeros manuais de conduta e civilidade. Aretino buscou nesses aparatos textuais, fórmulas para dar forma a sua crítica, ou mesmo desgosto que ele encontrou nesse universo cortesão. É sobretudo no *Diálogo*, que Aretino se aproxima ainda mais de um manual de conduta, semelhante ao *Cortesão* e ao *Galateo*, porém essa simulação que o escritor promove na sua obra, transforma a idealização do cortesão subvertendo os propósitos que tinham Castiglione e Della Casa. Nesse texto, Aretino evoca a prostituição como um meio semelhante ao do cortesão, com regras e cenários parecidos, deixando claro a hipocrisia que o autor denuncia nesse tipo de regramento. Aretino se apropria do corpo da mulher, transportando-a para uma situação comum aos seus leitores, o ambiente de corte, fazendo com que eles reconheçam determinadas condutas amplamente disseminadas em um contexto distinto. Segundo Anna Romagnoli (2009, p. 283), Pietro Aretino vai desenvolver aspectos negativos em pontos que são apresentados no *Cortesão* de modo positivo. O principal deles são as aparências, que Aretino vai associar ao mesmo *modus operandi* da prostituição. Concomitantemente a isso, o rechaço que Aretino apresenta contra a corte é parte de um sentimento ainda maior que deixará marcas em obras que estão alimentando a visão anti-corte.

O florescimento de sentimentos anti-corte e anti-cortesão no Renascimento foi um fenômeno europeu de longo alcance enraizado em uma tradição moralista medieval e revisado no início da era moderna, com crescente influência das sátiras latinas e gregas. A semelhança de tópicos e temas entre os críticos da corte levou os estudiosos a identificar conjuntos recorrentes de *topoi* da crítica anti-corte. Tais representações negativas são responsáveis pela disseminação da imagem da corte como escola da maldade e do cortesão como nada mais do que um conjunto dos mais hediondos vícios: ambição implacável, inveja, falsidade e servilismo bajulador; sujeição abjeta disfarçada em vão sob roupas caras e aparência bem cuidada (UGOLINI, 2020, p. 5).

De modo geral, ambos os textos – *Galateo* e o *Cortesão* – estão nesse universo de tratados, manuais e regras de bom comportamento que Aretino combate ao satirizar os ensinamentos que tais textos propagam. Em vários momentos da obra, Nanna apresenta a sua filha a polidez em que seu comportamento deve se basear, pensando na coletividade e como tais se reconhecem nesses signos. Em determinado momento, Nanna aconselha a Pippa

o uso de uma língua “itálica” já existente, com o objetivo de melhorar suas características estéticas para consolidar uma língua comum que seria, entre outras coisas, usada pelas cortes italianas (VIVAI, 2009, p.15). Dante faz uma crítica aos modos da corte no seu texto, ressaltando a cortesia não seria mais uma prática associada aos bons costumes e sim a “torpeza” (ALIGHIERI, Dante. 2019, p. 167).

[...] não limpar os dentes com o guardanapo, enxaguando com água pura, logo depois de jantar com os velhotes (como você faria ao jantar com os jovens). Por que eles podem se ofender, e pensarão consigo mesmos: “Esta mulher zomba de nós, dos nossos dentes, que estão presos com cera na nossa boca” (ARETINO, 1988, p. 178, tradução nossa).

Aretino usa da metodologia dos manuais para imprimir sua simbologia, tornando a postura cortês diametralmente oposta ao seu significado e transformando o *Diálogo* em um manual do anticortesão. Burke o caracteriza dessa maneira, pois os assuntos abordados por Aretino soam como um eco de Castiglione. Contudo, Aretino não só parodia as ideias de Castiglione, como afirma Burke (1997, p. 124), ele subverte a ideia de bom comportamento do cortesão e o transfere para a boca de uma prostituta, fazendo com que ambos – cortesão e prostituta – sigam, a princípio, o mesmo código. Nesse contexto, “[...] o século XVI é o de um intenso esforço de codificação e controle dos comportamentos” (REVEL, 2009, p. 169), Aretino fez parte dessa conjuntura, sobretudo ao ter sido parte integrante da corte papal. Além disso, a mulher descrita por Aretino causa o estranhamento por seguir as mesmas regras dos cortesãos, acentuando a inversão no trecho dedicado por Castiglione à conduta da mulher, que ao longo do texto vai ser abordada através de um interlocutor misógino. Isso se aplica à leitura de Moulton sobre os *Ragionamenti*. Para ele:

Embora sejam profundamente ambivalentes sobre o status moral das mulheres, eles oferecem, no entanto, uma acusação contundente das opções sociais enfrentadas pelas mulheres no início da Itália moderna. E embora muitas vezes fossem lidos como um ataque à corrupção feminina, eles também simpatizavam com a astúcia, esperteza e energia de suas protagonistas femininas em maior grau do que quase qualquer outro texto do período (MOULTON, 2000, p. 131, tradução nossa).

A ambivalência que Aretino propõe tem como intuito causar essa confusão, tanto pelo deboche a que os cortesãos são submetidos, como por assumir com seus textos personagens femininas – protagonistas que arrogam essa personalidade repleta por aparências e enganações, ou engenhosidades – como um sinônimo de algo adequado para esse estrato da sociedade. Nisso, Aretino toma para si esse modelo normativo para construir uma crítica à corte, a mesma de que fez parte durante muitos anos, e da qual teve que abdicar sem ter recebido a recompensa desejada. Aretino opera contra esses elementos de distinção e faz da prostituta o cortesão. Mas também sai em defesa dessas mulheres, como uma forma de rebaixar ainda mais os homens da corte, mostrando sua inferioridade e mesquinhez frente à prostituta. Nas palavras de Nanna, “nós mulheres, embora sejamos astutas, cruéis, avarentas, ladras e infíeis, não saímos do caminho das mulheres” (ARETINO, 1988, p. 269, tradução nossa). Tal caminho é o que garante a virtude da mulher aretiniana, fiel ao seu propósito, e quem a observa consegue entendê-la

melhor do que aos “que jogam com copos e bolas de cortiça” (ARETINO, 2006, p. 270). Outro ponto de desdém que Aretino continua satirizando na sua obra é a linguagem, deixando claro que seu incômodo se dá pela forma de usá-la como meio de distinção. No *Ragionamento*, Antonia ataca o modo como Nanna fala, contudo, a questão é levantada através da grande quantidade de metáforas que a personagem utiliza para se referir aos órgãos sexuais e às práticas sexuais. Antonia chega a dizer, escarnecendo, que “[...] só o pessoal da *Sapienzia Capranica* vai entender” (ARETINO, 2006, p. 39). Essa referência, provavelmente diz respeito ao colégio fundado pelo cardeal Domenico Capranica em Roma e vai aparecer novamente no *Diálogo*, quando Nanna diz a Pippa que “[...] tente ser você mesma a *Sapienzia Capranica* e vai tirar o chapéu de Salomão” (ARETINO, 1988, p. 222, tradução nossa). Castiglione justifica a linguagem rebuscada utilizada pelo cortesão também na escrita, quando ela deve conter uma certa acuidade, pois “[...] dão uma certa autoridade maior à escrita e fazem com que o leitor se mova com mais reserva e atenção, examinando melhor, se deleitando com a engenhosidade e o saber de quem escreve” (CASTIGLIONE, 2018, p. 48). Mas, como todas as habilidades que formam o cortesão, o modo de falar é só mais uma a ser aprendida e replicada.

Outra das características elencadas logo no início d’*O Cortesão*, que deve ser integrada pelo perfeito cortesão é o *ingegno*. Traduzido algumas vezes por inteligência e engenhosidade, é com ela que o cortesão é capaz de mostrar sua habilidade de se portar e se encaixar no ambiente da corte de acordo com as necessidades, desde mostrar a capacidade de gerir uma conversa, até a de executar jogos e caças. Essa “engenhosidade” surge nas primeiras páginas de Castiglione para exaltar umas das interlocutoras que coordenava as noites na corte de Urbino. Mas não demora para os participantes desse diálogo colocarem o *ingegno* no topo dos atributos necessários ao bom cortesão. No primeiro livro, ao discutir qual seria a origem dessa competência, todos os participantes estavam de acordo que ela vinha de uma construção trazida pela nobreza. Contudo, é exposto que as melhores qualidades advêm do mérito de cada um, não de sua linhagem. Isso culmina com a primeira indicação da máxima perfeição: “isto é, inteligência, beleza de rosto, elegância do corpo e aquela graça que à primeira vista sempre o torne muito apreciado por todos” (CASTIGLIONE, 2018, p. 30). Diante da conduta social, entende que muitos locais são espaço para se colocar em aprovação, logo Castiglione preza pelos elementos que serão vistos na primeira aparição do indivíduo. Para Norbert Elias,

Tudo isso, estima, influência, importância, todo esse jogo complexo e sério no qual estão proibidas a violência física e as explosões emocionais diretas, e a ameaças à existência exige de cada jogador uma constante capacidade de previsão e um conhecimento exato de cada um, de sua posição e valor na rede de opiniões da corte, tudo isso exige um afinamento preciso da conduta a esse valor. Qualquer erro, qualquer descuido reduz o valor do indivíduo na opinião da corte e pode pôr em xeque a sua posição (ELIAS, 1993, p. 226).

Por conta desse constante estado de alerta, observamos nas personagens de Aretino uma inquietação diante das estratégias que o ambiente da corte promove. Nanna reclama daqueles que “[...] querem te pegar na armadilha fazendo salada e molho com palavrinhas ávidas, e com a obstinação dos piolhos e dos carrapatos que querem vencer a todo custo (ARETINO, 1988, p. 186, tradução nossa). E como resposta, Nanna cria estratégias para superar essas regras que repetidamente estão em voga. No entanto, tais estratégias são vistas por Aretino primeiramente como crítica a essa postura, mas também como justificativa das ações da prostituta, como um modo de sobrevivência. Aretino então traz para a sua personagem feminina a característica da engenhosidade, que aparece nos conselhos de Nanna a Pippa para ser uma boa prostituta. Uma das primeiras afirmações de Nanna sobre a prostituição é que “há tanta inteligência que, mesmo sem professor, e não mais que oito dias, você aprenderá muito mais do que pode imaginar” (ARETINO, 1988, p. 195, tradução nossa). Mais adiante no texto, Nanna diz à filha sobre os caminhos que ela pode ver na prostituição, segundo ela, é possível observar as pessoas com sorte e aquelas que precisam ter astúcia: “Porque com a sorte não há esforço algum; mas na arte você tem que suar, quebrar a cabeça e viver de engenhosidade, como acredito já ter dito” (ARETINO, 1988, p. 219, tradução nossa). Quando Nanna aborda a sorte e a arte, ela ensina a Pippa de que lado ela deve estar, além de assegurar, mais uma vez, as dificuldades da prostituição. Na sequência, Nanna mantém sua afirmação sobre a engenhosidade ao destacar como esse atributo traz benefícios, dando como exemplo uma personagem:

E é por isso que eu te digo: ela não tem graciosidade, não tem virtudes e nem um único traço que lhe caia bem; não tem presença, é desajeitada e já passou dos trinta anos: e com tudo isso parece que ela é feita de mel, a maneira que todos os homens correm atrás dela. Isso é sorte, hein? Isso é sorte, hã? Pergunte aos criados, aos servos, aos cafetões, e não me faça dizer isso, já que a sorte os fez senhores e mosenhores: e ora, vemos isso acontecer todos os dias. Isso é sorte, hein? Isso é sorte hã? *Messer Troiano* quebrava pedras e agora tem um belo palácio; isso é sorte, hein? Isso é sorte, hã? (ARETINO, 1988, p. 219, tradução nossa).

Não são os atributos físicos e modos de portar-se que Aretino insinua como fundamentais para esse processo, pois quando Nanna questiona a filha se tais conquistas são mesmo por sorte, ela está alertando que o cerne da ascensão social desses personagens se deve

às próprias habilidades para a conquista desse lugar. São habilidades que conferem ao indivíduo um status social e que devem ser adaptadas de acordo com a situação e as pessoas. Della Casa mostra na abertura do *Galateo*, que a interação social deve ser submetida à vontade de um senhor, por isso recomenda que: “A fim de que aprendas a fazer isso mais facilmente, debes saber que convém temperar e ordenar os teus modos, não segundo o teu arbítrio, mas segundo o prazer daqueles com quem tratas, e a ele dirigi-los” (CASA, 1999, p. 6). Essa subordinação que abre os conselhos do *Galateo* se confunde com as palavras de Nanna, pois em ambos os casos temos uma dedicação que objetiva um fim de prosperidade. No caso do cortesão, essa dedicação tem um verniz mascaradamente polido, enquanto para a prostituta ela vem acompanhada da ideia de enganação.

Aretino começa a explorar essa ideia de enganação ao final do *Ragionamento*, onde Nanna conta como se dedicava às vontades de seus amantes, mas sempre tendo em vista seus próprios interesses. Quando Nanna soube de certo homem, que queria tomar ela por esposa e havia conseguido uma boa quantia de dinheiro pela venda de um vinhedo: “[...] alimentei tão bem sua esperança que, certo que eu seria sua, veio me visitar. De tanto acariciá-lo, em menos de um mês consegui com seus ducados encher a cama, a mesa e a cozinha [...]” (ARETINO, 2006, p. 110). Claro que a forma como Aretino imprimiu essas ideias é mais direta do que fazem os escritores como Castiglione e Della Casa, pois os ganhos são tidos como as prioridades desse processo. Tanto que quando a personagem vai orientar a filha, ela adverte sobre as “pessoas vaidosas”, que tecem críticas sobre o modo de ganhar a vida da prostituta, sobre como elas recebem por seus serviços. Nisso, Nanna questiona: “[...] por qual motivo devemos prestar nossos serviços aos outros, pelos seus belos olhos?” (ARETINO, 1988, p. 302-303, tradução nossa). De forma zombeteira, a personagem continua indicando que todos os prestadores de serviço recebem por aquilo que oferecem, até mesmo os padres recebem pelas confissões.

De um modo mais caricato, Nanna conta sobre o seu envolvimento com um mercador que tinha manifestado o desejo de ser pai e ela:

Aproveitei o momento oportuno e fingi estar passando muito, mas muito mal; eu me torcia, eu me retorcia da manhã à noite; comia três bocados e cuspi quatro, exclamando ‘Que amargo!’ e fazia como fosse vomitar [...]. Afinal, depois de haver bem simulado tonturas, cólicas, dores na matriz, ardor nos rins, gemendo que minhas regras estavam atrasadas, fiz com que soubesse, através de minha mãe, que eu estava grávida, coisa que o médico, meu confidente, confirmou (ARETINO, 2006, p. 112-113).

Nanna usa de estratégias para ludibriar um cliente, faz isso de maneira explícita e sua engenhosidade se transforma, para Castiglione, naquilo que ele veementemente rejeita, a

mentira. Claro que Aretino amplifica essa situação, tornando a arte de enganar em algo positivo, encarando o que seria um problema para Castiglione, ironicamente, parte da formação, tanto da prostituta quanto do cortesão:

Quero também que o nosso cortesão evite adquirir fama de mentiroso e de fútil, o que às vezes ocorre com quem não o merece [...]. Outros, no começo de uma amizade, para ganhar a simpatia do novo amigo, a primeira coisa que falam é jurar não existir no mundo maior amigo do que ele [...], quando se despedem, fingem chorar e não poder dizer nem uma palavra por causa da dor; assim, por desejarem ser considerados muito amáveis, acabam passando por mentirosos e bajuladores ordinários (CASTIGLIONE, 2018, p. 130).

A mentira, tanto para Castiglione quanto para Della Casa, opera em um campo diferente da engenhosidade, como se fosse uma versão negativa da habilidade tão apreciada no cortesão. O que faz Della Casa é recriminar essa postura que chama no seu texto de “mais leviana do que aborrecer os outros contando sobre sonhos”, para ele isso: “a longo prazo os mentirosos não somente perdem o crédito, mas nem sequer são escutados, assim como se suas palavras não tivessem nenhuma substância em si e, nem mais nem menos, em lugar de falar assoprassem” (CASA, 1999, p. 29). Assim, o que o cortesão precisa é justificar essa postura, que segundo Revel (2009, p. 195) seria baseado nessa perpetuação de uma “dissimulação honesta”, na qual o parecer deve transformar-se no modo de ser.

De maneira geral, esses manuais de comportamento seguem mostrando toda uma narrativa que comporta noções de civilidade incentivando a autocoerção. Porém, Aretino tem uma leitura diferente desse processo, para ele como um ex-cortesão, sua compreensão desses modelos parte de uma posição de oposição que ridiculariza tais situações, acusando-os de manter isso como um jogo de aparências. Nanna vai ao longo do *Diálogo* ensinar precisamente a arte de se comportar, equiparando a postura do cortesão a da prostituta. Essa posição que Aretino assume faz com que o *Diálogo* seja uma subversão dos manuais de cortesão ao simular os mesmos comportamentos na prostituta.

Nunca perca tempo, Pippa: arrume a casa, costure alguns pontos pelo bem das aparências, apalpe as cortinas, cantarole uns versinhos que você aprendeu por diversão, toque o monocórdio, dedilhe o alaúde, finja ler o *Furioso*, Petrarca e o dos *Cem*, que você vai manter sempre à vista em sua mesa; fique atrás da persiana e depois levante-se; pense, repense sobre o ofício da prostituição: e quando qualquer outra coisa te entediar, tranque-se no quarto e, segurando o espelho na mão, aprenda com ele a corar com habilidade, os gestos, os modos e as atitudes de como você tem que rir e chorar, abaixando os olhos para olhar a sua cintura e levantando-os onde se deve (ARETINO, 1988, p. 238, tradução nossa).

O *Diálogo* de Aretino adquire a forma de um manual de sobrevivência para a prostituta ao enumerar tudo que Pippa deve fazer ao assumir o ofício da mãe. As comparações que o escritor faz ao longo de toda obra têm como alvo esse modo de vida cortesão, pois “a corte faz da aparência sua regra social” (REVEL, 2009, p. 197). Em *O Galateo*, Della Casa vai demonstrar essa ideia de aparência quando promove o regramento social do cortesão através da marcação da diferença do status social: “Não deve o homem nobre correr pela rua nem demasiado apressar-se, pois isso convém a cavaliços e não a gentis-homens, sem dizer que ele cansar-se, suar e ofegar, coisas que são desagradáveis a tais pessoas” (CASA, 1999, p. 85). Della Casa perpetua uma noção diferente da apresentada por Erasmo, no seu *A civilidade pueril*. De acordo com Norbert Elias (1994, p. 89), as tradições italianas e francesas de manuais de conduta possuem delimitações mais nítidas de classe. “Em Castiglione e seus sucessores, a norma é distintiva; as boas maneiras repousam na convivência de um grupo fechado que é o único dono dos critérios da perfeição” (REVEL, 2009, p. 195). Aretino indica na sua obra a distinção entre as prostitutas, e o faz através da advertência dirigida tanto a Antonia quanto a Pippa: Nanna diz que “Pelo menos uma puta sabe se manter com um pedaço daquilo que, por seu trabalho, recebe dos homens; mas esses asnos esbanjam em um dia o que roubam de nós [...]” (ARETINO, 1988, p. 276, tradução nossa). Aretino destaca a frágil faceta dos homens da sociedade de corte que fazem tudo para se destacar e acabam criando uma imagem para si, que o escritor usa para opor a sua prostituta. Assim, ao expor os hábitos à mesa, Aretino expõe a contradição do refinamento que a corte exige, evidenciando o teor nauseativo que tais proposições expressam. Nanna ensina a Pippa todas as etapas a serem seguidas estando à mesa do senhor:

E ao chegar na salada não a ataque como a vaca ataca o feno: mas pegue pequenos bocados, minúsculos, sem sujar de óleo as pontas dos dedos, e leve à boca, não ao contrário, como fazem algumas moças por aí. Mantenha-se majestosamente ereta, estendendo sua mão graciosamente. E quando pedir uma bebida, faça acenando com a cabeça; e se os jarros estiverem sobre a mesa, sirva-se você mesma, e não encha o copo até a borda, só passe um pouco da metade levando-o aos seus lábios graciosamente e jamais beba tudo de uma só vez [...]. Jamais mastigue a comida com a boca aberta, murmurando de maneira irritante e nojenta, mas faça de tal maneira que mal pareça que está comendo [...]. E quando terminar de comer, não arrote, pelo amor de Deus! (ARETINO, 1988, p. 171, tradução nossa).

Os *Ragionamenti* consolidam a crítica de Aretino à corte italiana, mostrando que tais comportamentos de submissão são os mesmos de uma prostituta. Pois, “Aretino usa a cortesã para denunciar tanto o servilismo abjeto do cortesão que tanto abomina quanto a corrupção moral da corte” (ROSENTHAL, 1992, p. 19, tradução nossa). O escritor busca desvalorizar a

figura do cortesão, expondo a hipocrisia que ele crê haver nesse ambiente, usando a prostitua como o veículo para o seu julgamento. Mas essa crítica não é direcionada à prostituta como tal, muito porque ela era tida como fundamental para assegurar a castidade das jovens e ajudar na dispersão das energias dos jovens aristocratas (MANTIONI, 2016, p. 21). No entanto, quando ele o faz, acaba por reproduzir um discurso misógino, por se apossar da figura feminina com o meio para promover sua convicção. Porém, é importante ressaltar que tal discurso não deve ser lido como misógino na sua fórmula, pois as personagens femininas são complexamente apresentadas, possuindo muitas características para uma representação feminina que também “oferece uma visão do poder e da inteligência femininos” (MOULTON, 2000, p. 134, tradução nossa).

Assim, o autor torna evidente a hipocrisia de um discurso que pretende ensinar os modos perfeitos de portar-se dos cortesãos que inundam as diferentes cortes. Tais comportamentos apresentados por Castiglione teriam a função de “[...] transmitir um conjunto de preceitos destinados a fornecer aos cortesãos ambiciosos conselhos práticos sobre como subir a escada social da corte (UGOLINI, 2020, p. 34, tradução nossa). Mas os benefícios dessa ascensão também têm que estar de acordo com o senhor, e, dependendo da situação, se esvaziam quando muda o patronato. Ou seja, Aretino transpõe para suas personagens femininas, em todas as etapas, um manual de sobrevivência para que elas ultrapassem os obstáculos que na maioria das vezes se refere a falta de dinheiro e violência. Ao longo da segunda jornada do *Diálogo*, Nanna dedica seus esforços a precaver a filha diante da violência que os homens despendem para com as mulheres, dando exemplos de violência sexual, física e psicológica. Segundo Moulton (2000, p. 132), essa seção é estruturalmente uma inversão de papéis, e nesse momento a mulher que engana é enganada, contudo, Aretino pontua a diferença entre esses tipos de agressão. O que Nanna deseja para a filha não é só o mesmo que conquistou, mas a possibilidade de sobreviver nesse ambiente hostil, entre nobres e senhores.

3 TRIUNVIRATO ARETINIANO: A EXPRESSÃO DO FEMININO NOS *RAGIONAMENTI*

Os *Ragionamenti* nos apresentam uma estrutura social baseada na perspectiva feminina, expondo não somente os lugares possíveis para as mulheres, mas também onde e como era permitido ser mulher. Isso é fortemente inspirado na literatura cristã, na qual a mulher só teria dois caminhos “[...] o convento e casamento os estados de vida permitidos à mulher – e abolia, portanto, qualquer possibilidade de autonomia – deixava vislumbrar as oportunidades de domínio ocultas nessas condições de servidão” (PROSPERI, 2013, p. 513). Contudo, quando Nanna assume a narrativa e compartilha suas vivências como freira, esposa e prostituta, subverte os “estados” da mulher, assumindo uma autonomia que não era vista nesses espaços. A freira não é retratada como uma figura santificada, pelo contrário, é a representação explícita do desejo reprimido das mulheres, que, muitas vezes, eram encarceradas contra a própria vontade nos conventos e obrigadas a seguir as rígidas regras da vida monástica. Aretino explora o imaginário das freiras sexuais no convento, um lugar restrito e protegido que também recebia o sentido alegórico de bordel e alimentava a curiosidade da população. Pois, na realidade, era um espaço de imposição das vocações, especialmente para as mulheres da alta sociedade veneziana, cujas vidas eram limitadas pelo alto valor dos dotes. Outro motivo que levava as meninas a serem enviadas para o convento era o medo de ataques que comprometeriam sua virgindade e, como consequência, anulariam suas chances de um matrimônio.

Se a mulher não escolhesse o caminho monástico, restava-lhe apenas se tornar esposa, ocupando um lugar subordinado ao marido, exclusivo para organizar a família e ser mãe. Entretanto, a mulher casada não estava totalmente passiva diante do marido, limitada à economia doméstica. De acordo com Isabelle Anchieta (2019, p. 75), ela “[...] passa a ser uma importante mediadora social, ampliando os laços afetivos e redefinindo a compreensão que se tinha até então da ideia de família, o que produziu, em médio prazo, efeitos políticos e econômicos importantes”. A experiência de Nanna nos mostra que há outras formas de vivenciar o casamento, especialmente sob uma perspectiva sexual, que extrapola a vida conjugal. Na obra aretiniana, o sacramento do matrimônio é criticado, principalmente por conta da infidelidade dos homens, por isso, ao ser transferida para a esposa, se torna a expressão da resistência. Além de desempenhar o ofício de esposa, também se esperava que a mulher fosse mãe, pois como Dolce resume, é nessa função que a mulher é inserida na sociedade: “porque todos nascemos de mulheres, vivemos com mulheres, e sem as mulheres não podemos preservar ou administrar nossa essência” (DOLCE, 1545, p. 7). Assim, é interdito a mulher nessa

condição o prazer, levantando o debate sobre a figura materna como sujeito desejante. Tanto que não é mencionado nos *Ragionamenti* se essas mulheres são mães ou não, deixando espaço para observar a ausência do gozo em relação à maternidade.

Se a maternidade é o destino esperado para todas as mulheres, Nanna não consegue escapar desse destino, mesmo ao se tornar mãe sem a presença da figura paterna, provavelmente concebido quando já estava na prostituição. A prostituta-mãe desafia o que é permitido para a mulher nesse contexto, e elas “[...] que pela sua conduta desordenada se vêm na necessidade de não ter filhos, são apresentadas como exemplo negativos de mães” (PILOSU, 1995, p. 114). Nanna estende o papel da prostituta para o da professora, ensinando o ofício para sua filha e instruindo-a a enfrentar as adversidades e a exercer a profissão sem se deixar levar pelo prazer. Com isso, a prostituta é a figura que ganha mais destaque na obra de Aretino, enquanto as outras duas são deixadas em segundo plano é na prostituta que o desejo é conscientemente reprimido em prol da racionalidade necessária para sobreviver nessa profissão.

Nanna, todavia, ensina a filha os passos necessários para se tornar uma cortesã, a prostituta do mais alto escalão da sociedade renascentista. Essas mulheres dominavam os salões da corte e eram conhecidas por sua erudição, habilidades literárias e musicais. Por isso, muitas mulheres instruídas enfrentavam perseguições e suspeitas de má conduta sexual e, quando buscavam educação, tinham sua castidade questionada e eram frequentemente vistas como incapazes por natureza de aprender, pois, a habilidade do conhecimento pertencia aos homens (JR. e KING, 1997, p. XXIV). Apesar das adversidades, muitas mulheres conseguiram superá-las e serem reconhecidas nas suas áreas, ainda que nem sempre como cortesãs, utilizaram sua posição na corte para também desenvolver e ostentar suas habilidades artísticas e intelectuais.

Isotta Nogarola é um exemplo da condição das mulheres intelectuais do período. Na primeira metade do século XV, dedicou-se aos estudos e recusou o casamento, enfrentando o desprezo dos homens em relação à educação feminina. Ela compreendeu que, se optasse por se dedicar aos estudos literários, teria que renunciar às suas relações de amizade, o conforto e até mesmo sua própria sexualidade (KING, 1978, p. 811). Muitas vezes, a mulher erudita que frequentava os salões era confundida com a cortesã, enquanto, na verdade, se dedicava aos estudos religiosos para manter sua posição social. No entanto, essa situação começou a mudar gradualmente na segunda metade do século XVI. De acordo com Delumeau (1994, p. 287), o fenômeno da “cortesã honesta” em contraposição à prostituta “vulgar” ou de “vela” passou a ser menos frequente. Veronica Franco destacou-se como uma das últimas representantes das honestas cortesãs, erudita que consolidou seu lugar no círculo de Venier, mas também teve que lidar com desafetos que atacavam sua obra por meio de seu ofício.

3.1 HISTORICIDADE DE UMA CAUSA: A MULHER COMO OBJETO DO DEBATE

O protagonismo feminino na obra de Aretino apresenta uma perspectiva distinta acerca da mulher, uma compreensão que apesar de ter raízes medievais legitimada pelo cristianismo renascentista, contrasta com uma visão emancipatória contemporânea da mulher. Essa herança dos discursos sobre o feminino tem influência dos clérigos que detinham o monopólio da escrita sobre elas, sem conviverem com elas (DALARUN, 2008, p. 29), muitas das questões sobre as mulheres foram produzidas por eles em um contexto de estranhamento em relação ao outro. Os homens no poder contribuíram para a cristalização de uma imagem do feminino que vai perpetuar resquícios da misoginia característica do medievo. No entanto, essa visão do feminino se tornará objeto de disputa numa querela que tem suas origens nos séculos XII e XIII, impulsionada pelas transformações ocorridas nesse período (BROCHADO, 2019, p. 64). Esse debate, tanto oral quanto escrito, perdurou até o século XVIII, com defensores de ambos os lados, no que ficou conhecido como *Querelle des Femmes*¹⁰.

Christine de Pizan foi, de fato, uma dessas figuras importantes no contexto do protagonismo feminino. Nascida em Veneza em 1364, mudou-se com a família para a corte de Carlos V da França em 1370. Uma mulher educada e culta, tornou-se viúva aos 25 anos e precisou assumir a responsabilidade de sustentar seus filhos. Para tanto, ela transformou seu conhecimento em profissão “e da poesia tirou o seu sustento” (MACEDO, 2002, p. 93). Pizan possui um repertório formado “[...] de uma variedade de gêneros e modalidades literárias: baladas, virelai, rondós, lais, epístolas, tratados morais, biografia, etc” (DEPLAGNE, 2013, p. 120). Dentre eles, os textos mais conhecidos são *A Cidade das Damas* e *Epístola ao Deus do Amor*. Esta última, publicada em 1399, “[...] leva a julgamento queixas depositadas por várias mulheres de posições sociais diversas contra a misoginia de cavaleiros e de escudeiros que as difamam e desonram o sexo feminino” (DEPLAGNE, 2021, p. 29). *Epístola ao Deus do Amor* foi um marco no século XV, pois impulsionou a *Querelle des Femmes* (BLOCH, 1995, p. 66; DEPLAGNE, 2021, p.29). De acordo com Simone de Beauvoir:

¹⁰ “A expressão *querelle des femmes* é uma denominação do século XX. Outros termos são igualmente utilizados para nomear esse fenômeno: “querela dos sexos”, “querela do feminismo”, “questão das mulheres”, “polêmica das mulheres” (DEPLAGNE, 2021, p. 32).

Pela primeira vez, vê-se uma mulher pegar da pena para defender o seu sexo; Christine de Pisan ataca vivamente os clérigos em *L'Épître ao Dieu d'amour*. Alguns clérigos, imediatamente, se levantam para defender Jean de Meung; mas Gerson, guarda-selos da universidade de Paris, apoia Christine; redige, em francês, seu tratado a fim de alcançar um público mais amplo. Martin le Franc joga no campo de batalha seu indigesto *Chaperon des Dames* que ainda é lido duzentos anos depois. E Christine intervém de novo. Reclama principalmente que se permita às mulheres instruírem-se: “Se fosse costume pôr as meninas na escola e normalmente se lhes ensinasse as ciências como o fazem com os meninos, elas aprenderiam tão perfeitamente e entenderiam as sutilezas de todas as artes e ciências como eles entendem” (BEAUVOIR, 1970, p. 132).

Pizan teve uma intensa troca de cartas com esses interlocutores, onde a sua posição em defesa da mulher contrastava com um ideal misógino que ainda prevalecia no início do século XV. Tal oposição expõe a ambiguidade do período, pois, embora houvesse uma concepção diferente do feminino e um certo avanço no debate sobre o lugar que a mulher ocupava, isso não ocorria sem uma série de ataques e disputas. Mas, antes de chegar a Christine de Pizan, encontramos no *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão, uma narrativa que contempla características tanto de um discurso misógino quanto de defesa do amor e da mulher. Escrito no século XII, o texto é dividido em três livros e aborda o amor cortês em toda sua extensão. Porém, é nos dois primeiros livros que são elaborados os atributos do amor cortês e os procedimentos para alcançá-lo, enfatizando a exaltação da mulher como ser amado. Já no terceiro e último livro, Capelão se volta contra tudo que havia dito até então, condenando o amor e depreciando a figura feminina.

O traço misógino presente no terceiro livro de Capelão reproduz um ideal construído e característico do período medieval, baseado na tentativa de estabelecer parâmetros para o universo feminino, muitos dos quais relacionados à sexualidade. Conforme Pilosu (1995, p. 70), mesmo com algumas mudanças observadas ainda no medievo, a misoginia era expressa implicitamente através da ideia de que a mulher levaria à tentação e, conseqüentemente, ao inferno. Entretanto, no decorrer dos dois primeiros livros de Capelão, essa premissa é deixada de lado para fazer elogios à mulher e atribuir a ela o discernimento necessário para julgar, compreender e ensinar os códigos do amor e da cortesia. Em certos momentos, nos primeiros dois livros, André Capelão coloca homens e mulheres em posição de igualdade no que se refere às virtudes, pois alcançar esses valores está relacionado a um ideal de cortesia: “[...] está claro e evidente para todos que nem o homem e a mulher poderão ser considerados felizes neste mundo, praticar a cortesia ou realizar a menor das boas ações se não forem inspirados pelo amor” (CAPELÃO, 2019, p. 107).

Nesse amor, a mulher é o objeto de devoção do seu interlocutor masculino, que a exalta ao enumerar todas as suas virtudes. Capelão segue esse discurso ao valorizar o gênero,

enaltecendo o papel da mulher na sociedade. No *Livro I*, durante o diálogo entre um grande senhor e uma dama da alta nobreza, Capelão mostra o lugar que destinou à mulher, um lugar que, conforme o próprio texto, a mulher ocupa por suas próprias virtudes:

Tudo o que se conta a vosso respeito é verdade: tenho diante de mim a prova disso. Pois vossa resposta mostra claramente até que ponto sois dotada de perfeita sabedoria e enaltecida pelos princípios da virtude. Sábia assim, quiseste convidar-me a ser comedido em louvores ou censuras que faça às pessoas; isso demonstra a excelência de vosso discernimento (CAPELÃO, 2019, p. 114-115).

O *Tratado* de Capelão possui diálogos entre diferentes categorias sociais, demonstrando as possibilidades do amor para cada estrato em relação ao outro. Um aspecto comum a todos é o fato de que a mulher tem o poder de decisão final diante das investidas recebidas, “[...] ela tem toda a liberdade de aceitar ou de recusar o serviço oferecido, e, nos diálogos, as garantias nunca passam de promessa de amar” (BURIDANT, 2019, p. xl). No entanto, essa glorificação do feminino no *Livro III* é completamente esquecida. Capelão inverte a situação, fazendo da mulher um objeto de aversão, atribuindo-lhe graves falhas morais e de caráter, que vão de “[...] vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes no que falam, desobedientes, rebeldes às proibições” (CAPELÃO, 2019, p. 290); até ataques baseados na doutrina cristã, afirmando que as mulheres “[...] são maculadas pelo pecado do orgulho e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos; são luxuriosas ao extremo, dadas a todos os vícios e não têm afeição verdadeira pelos homens” (CAPELÃO, 2019, p. 290).

Todo o elogio ao feminino feito por Capelão antecipa a rejeição presente no final de seu texto, a dualidade latente do tratado opera em sintonia com o que vemos de mais marcante no discurso misógino. Pedro Carlos Louzada Fonseca (2018, p. 126), ao abordar a sátira e a misoginia, destaca que o discurso de Capelão apresenta dois elementos fundamentais característicos da misoginia medieval: a aversão e a raiva às mulheres. A condição feminina é reduzida a um mero instrumento, um meio para o fim desejado pelo autor, que no decorrer do texto usa a mulher de maneira exemplar. Nesse sentido, “a misoginia medieval é explicitada sem nenhum constrangimento, em franca contradição em relação àquela primeira parte de sua obra em que o autor edificara a mulher como objeto de todas as honras” (BARROS, 2011, p. 203). Contradição que também é encontrada em outros autores do mesmo período.

Guilherme IX da Aquitânia (1071-1127) ficou conhecido por ter um comportamento lascivo, havendo vários indícios “de narrativas não-literárias” que evidenciam sua devassidão (BLOCH, 1995, p. 192-193; DUBY, 1996, p. 9). Ele também exibia um contraste em sua produção e vida pessoal, alternado entre ataques às mulheres e a exaltação ao amor cortês. Tanto

Guilherme IX quanto André Capelão transitam entre essas duas narrativas, porém, a ordem é invertida (BLOCH, 1995, p. 198). Segundo Bloch (1995, p. 199), condenar e idealizar a mulher simultaneamente não são manifestações opostas, mas sim uma relação dialética entre ambos: a cortesia e a misoginia colocam a mulher “na posição sobredeterminada e polarizada de ser nem uma, nem outra coisa, mas ambas ao mesmo tempo, ficando deste modo aprisionada num emaranhado ideológico cujo efeito último é a sua abstração da história” (BLOCH, 1995, p. 199). Diferenças latentes se encontram em um mesmo texto, mas, acima de tudo, a ambiguidade presente no tratado de André Capelão serve como um prenúncio para o futuro, representando o contraste que o Renascimento trará em diferentes níveis.

Essas discussões preliminares abriram caminho para um período de efervescência na produção literária do século XVI. Tal dicotomia é mais evidente na disputa da narrativa – *Querelle des Femmes* – na qual os autores confrontam suas próprias convicções sobre a mulher usando diferentes meios literários. Jean-Paul Desaiève (1994, p. 310) observa que nos gêneros literários “nobres”, como teologia, filosofia e história, quando a figura feminina não é ignorada, ela é lembrada de seus deveres. Por outro lado, tragédias, comédias e óperas trazem a mulher como personagem. No entanto, mesmo em textos em que o feminino recebe destaque positivo, ainda encontramos vestígios de um discurso misógino anterior.

Exponentes do humanismo italiano abordaram a questão feminina não só como objeto de seus textos, mas também com digressões sobre a conduta, dialogando com autores do período que conseguiram romper algumas amarras que anteriormente relegavam as mulheres a um papel secundário em uma jornada apagada. Lodovico Dolce (1508/1510-1568), literato veneziano, também expressou sua opinião acerca do comportamento feminino. Discípulo de Aretino (TURNER, 2008, p. 182), teve uma convivência de mais de vinte anos com autor (LARIVAILLE, 1997, p. 32). Dolce escreveu um tratado sobre pintura, publicado após a morte de Aretino, no qual tinha o mestre como seu interlocutor. Além desse texto, outro ganha destaque por seu conteúdo voltado ao comportamento das mulheres. O *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita humana*, tem sua primeira edição publicada em 1545. Utilizando a forma dialógica, comum no período, Dolce vai lembrar o que fez Aretino no seu *Ragionamento*, dividindo sua obra em três partes, e em cada uma delas vai tratar das regras para uma vida adequada para as virgens, esposas e viúvas. Os ensinamentos visam preparar a jovem mulher virgem, pois ainda não é casada, a esposa para honrar o casamento e a sua família e a viúva a conduzir seus passos e garantir uma boa reputação, todas guiadas para desempenhar adequadamente seus papéis na sociedade.

No tratado, Dolce toma partido na *Querelle des Femmes* e desponta como uma figura importante na defesa das mulheres. Um dos temas abordados por Dolce é a castidade das mulheres. Valorizada na época, a castidade era alvo de ataques misóginos recorrentes por parte de diversos literatos que associavam “[...] a aprendizagem das mulheres como ‘desvios’ sexuais e consideravam que a única forma de prevenir tal desvio era manter as meninas longe da contaminação das letras” (COX, 2008, p. 196). No entanto, Dolce expressa seu apoio à formação intelectual das jovens, pois “os estudos literários tornam as mulheres boas e indicam nobreza” (DOLCE, 1545, p. 20). Dolce menciona Vittoria Colonna e Gaspara Stampa como exemplos no campo das letras, destacando a importância de ambas na superação da imagem negativa associada às mulheres eruditas. Tanto que Virginia Cox (2008, p. 197) identifica um avanço nessa questão dado que, no final do século XVI, muitas mulheres escritoras já não precisavam usar de pseudônimos para publicar suas obras.

Na sequência, Dolce sugere quais autores as jovens mulheres devem se atentar, citando nomes como Cícero, Virgílio, Dante e Petrarca. Da mesma forma, ele as aconselha a evitar textos lascivos, tais como as novelas de Boccaccio (DOLCE, 1545, p. 20-22). Essa abordagem equilibrada retrata a reação que a sexualidade feminina provocada nos homens. Por isso, não se furtava de ressaltar as qualidades das damas em seus exemplos. Em um deles, “uma jovem chamada Gamma, bonita de corpo, mas muito mais bela de alma. Porque ela não era apenas humilde e amava o marido, mas era cautelosa e de coração elevado” (DOLCE, 1545, p. 46). Lodovico Dolce tem como objetivo instruir e preparar as mulheres para a vida conjugal, baseado nas experiências e necessidades do período (BOUBARA, 2021, p. 158). Assim, temas como a castidade e a virtude permeiam a vida da mulher em todos os estágios referidos no tratado. Ele aconselha também as mulheres casadas, que “dentre todas as virtudes adequadas às casadas, há duas que são as mais importantes: [...] são elas a castidade e o amor por seu marido” (DOLCE, 1545, p. 40-41). É importante frisar que,

Mesmo que os horizontes mentais expandidos do Renascimento tenham permitido o surgimento e a disseminação de uma nova ideia de feminilidade, na concretude das evidências documentais, descobrimos que a condição histórica da mulher, embora enriquecida pela recente conquista da dignidade cultural, ainda estava socialmente regimentada na tradicional ordem tripartida dos “estados” virginal, matrimonial e de viuvez. Seu papel não tinha outras dimensões além dessas três: virgem à espera do casamento, frequentemente com um homem imposto por laços de interesse familiar ou financeiro; esposa e mãe; viúva casta devotada à memória do marido. Três fases inevitáveis que de maneira pré-ordenada marcam sua trajetória biográfica e existencial, exceto por raríssimas exceções (SBERLATI, 1997, p. 124, tradução nossa).

Ser mulher ainda condizia a um ideal de feminilidade que era perpetuado em tratados e manuais. Alguns deles, como o do próprio Dolce, funcionavam dentro dessa dualidade, uma vez que fomentavam o diálogo com as mulheres, enaltecendo-as no cenário literário. De acordo com Rudolph M. Bell (BELL, 1999, p. 220), escritores de manuais, consideram o governo igualitário da casa familiar entre homem e mulher, oferecendo protagonismo a elas ocasionalmente, mas rejeitavam qualquer forma de autoridade feminina em detrimento da masculina. Isto é identificado por Francesco Sberlati (1997, p. 163) na moderada ironia que Dolce aplica contra a erudição “extrema” das mulheres, direcionada principalmente, àquelas provenientes da aristocracia (SBERLATI, 1997, p. 163). Esse aspecto da literatura passou por uma reviravolta, pois a abertura do campo literário, promovida em grande medida por meio da imprensa para os “outsiders sociais”, que ocorreu na primeira metade do século XVI, perdeu força e, na segunda parte do *cinquecento*, a literatura voltou a ser quase exclusivamente um exercício da elite social (COX, 2008, p. 125).

Assim, as ambiguidades constantes que moldam a sociedade e seus agentes promovem uma leitura complexa do que é ser mulher no Renascimento italiano. André Capelão, Christine de Pizan e Lodovico Dolce apresentaram suas formulações de mulher, promovendo e subvertendo, ao mesmo tempo, o ideal de feminilidade e a postura esperada delas. Aretino não faz diferente e constrói sua própria ambiguidade ao longo das seis jornadas de seus *Ragionamenti*. A mulher aparece como figura sublime e desprezível, mãe e perceptora, condenada e jocosa. Nanna é a anti-heroína que serve tanto para Aretino quanto para as mulheres sem nome, atormentada por signos que insistem em acompanhá-la, porém, não é condescendente com eles. Quando Aretino descreve suas personagens, ele está imbuído de seu próprio tempo, sua narrativa não nomeia grandes mulheres, mas enumera uma série de atributos que as definiriam. Nisso, vemos uma inserção da cortesã em seu trabalho literário:

No século XVI, existia uma ampla literatura sobre mulheres, algumas delas escritas por mulheres, que concediam favores sexuais e recebiam alguma forma de compensação financeira. Estudiosos posteriores leram esses textos com grande prazer e traçaram um retrato da “cortesã honesta”, talvez melhor exemplificado por Imperia, Veronica Franco, Caterina di S. Celso e Tullia d’Aragona. Durante o dia, elas tocavam música e escreviam poesia, enquanto à noite entretinham altos prelados e cortesãos (BELL, 1999, p. 181, tradução nossa).

A erudição dessas mulheres ultrapassou o ambiente privado, e suas aptidões foram apreciadas por aqueles que estavam em sua presença. Era uma vida dupla que permitia a certas mulheres ascenderem como literatas. Isso ocorreu porque, como veremos, as mulheres que escreveram – e publicaram –, em grande medida, vinham de famílias mais abastadas, como

Vittoria Colonna, Marquesa de Pescara e Veronica Gambara, Condessa de Correggio. Mesmo assim, as cortesãs “ocupavam uma posição social contraditória: tinham estima pública, eram protegidas por nobres, governantes e mesmo clérigos, mas proibidas por lei de frequentar cerimônias públicas [...] o que definia sua circulação na cidade” (ANCHIETA, 2019, p. 95). A cortesã é uma presença constante na literatura de Aretino, onde o autor dedica boa parte dos seus *Ragionamenti* para apresentar os preceitos e o cotidiano dessas mulheres. Além das cortesãs, Aretino também escreveu sobre freiras e esposas, que representavam diferentes estratos da sociedade feminina.

Contraditório, Aretino não se posiciona firmemente diante do comportamento feminino abordado nos *Ragionamenti* e demonstra isso em diferentes momentos em que compartilha a vida dessas mulheres. Em um desses trechos, Nanna, ao final de sua digressão sobre as mulheres casadas, argumenta que entre as freiras e as casadas encontramos as virtuosas e aquelas que são “engolidas de roupa e sapatos pelo Demônio”. Antonia contesta o motivo dessas diferenças, dizendo: “se você considerar as limitações com que nós, mulheres, nascemos, é natural que nos comportaremos como os outros querem, o que não quer dizer que sejamos más, como se diz” (ARETINO, 2006, p. 91). Nanna se enfurece com Antonia e responde enfaticamente à amiga: “Nascemos de carne, estou dizendo, e pela carne morremos; o pau nos faz e o pau nos desfaz” (ARETINO, 2006, p. 91). Essas personagens estão constantemente em contradição. As mulheres demonstram estar conscientes do lugar que ocupam e das próprias possibilidades, tanto que “a melhor prova de sabedoria que uma mulher pode dar é de saber aproveitar a ocasião, quando Deus a manda” (ARETINO, 2006, p. 98). Nanna confirma sua descrença em um momento e julga os “deslizes” das mulheres em outro, mas deixa claro que sua submissão se deve pelo fato de nascerem mulheres. Da mesma forma, ela endossa o comportamento que elas podem vir a ter, apelando para a sabedoria, para o engenho.

Aretino foi parte desse movimento que se colocou como voz das mulheres, tanto como escritor quanto interlocutor. Em 1543, houve a promoção da escrita de poetisas sienesas como exemplo das proezas literárias da cidade, por meio de Alessandro Piccolomini, que em maio desse ano enviou cópias de cinco sonetos de mulheres sienesas para Pietro Aretino, era “uma amostra da inteligência [ingegno] das nossas senhoras” (COX, 2008, p. 107, grifo nosso). Contudo, suas colocações esbarram, por um lado, em um elogio ao gênero e, por outro, em ataques misóginos. A liberdade sexual que as mulheres manifestam é parte integrante da obra aretiniana, inspirada em mulheres reais, mas também, como veremos, fruto de uma objetificação que o escritor imprime para validar sua concepção acerca da sociedade de corte.

Seja na obra literária ou em suas cartas, Aretino dialoga com o feminino. Mas quem são suas interlocutoras para além de suas personagens?

3.1.1 Protagonismos: mulheres autoras no centro do debate

Em 1989, o coletivo Guerrilla Girls¹¹ tornou público um de seus trabalhos mais icônicos. A peça, produzida por encomenda pelo Public Art Found de Nova York – e rejeitada por não ser clara o suficiente –, foi exposta em um espaço publicitário dos ônibus municipais da cidade estadunidense. Nela, vemos uma montagem em que uma mulher nua de costas, baseada na pintura da *Grande Odalisca*, de Jean-Auguste Ingres, tem sua cabeça trocada pela de um gorila, e acompanhada dos dizeres: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met? Menos de 5% das artistas na seção de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”. A denúncia feita pelo coletivo mostra de forma objetiva como as mulheres estão presentes na história da arte: mais como objeto e menos como protagonistas.

Um desses casos é o de Angela del Moro, conhecida como Angela Zaffetta, uma cortesã de grande renome que ficou conhecida no século XVI pela violência sexual sofrida, e que foi repercutida por Lorenzo Venier. Ele, com o objetivo de ridicularizá-la, expõe em um poema datado de 1531 o estupro que ela teria sofrido. Essa espetacularização do estupro coletivo, chamado de *trentuno*, tinha por objetivo

não apenas para humilhar publicamente a cortesã, mas também para aumentar as chances de ela ser infectada com sífilis, a fim de marcá-la permanentemente com uma doença desfigurante. Ao deformar sua aparência física por meio do abuso privado, o adversário de uma cortesã conseguiria publicizar seus supostos atos nefastos, enquanto se protegeria (ROSENTHAL, 1992, p. 38, tradução nossa).

Alguns críticos debatem sobre a veracidade dos fatos (RUGGIERO, 1993, p. 235). No entanto, é importante ressaltar que a repercussão de um estupro ocorrido desta forma prejudicava mais a reputação da mulher do que a dos homens envolvidos. Isso acontece porque, embora o estupro fosse considerado crime, nunca foi severamente punido, e os nobres muitas vezes recorriam ao suborno para escapar das consequências, negociando com a família das vítimas (ROSENTHAL, 1992, p. 38). Zaffetta era uma cortesã conhecida em Veneza, o que a

¹¹ “As *Guerrilla Girls* são ativistas-artistas anônimas que usam manchetes perturbadoras, visuais ultrajantes e estatísticas matadoras para expor o preconceito étnico e de gênero e a corrupção na arte, no cinema, na política e na cultura pop. Acreditamos em um feminismo interseccional que luta pelos direitos humanos de todas as pessoas”. Texto de apresentação do coletivo. Disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/our-story>>. Acesso em 18 abr. 2023.

tornava um alvo fácil para ataques misóginos. Ao examinarmos o próprio texto de Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, um compilado biográfico de 106 mulheres que apresenta uma visão patriarcal das virtudes femininas – castidade, obediência e silêncio – e descreve punições, como o encarceramento, impostas quando as mulheres violavam esse padrão e transgrediam as normas sexuais (KING, 1994, p. 191).

Mas, como a ambiguidade é uma característica intrínseca do Renascimento italiano e de seus atores, mesmo após o texto de Venier, Zaffetta, que era amiga de Aretino e Ticiano – e teve um retrato seu pintado por ele (HOPE, 1979, p. 9) –, ainda frequentava o círculo dos artistas. Ela foi o rosto de Ticiano em três diferentes pinturas, incluindo a famosa Vênus de Urbino (HALE, 2012). Desse modo, a memória de Zaffetta é perpetuada através da composição satírica envolvendo seu nome e, em alguns casos, como modelo de um grande pintor, isso quando a identidade da figura retratada é revelada. Assim, o que observamos, muitas vezes, a representação das mulheres estava atrelada à produções masculinas. Outro ponto que precisa ser observado diz respeito à identidade de artistas e poetisas no período. Mesmo em menor número, algumas delas conseguiram ascender social e intelectualmente.

Foram poucas as mulheres que conseguiram ultrapassar a barreira de gênero, impondo seu nome e suas ideias por meio das artes. Literatas e artistas são pouco lembradas na História nesse período, mesmo aparecendo como protagonistas em ficções e tratados, suas vozes foram silenciadas. Linda Noclin discorre sobre o lugar da mulher na História da Arte em seu ensaio *Why Have There Been No Great Women Artists?* Para responder à questão que dá título ao seu ensaio, Noclin (1971) argumenta que a resposta não se encontra na demanda livre e autônoma da arte, mas sim que o fazer artístico está sob a égide de uma estrutura social dominante, mediada e determinada por instituições sociais específicas, com academias de artes e mecenas entre outras.

Tal perspectiva pode ser vista no contexto do Renascimento na Itália. Burke (BURKE, 2010, p. 58) menciona algumas mulheres que, devido à sua posição social mais elevada, como a irmã de Uccello e a filha de Tintoretto, produziam trabalhos artísticos, de acordo com alguns registros. No entanto, nenhuma de suas obras sobreviveu. Por isso, a produção artística das mulheres, em diferentes estratos e situações sociais, não era amplamente conhecida pelo público, como podemos observar,

o convento Toscano do século XVI encontra muitas freiras talentosas que compartilhavam suas peças com outras irmãs, mas apenas na forma de manuscrito. Essas mulheres também escreveram – mas também não publicaram – vida de santos, poesia, cartas, crônicas e obras espirituais. Nenhuma tradução italiana da poesia ou prosa de Christine de Pizan foi publicada no século XVI (embora versões em inglês e português tenham chegado à impressão). Somente em 1640 foram publicadas seleções das cartas de Laura Cereta, em seu original em latim, tornando-as menos acessíveis. Na contramão, há algumas mulheres que foram publicadas: Tullia d' Aragona, Celia, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Lucrezia Marinella, Gaspara Stampa, e Laura Terracina são provavelmente as autoras femininas seculares mais conhecidas cujas obras vernaculares foram impressas com seus próprios nomes no século XVI (BELL, 1999, p. 285-286, tradução nossa).

Mesmo assim, houve um notável aumento na produção cultural das escritoras na Itália durante século XVI, mais do que em qualquer outro lugar na Europa (STEVENSON, 2005, p. 279). Esse avanço pode estar relacionado à importância da língua italiana em contraposição ao latim e também à abertura de sociedades literárias (BURKE, 2010, p. 58). Nesse cenário de ebulição cultural, grandes nomes como Veronica Gambara (1485-1550), Vittoria Colonna (1490-1547), Tullia D'Aragona (1510-1556), Chiara Matraini (1515-1604), Gaspara Stampa (1523-1591) e Veronica Franco (1546-1591), no campo da literatura, e Sofonisba Anguissola (1532-1625), no campo pictórico, demonstram a expressão e a produção cultural feminina em meio a um cenário ainda majoritariamente masculino.

Vittoria Colonna foi uma das escritoras que alcançaram elevado nível de reconhecimento. Pertencente a uma nobre e importante família, ela recebeu o título de Marquesa de Pescara por meio de seu casamento, sendo assim referida por Aretino em suas correspondências. Cabe destacar duas dessas correspondências enviadas em janeiro de 1538. Na primeira, embora o dia não seja indicado, devido ao conteúdo é possível inferir que ela tenha sido enviada antes da de 9 de janeiro. Nela, Aretino (1609c, p. 7) solicita que a marquesa leia o prólogo de suas duas peças, *La Cortigiana* e *Il Marescalco*, e estende o pedido para a epístola de um de seus textos sobre salmos religiosos. Além disso, ele expressa sua reverência e honras a ela. Na segunda carta, datada de nove de janeiro, Aretino agradece o que parece ser uma resposta de Colonna à leitura de seu trabalho:

Agrada-me, bem-aventurada Senhora, que as coisas religiosas, que eu escrevi, não desagradaram o gosto de vosso bom juízo [...]. Desagradou a vós por eu gastar a minha inteligência em outra coisa, que não os sagrados ensinamentos; é a vontade do vosso grande espírito, o qual desejava que cada palavra e cada pensamento se voltasse a Deus (ARETINO, 1609c, p. 9, tradução nossa).

Contudo, a carta sugere uma crítica ao conteúdo dos prólogos e uma inclinação mais religiosa por parte da marquesa. Segundo Dionisotti (1999, p. 238), a primeira coleção de

poesias publicadas por uma mulher – com seu próprio nome – foi a de Vittoria Colonna em 1538. Conhecida por seus sonetos de amor e poemas religiosos (BURCKHARDT, 2009, p. 353), ela também publicou suas cartas em 1542, posteriormente às de Aretino (ROSENTHAL, 1992, p. 312). Além disso, Colonna serviu de inspiração para escritores como Ludovico Ariosto. Ele, juntamente com Pietro Bembo, reconhecia as contribuições das mulheres no campo intelectual e político da península (RUGGIERO, 2015, p. 466). Em 1532, Pietro Bembo, na reescrita de *Orlando furioso*, “[...] chamou Colonna de excepcional e a descreveu como um verdadeiro arquétipo de virtù feminina, reunindo em si os ideais tradicionais de castidade e amor pelo marido, juntamente com conhecimento e habilidades literárias” (RUGGIERO, 2015, p. 466, tradução nossa).

As virtudes femininas valorizadas estavam ligadas ao ideal de castidade, constantemente lembrado pela Igreja Católica. A busca pelo ideal da virgem era uma imposição constante na vida das mulheres. Por esse motivo, muitos humanistas demonstravam respeito pelas mulheres instruídas, mas também manifestavam medo, que era expresso através da exigência da castidade (KING, 1981, p. 108). No entanto, como já visto, esse não era um consenso, uma vez que nem todos os escritores concordavam com essa questão, como no caso de Angela Nogarola, que, mesmo após seu casamento, continuou a escrever poemas para ocasiões públicas (STEVENSON, 2005, p. 158). Divergências que aparecem na forma como as relações foram estabelecidas entre artistas e intelectuais, homens e mulheres.

Veronica Gambará também fazia parte do grupo de mulheres que tiveram a possibilidade de receber uma educação humanista semelhante àquela concedida a maioria dos homens instruídos para governar, incluindo estudos de literatura grega e latina, história, filosofia e teologia (ROBIN; LARSEN; LEVIN, 2007, p. 161). Além disso, Gambará vinha de uma família com tradição nas letras. Ela era filha do conde Gianfrancesco e de Alda Pia, dos senhores de Carpi. Gianfrancesco era filho dos nobres Brunoro Gambará e Ginevra Nogarola, que por sua vez era irmã de Isotta Nogarola (1418-1466) (RUSSELL, 1994, p. 145). As irmãs Nogarola tiveram uma educação humanista assegurada pela mãe e, ainda muito jovens, receberam cartas de admiração de diferentes humanistas do norte da Itália (KING, 1994, p. 203). Embora Ginevra não possua escritos que tenham sobrevivido, era conhecida por sua erudição, conforme mencionado por terceiros (COX, 2008, p. 2). A ausência de produção pode estar relacionada ao que Margaret King (1994, p. 203) afirma sobre Ginevra, de que ela teria interrompido seus estudos após o casamento.

Ao contrário de sua irmã, Isotta Nogarola tornou-se famosa no século XV por meio dos seus escritos e correspondências com diferentes humanistas. Ela dedicou sua vida aos estudos,

começando com estudos seculares e depois voltando-se para os sagrados (KING, 1994, p. 203-204). Isotta Nogarola recusou-se a casar “[...] comprometendo-se a uma virgindade perpétua, esta humanista quatrocentista viu-se coagida a viver em reclusão por uma sociedade hostil à criatividade feminina” (SILVA; RODRIGUES, 2018, p. 168-169). Isso pode ser atribuído ao fato de que Isotta foi vítima de uma composição satírica, veiculada por volta de 1438 sob o pseudônimo veronês, que a acusava de promiscuidade e incesto, alegando que sua postura pouco condiz com a sua erudição e reputação (RUSSELL, 1994, p. 316). Essa acusação de um crime tão grave contra uma mulher, de acordo com Margaret L. King (1978, p. 809), ocorre por conta da audácia de Nogarola em desafiar a soberania masculina nos estudos humanistas.

Aproximadamente nesse mesmo período, Nogarola retirou-se do espaço público. Após ter passado um tempo em Veneza, ela retornou a Verona em 1441 e passou a dedicar-se aos estudos sagrados (KING, 1978, p. 811). Não é possível afirmar se a motivação dessa decisão tenha sido em função das calúnias sofridas, mas é certo que Isotta Nogarola foi uma das vítimas dessa associação difamatória que ligava a intelectualidade feminina a uma suposta sexualidade exacerbada. Além disso, esse episódio levantou o debate em torno da sexualidade de Nogarola, questionando a sua castidade como forma de contestar a legitimidade da sua escrita. Ela foi aconselhada a manter a virgindade e, em suas correspondências, observou-se que alguns interlocutores se recusaram a visitá-la e desencorajaram as visitas de seu principal correspondente, Ludovico Foscarini (KING, 1994, p. 206).

Mesmo assim, foi tendo Foscarini como interlocutor que Nogarola escreveu, por volta de 1453, seu texto mais conhecido. No diálogo intitulado *De pari aut impari Evae atque Adae peccato*, Nogarola argumenta sobre a responsabilidade de Adão ou Eva na expulsão do Paraíso, dividindo a culpa do pecado original entre eles, confrontando os paradoxos da condição feminina e expondo a sua percepção em defesa de Eva (SILVA; RODRIGUES, 2018, p. 168-169). Esse não é o único trabalho de Nogarola, mas chancela a produção da escritora, pois, além de se apresentar como defensora da mulher, o argumento usado por ela se assemelha ao de Pizan, seguindo uma contraposição entre força e fraqueza (SILVA; RODRIGUES, 2018, p. 170). O que insere, de certa forma, o texto de Nogarola na disputa da *Querelle des femmes*, mesmo que a escritora utilize a fraqueza feminina como argumento em prol das mulheres.

Gambara herdou da tia-avó o apreço pelas letras e a erudição, contudo não sofreu dos estigmas que Nogarola enfrentou (KING, 1994, p. 203-206). Mesmo sendo chamada por Aretino de *meretrice laureata*, João Paulo Ribeiro Beraldo (2019, p. 89) acredita que a intenção do escritor não tenha sido ofendê-la. A alegação de Aretino beirava a cumplicidade, uma vez que imputava à escritora o mesmo de que era acusado: usar sua escrita a fim de obter vantagens

peçoais (PIZZAGALLI, 2004, p. 127). Esse mesmo caso, ao ser citado por Quaintance (2015, p. 144), torna evidente o lado satírico do escritor, tratando esse episódio como um ataque direto a Gambara, uma escritora de “impecável reputação”. Essa relação que os escritores dos diferentes círculos literários tinham com as mulheres mostrou-se bem volátil. Aretino não media suas palavras, e

A associação da castidade com a inteligência e a força viril tornou-se a visão típica das mulheres letradas do Renascimento, por parte dos humanistas. Esta imagem expressa não só o respeito que os humanistas lhes tinham, mas também o receio, e em resposta a esse receio, o desejo de as conter através de rígidas exigências de castidade (SILVA; RODRIGUES, 2018, p. 165).

Gambara tinha uma boa relação com o escritor, como evidenciado pelas correspondências trocadas entre eles, nas quais compartilhavam seus textos e inspirações. Por isso, as incursões satíricas de Aretino contra Gambara não seriam um ataque direto, mas sim uma manifestação da agressividade misógina. Pois, mesmo aqueles que defendiam a castidade das autoras operavam a partir do medo, da intolerância e se apoiavam em uma literatura misógina, identificando na presença feminina fora do espaço da casa e da docilidade um ambiente hostil. No entanto, a erudição também era uma qualidade importante para essas mulheres. Assim como os Nogarola, a família Gambara parecia ter adotado uma política de educação voltada para suas filhas, e há vestígios da produção de outras mulheres da família, inclusive a irmã de Veronica (STEVENSON, 2005, p. 169). Contudo, o caso parece ser semelhante ao de Ginevra Nogarola, pois não há registros dos seus próprios escritos, apenas menções feitas por terceiros. Isso é bem diferente do caso de Gambara, que foi uma autora de grande importância no período e teve seus textos publicados. Com exceção de Colonna, ela foi a poetisa mais publicada na Europa em meados do século XVI, (ROBIN; LARSEN; LEVIN, 2007, p. 160).

A produção de Colonna e Gambara apresentam algumas semelhanças. Além de compartilharem a nobreza, ambas abordavam o tema do amor divino, expoente nos tratados, também era discutido nas poesias das autoras. Conforme Burckhardt (2009, p. 396), “a terra dos piores libertinos e dos maiores trocistas respeitava esse tipo de amor e essas mulheres”. Ao contrário de outras poetisas, a origem nobre de Colonna e Gambara permitia que a escrita fosse o “[...] refúgio seguro de uma casa abastada e sem chefe masculino, exploraram a possibilidade de uma vida independente para as mulheres, enriquecidas pelo saber, mas livres da dura austeridade” (KING, 1994, p. 225-226). O êxito de Gambara nesse contexto pode ser atribuído a diversos fatores. A começar pelo seu casamento com o Giberto X, conde de Correggio, em

1509. Gambara foi a segunda esposa do conde, que até então não possuía sucessores masculinos, teve dois filhos com a poetisa, Ippolito e Girolamo. Após a viuvez em 1518, ela optou por não se casar novamente, permanecendo fiel ao falecido marido. Além de assumir a responsabilidade pelo gerenciamento da família, Gambara também desempenhou um papel político (STORTONI, 1997, p. 1030).

Tradicionalmente, para se tornarem esposas dos senhores de Correggio, as mulheres deveriam possuir não apenas beleza e uma boa linhagem, mas também uma educação intelectual, inteligência e eloquência (STEVENSON, 2005, p. 169). Dessa forma, os anos de formação proporcionados pela família, o casamento com o duque e a posterior viuvez criaram o cenário ideal para a produção de Gambara. Pois, mesmo tendo um certo reconhecimento na juventude, ambas, coincidentemente, alcançaram o sucesso só após ficarem viúvas (COX, 2008, p. 65). A condição para as mulheres estudarem dependia do contexto em que estavam inseridas e não se limitava somente à permissão dos homens, mas também às tarefas outorgadas às mulheres. De acordo com Stevenson (2005, p. 165), uma mulher como Ginevra, avó paterna de Veronica Gambara, debilitada por gravidezes difíceis, era responsável por educar cinco filhos bem-sucedidos e não tinha tempo nem disposição para manter seus estudos.

A maternidade, de modo geral, representava um fardo para as mulheres. No entanto, as mães “[...] dos estratos sociais mais elevados continuavam a criar e acompanhar os seus filhos até à adolescência e mesmo até à idade adulta, promovendo seus feitos e incentivando as suas ambições” (KING, 1994, p. 31). Embora Gambara ocupasse a posição de uma mãe nobre, seu trabalho foi facilitado pela viuvez precoce e pela escolha de não se casar novamente. Mesmo assumindo o posto de condessa de Correggio até a maioridade de seu filho, ela conseguiu administrar seu tempo entre os deveres e suas aspirações intelectuais. Empiricamente, as mulheres que conseguiam ser intelectualmente ativas e produzir seus escritos eram solteiras ou mães de um ou dois filhos, o que sugere que o problema “[...] para as mulheres casadas com aspirações intelectuais era pelo menos tanto prático quanto ideológico” (STEVENSON, 2005, p. 165). Diante desses fatores – estabilidade financeira, viuvez e estímulo intelectual – Colonna e Gambara conseguiram alcançar esse lugar privilegiado.

Diferente de outras mulheres, como Gaspara Stampa e Veronica Franco, que além de escritoras, também atuavam como cortesãs, ambas – juntamente com Louise Labé, na França – desafiaram “[...] abertamente a convenção trina e uma da castidade, do silêncio e da obediência das mulheres” (KING, 1994, p. 224). No caso das mulheres nobres, o papel da maternidade não era atribuído da mesma forma àquelas que escolhiam o caminho da cortesia, uma vez que essas mulheres também tinham que superar obstáculos para sustentar sua produção literária. A

condição de prostituta afetava a interação entre essas escritoras, além de serem alvos constantes de ataques satíricos e agressões verbais. Apesar disso, algumas delas conseguiam se envolver com academias literárias e escritores reconhecidos. Ainda que não fossem consideradas santas, como Vittoria Colonna (BURCKHARDT, 2009, p. 344), essas mulheres conquistaram seu espaço na sociedade sendo prostitutas.

Tullia d'Aragona é considerada uma das mais importantes poetas do período, incorporando em sua literatura o discurso filosófico em voga, sendo uma importante representante da língua toscana. Junto a isso, ela foi uma das últimas cortesãs da era de ouro de Roma, conhecidas como “honestas cortesãs”, que perderam relevância na segunda metade do século XVI (MANTIONI, 2016, p. 77), posteriormente ao pontificado de Leão X e Clemente VII. Cortesãs célebres, como Imperia, Gaspara Stampa e Tullia d'Aragona eram convidadas para os círculos aristocráticos mais importantes (DELUMEAU, 1994, p. 286), mas também recebiam em seus próprios salões pessoas influentes, artistas e poetas locais e estrangeiros (LARIVAILLE, 2018, p. 122). A efervescência dos salões das cortesãs está relacionada à propriedade cultural e ao desejo que essas mulheres despertavam. Em muitos casos, sua inserção na prostituição era orientada pela própria família, como uma atividade que passava de mãe para filha, o que parece ser o caso de Aragona.

A poetisa Tullia d'Aragona nasceu por volta de 1510, e a identidade de seu pai ainda é amplamente debatida e contestada. Alguns documentos sugerem que ele poderia estar relacionado à família Aragona, possivelmente próximo ao cardeal Luigi d'Aragona (ROBIN; LARSEN; LEVIN, 2007, p. 27). O fato é que adotou o sobrenome do cardeal (STORTONI, 1997, p. 2601). Segundo Susan Griffin (2002, p. 102), ela recebeu instrução de sua mãe, Giulia Campana, que também seria uma cortesã. Com ela, Aragona aprendeu a utilizar não apenas sua beleza e aproveitar as oportunidades, além de desenvolver outras habilidades, incluindo uma extensa educação literária e musical. Todos esses elementos são característicos da formação de uma cortesã, como apresentada por Nanna nos *Ragionamenti* de Aretino.

Apesar de estabelecer Roma como sua residência, Tullia d'Aragona circulou por diversas cidades italianas, como Veneza, Bolonha, Ferrara e Siena, entre os anos de 1528 e 1543, interagindo com diferentes esferas da sociedade (ROBIN; LARSEN; LEVIN, 2007, p. 27). Em Florença, manteve um salão literário frequentado por renomados autores, como Bernardo Tasso e Benedetto Varchi, com quem trocava poemas (STORTONI, 1997, p. 2613). Sua posição como cortesã influenciou sua produção literária, tanto que suas principais obras – *Rime della Signora Tullia di Aragona et di diversi a lei e Sobre a infinidade do amor* – foram publicadas somente em 1547. Segundo Quaintance (2015, p. 140), Aragona contava com o

apoio de um amplo círculo de homens de letras, políticos e governantes, o que proporcionou maior visibilidade às suas obras em comparação com outras cortesãs, como Gaspara Stampa e Veronica Franco.

É importante destacar que o ano de 1547 fica marcado pelo falecimento de Vittoria Colonna, uma figura de grande importância no mundo editorial italiano. Sua morte deixou um vazio literário significativo, levando alguns estudiosos a observar que não seria um acaso Aragona despontar nesse mesmo ano (COX, 2008, p. 80). Isso pode ser confirmado pelo número de publicações de mulheres que ocorreram após 1547. Entre essas mulheres, podemos citar Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Laura Terracina e Laura Battiferri, cujos textos foram publicados entre 1547 e 1560 (DIONISOTTI, 1999, p. 238). No entanto, mesmo com esse aumento nas publicações de mulheres, a maioria delas estava associada a antologias, sendo poucas as que tiveram suas obras publicadas de forma independente. Tullia d'Aragona e Gaspara Stampa são exemplos disso, pois, diferentes de Colonna, que era de origem nobre, ambas foram cortesãs (ROBIN; LARSEN; LEVIN, 2007, p. 207).

Mesmo tendo sido publicada tardiamente, Aragona possuía uma forte influência, uma vez que mantinha uma boa reputação como intelectual e escritora. Além disso, contava com o apoio e colaboração de um amplo círculo de intelectuais, políticos e governantes homens. Esse suporte foi favorável para a poetisa na divulgação de sua obra (QUAINTANCE, 2015, p. 140), e também quando a Igreja decretou a obrigatoriedade do uso de um véu amarelo por todas as prostitutas (BASSANESE, 1988, p. 299). Devido ao seu status e prestígio, Aragona foi inocentada por violar essa lei em Florença (GRIFFIN, 2002, p. 101). Para Quaintance (2015, p. 141), o lugar privilegiado de Aragona pode ser atribuído a uma pretensa abertura que Florença – e os Médici – tinha para estreitar laços com figuras marginais, tal qual uma mulher, cortesã e escritora como ela.

Além do mais, o tratado de Aragona possui, como vimos, elementos das formulações filosóficas em voga no período. A inserção da escritora nesse círculo literário revela seu posicionamento em relação às doutrinas neoplatônicas, suas aspirações intelectuais e sua postura como personagem passiva em seu próprio tratado, o que não abrange toda a complexidade de sua escritura. Logo nas primeiras linhas do diálogo que escreveu para compreender o que é o amor, Aragona se desloca do seu lugar de autora para o de personagem, abdicando do protagonismo de sua voz na obra para se colocar como aprendiz de seus próprios ensinamentos. De maneira irônica, ao assumir essa posição, ela expõe, a partir de uma introdução cautelosa, as razões pelas quais se considera inferior ao seu interlocutor, evidenciando o ambiente misógino que as mulheres, especialmente ela como escritora,

precisam enfrentar: “Pois, além de ser mulher (que vós, não sei por quais razões filosóficas, reputais menos dignais e menos perfeitas que os homens), não possuo, como bens sabeis, nem conhecimento das coisas, nem ornamentos das palavras” (D'ARAGONA, 2001, p. 5-6).

Aragona não foge dos códigos culturais já estabelecidos, utilizando-os como forma de legitimar seu discurso dentro de um cânone reconhecido por seus pares (BASSANESE, 1988, p. 301). Ademais, ela encontra nesse formato literário amplamente difundido o meio para expressar uma resposta a essa problemática, convocando seu interlocutor a defender o feminino ao criticar aqueles que ignoram, “[...] não digo em tudo, mas em parte, o quanto as mulheres puderam, podem e poderão sempre em face dos homens, seja com as virtudes de seu espírito, seja, principalmente, com a beleza de seu corpo” (D'ARAGONA, 2001, p. 7). A ode ao neoplatonismo também não é por acaso, Bassanese (1988, p. 302) acredita que esse ambiente saturado por tais reflexões permitiu que Aragona se tornasse um expoente do amor e da beleza, tanto em sua própria figura quanto no conteúdo de sua obra. Portanto,

Tem sido frequentemente observado que o motivo de Aragona para publicar suas obras era limpar seu nome e estabelecer sua reputação como uma mulher de letras. O momento e as circunstâncias da publicação tanto de sua obra lírica quanto de seu diálogo, bem como sua grande popularidade, deixam claro, por outro lado, que a decisão de Giolito foi uma questão de bons negócios: a sensibilidade vendia livros (ROBIN, 2003, p. 41).

Ainda que Aragona fosse bem-sucedida comercialmente, isso não significa uma conquista para a escritora, que estava sujeita às restrições sociais e religiosas da época. Após a publicação de seu tratado *Sobre a infinidade do amor*, Aragona deixou Florença e abdicou da proteção até então recebida, que a livrou de cumprir determinações por sua condição de prostituta (MANTIONI, 2016, p. 88). Não é possível determinar exatamente o que levou Aragona a tomar essa decisão e retornar a Roma em 1548, justamente no período em que a Igreja intensificava as restrições para as prostitutas (STORTONI, 1997, p. 2625). No final da sua vida, Aragona residia num quarto simples de uma taverna, escrevendo seu testamento pouco antes de morrer em 1556. Dos bens que ainda lhe restavam, deixou algumas coisas para os donos da taverna em que vivia e para o médico que a cuidava. O restante deixou para o filho, além de uma doação de parte de seus bens para o convento das irmãs Convertidas, fundado por Leão X para abrigar as prostitutas arrependidas, reconciliando-se assim com a Igreja (MANTIONI, 2016, p. 89-90).

As diferenças sentidas por Aragona em suas experiências entre as cidades de Roma e Florença também podem ser observadas em outros lugares da península. Veneza, por exemplo,

foi um importante polo cultural literário, como evidenciado pelo desenvolvimento precoce da imprensa e o lugar privilegiado da cidade, favorecendo a exportação de publicações e acolhendo diferentes tipos de escritores. Contudo, Veneza não era tão receptiva às mulheres escritoras, mesmo aquelas provenientes das classes mais altas – que em outras partes da Itália eram celebradas – não conseguiam publicar com seus próprios nomes devido às expectativas que mantivessem um perfil mais discreto (QUAINTANCE, 2015, p. 141). Outro fator que diferencia Veneza de Roma diz respeito à posição das cidades diante da prostituição. Em Roma, a perseguição às prostitutas é tão enfática que elas frequentemente abandonam a cidade, enquanto em Veneza, apesar da atmosfera intimidatória causada pela administração com inúmeras portarias reguladoras, a prostituição floresce e se desenvolve (LARIVAILLE, 2018, p. 245). Nesse contexto, as duas categorias de mulheres até então estabelecidas – a mulher honrada, fiel, casta e obediente, e a prostituta – são superadas por uma terceira. Os dois polos opostos são relegados para que a cortesã veneziana possa ser revelada (ZANCAN, 1989, p. 50-51). A cortesã surge como uma terceira opção, uma condição viável para a mulher intelectual, superando as legislações vigentes contra a prostituta em favor da sua erudição.

Sendo assim, duas cortesãs que conseguiram ultrapassar essa fronteira e se destacaram como expoentes literárias nos círculos masculinos em Veneza foram Gaspara Stampa e Veronica Franco. No entanto, ao contrário de Florença, onde um homem nobre podia defender uma cortesã, em Veneza as normas sociais e culturais impediam qualquer tipo de aliança com mulheres “de status inferior e moral questionável” (QUAINTANCE, 2015, p. 141). Mas, mostrando uma certa ambiguidade, Veneza, ainda que tivesse essa hostilidade contra a mulher, foi através das prensas venezianas que a maioria das mulheres conseguiu publicar seus trabalhos. Para Zancan (1989, p. 45-46), a República, por meio de seu aparato editorial, promoveu o modelo da “nova” mulher culta, que escreve e publica seus textos para um público amplo. Essa lista inclui desde a aristocracia, como Vittoria Colonna e Veronica Gambara, até as cortesãs, Tullia d’Aragona, Gaspara Stampa e Veronica Franco, sendo estas duas últimas de origem veneziana.

Apesar de radicada em Veneza, Gaspara Stampa muda ainda criança para a cidade com a mãe e os irmãos após a morte de seu pai, um nobre milanês empobrecido que trabalhava como joalheiro. Na cidade dos canais, as irmãs Gaspara e Cassandra Stampa tornaram-se famosas pela habilidade com o canto e o alaúde. A habilidade musical era uma característica familiar, pois tanto ela quanto seus irmãos receberam uma excelente educação, incluindo latim, grego e música (STORTONI, 1997, p. 4033). Porém, é importante ressaltar que Stampa foi mais celebrada como musicista do que como literata entre seus contemporâneos (COX, 2008, p. 112).

Ela se apresentava em sua própria casa e em vários salões por toda Veneza, e devido a isso, Quaintance (2015, p. 28) acredita que Stampa não fosse realmente uma cortesã, mas sim uma talentosa musicista que adotava uma postura livre, conforme exigido pela carreira artística, o que tornou sua reputação alvo de julgamentos. É assim que Benedetto Croce entende o caso de Stampa. Para ele (CROCE, 1957, p. 369), Stampa não seria necessariamente uma cortesã de ofício, como alguns de seus contemporâneos a classificaram, essa confusão se daria por ela ser uma mulher que desafiava as normas, com atitudes livres em relação à sua profissão musical. As atribuições feitas sobre a reputação de Stampa também se devem à postura de sua mãe, uma viúva considerada muito permissiva e “mente aberta” (STORTONI, 1997, p. 4057). Além disso, a única figura masculina que poderia ampará-la, seu irmão Baldassare, faleceu aos 19 anos.

O acesso aos salões literários e musicais de Veneza indica a importância de Stampa, sendo celebrada tanto como cantora e alaudista, o que lhe permitiu ingressar e circular nesses ambientes (FELDMAN; GORDON, 2006, p. 115), que eram predominantemente masculinos. Ainda assim, a presença das cortesãs nos salões era constante, elas atuavam como parte do entretenimento durante as reuniões da *Compagnie della Calza* (QUAINTANCE, 2015, p. 136), o que mais uma vez coloca em discussão a reputação de Stampa. A musicista estava presente nos salões Venezianos desde 1545, mantendo contato com Aragona e seus interlocutores, como Speroni e Varchi, além de receber em suas reuniões Girolamo Parabosco e Giovanni della Casa (ROBIN, 2003). Embora haja poucas evidências sobre a presença de Stampa nos salões de Venier, a importância da poetisa e musicista faz com que Feldman (1991, p. 500) crer que, mesmo que ela não fosse frequentadora regular das reuniões de Domenico Venier, os laços estreitos que mantinham com Molino e Parabosco tornam improvável sua ausência no círculo.

Ainda que não tivesse sua obra publicada, o destaque editorial que Stampa teve no período pode ser visto através das inúmeras cartas e sonetos enviados a ela por interlocutores, assim como nas obras dedicadas a ela, como as de Francesco Sansovino – filho do arquiteto Jacopo Sansovino – a Stampa em 1545 (ANDREANI, 2019, p. 203). Ela também era membro da *Accademia dei Dabbiosi* e da *Accademia Pellegrini*, começando a escrever usando o nome literário de Anassilla (STORTONI, 1997, p. 4070). Contudo, a sua obra literária acabou sendo negligenciada e só chegou a um público maior após sua morte precoce em 1554. A circulação de sua obra só ocorreu postumamente, editada por sua irmã Cassandra e publicado ainda no ano de 1554, pela prensa de Plínio Pietrasanta, sob o título de as *Rime di Madonna Gaspara Stampa* (ZANCAN, 1989, p. 46). Em seus poemas, Stampa foi influenciada pelo poeta, assim como outros de seus contemporâneos (FELDMAN, 1991, p. 490). O que Stampa traz da poética de Petrarca corresponde ao tema do amor, com algumas variações, como a ideia da substituição de

um amor pelo outro (LIIMATTA, 2001, p. 2). Além da referência petrarquista, sua fonte de inspiração esteve no romance com o Conde Collaltino Colalto, visto que a maioria de seus poemas foram dedicados e dirigidos a ele.

A longa sequência de escritos pode ser entendida como um relato poético da própria história de Stampa, onde ela expressa os prazeres, as expectativas, as angústias, a ausência e a decepção do relacionamento com Colalto. No soneto XXIV, o texto de Stampa se volta para a euforia do amor, a excitação disfarça as desventuras que a poetisa encontrava nesse sentimento:

Mesmo todas as línguas, todo o engenho [...]
 Bem descrever não poderão jamais
 Os males da paixão com que me avenho
 E que do amor têm demonstrado empenho
 Em ofuscar os mais gentis sinais.
 Tampouco poderão sequer, coitados,
 Fazer saber do gozo, do esplendor
 Que por mercê de Deus me foram dados.
 Se a ventura de amar vos deu favor
 Não vos queixeis, pois bem-aventurados
 Hão de ser sempre os mártires do amor
 (STAMPA, 1999, p. 21).

Da mesma forma, no soneto CLXVI, Stampa explora os efeitos do amor. Segundo King (1994, p. 224), Stampa se anula na busca pelo outro, pois “quando o seu amante a deixa, exercendo sobre ela a tirania de sua condição de homem e seus outros interesses, ela se sente impotente, abandonada, sem coração”. No entanto, ao contrário do soneto que demonstra a euforia causada pelo amor, neste a poetisa expressa as aflições da rejeição e da traição que ela enfrenta, trazendo em seu texto a tristeza eminente:

Acuso Amor e aquele que amo tanto:
 Amor, de me prender com nó tão forte,
 Ele, de em vez de vida dar-me a morte
 Ao furtar-se de mim por novo encanto.
 Depois reflito, e aos dois perdão garanto
 E a mim mesma me culpo dessa sorte
 Pois, sem forças que em meu socorro exorte,
 Em mim descubro a causa de meu pranto.
 [...]
 (STAMPA, 1999, p. 43)

Stampa traz para seus sonetos emoções complexas que vivencia em seu relacionamento, nos mostrando uma grande variedade de sensações que o amor pode causar. Mas, o que encontramos em comum nessas emoções é o papel que Stampa desempenha como “vítima do amor” não correspondido de acordo com o esperado. Sousa (2011, p. 45) a situa, contrapondo-

a com a figura da cortesã difundida – até mesmo por Aretino – como “dominadora das artes e armadilhas do amor”. Isso seria um indicativo que Stampa não seria realmente uma cortesã de profissão, como se especulava.

O relacionamento entre Stampa e Collaltino di Colalto provavelmente teve início em 1548, quando teriam se conhecido através do salão de Venier. Essa hipótese é levantada em razão do círculo em comum que os ligava (ANDREANI, 2019, p. 206). Naquele período, Stampa estava no auge de sua carreira, tanto na música quanto na poesia, enquanto Collaltino, um soldado de Friuli, estava associado ao cenário literário e contava entre seus amigos próximos Lodovico Domenichi, Girolamo Muzio e Pietro Aretino (ROBIN, 2003, p. 44). De modo geral, a maioria dos poemas de Stampa que atraíram a atenção dos críticos foram os referentes a Colaltino, com quem teve um relacionamento sem nunca se casar. Além das famosas poesias de amor, Stampa também escreveu alguns sonetos direcionados a Henrique II da França e sua esposa, Cartarina de’ Médici (COX, 2008, p. 109). A produção literária também influenciou a forma em que a reputação de Stampa foi construída, tanto entre seus contemporâneos, quanto entre leitores posteriores. De acordo com Larivaille (2018, p. 152), Collaltino teria terminado o relacionamento em 1551, momento em que os sonetos ganham um tom sombrio. Posteriormente, a escritora expressa um otimismo impulsionado por um “novo” amor, porém esse desenvolvimento é interrompido pela morte prematura de Collaltino aos 30 anos.

O caráter profundamente pessoal que Gaspara Stampa depositou em sua literatura não interfere no legado¹² nem na qualidade do trabalho que ela realizou. Nesse ponto, Stampa se assemelha a Veronica Franco, poetisa e cortesã vinte anos mais nova, que também explorou seus próprios relacionamentos na produção literária. No entanto, enquanto Stampa fazia alusões a “união física” com Collaltino, Franco escreveu e publicou abertamente sobre suas experiências sexuais (QUAINTANCE, 2015, p. 163). Assim, a forma como Stampa tratou do amor se distingue daquela apresentada na obra de Veronica Franco, que trouxe um conteúdo mais lascivo e dialogando ainda em vida com seu público. King (1994, p. 224) observa essa dualidade entre as escritoras, em que Franco se mostra “menos vulnerável” que Stampa e “[...] convida ousadamente ao amor e à admiração ao mesmo tempo, atuando poética e sexualmente como recompensa”. Nesse sentido, diferente do que se sugere sobre Gaspara Stampa, Veronica

¹² De acordo com Sousa que escreve uma dissertação de mestrado que aborda a recepção da escritora italiana no Brasil. SOUSA, Luciano Gomes de. Gaspara Stampa: um estudo sobre a vida e obra da poetisa renascentista italiana e a sua recepção no Brasil. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italiana. Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

Franco de fato foi uma cortesã de profissão (QUAINTANCE, 2015, p. 163), atuante e protegida no círculo de Domenico Venier.

Nascida em Veneza de 1546, Veronica Franco pertencia a uma família de cidadãos¹³ e, ainda muito jovem, foi dada em casamento a um médico chamado Paolo Panizza, provavelmente em um casamento arranjado (ROSENTHAL, 1992, p. 66). No entanto, o relacionamento não durou muito tempo. Aos dezoito anos, pouco antes de dar à luz ao primeiro filho, Veronica redigiu um testamento em que pedia à mãe que recuperasse o valor do dote, indicando a separação do seu único casamento (LARIVAILLE, 2018, p. 153). Franco teve seis filhos, dos quais três morreram ainda na infância, e nenhum deles seria do seu marido, conforme mencionado em dois de seus testamentos, nos quais indica diferentes homens como pais de seus filhos (ROSENTHAL, 1992, p. 166). Acredita-se que tenha sido nesse período que Franco tenha iniciado na prostituição. Segundo Beraldo (2019, p.135), devido a esse episódio, Franco teria sido convencida pela mãe, Paola Fracasso, a se tornar uma cortesã, seguindo a mesma profissão que ela e sua avó (FELDMAN; GORDON, 2006, p. 153; ANCHIETA, 2019, p. 97). Essa é uma informação consta no *Catalogo di tutte le principali et piú honorate cortigiane di Venezia* (1565), onde a mãe de Franco aparece em dois momentos, uma como cortesã e outra como intermediária da filha (QUAINTANCE, 2015, p. 135). Portanto, é razoável supor que, devido à situação da separação e à dificuldade em efetivar um novo casamento em Veneza, Franco tenha sido levada a seguir o caminho da prostituição.

Como cortesã, Franco também atuava como poetisa, pois a produção literária era uma ferramenta importante em sua profissão (STORTONI, 1997, l. 5135). Ao produzir um material de qualidade, a cortesã demonstrava sua erudição, uma virtude valorizada para uma cortesã honesta. Além de ser uma hábil escritora, Franco usou sua poesia como uma forma franca de expressar seus sentimentos (STORTONI, 1997, l. 5135). Tal característica não impediu que sua carreira prosperasse. Entre os anos de 1565 a 1575, ela fez parte do salão de Domenico Venier e, como outras poetisas, desfrutou da influência do patricio em um dos círculos literários mais prestigiados da época (ROBIN, 2003, p. 46). Essa proximidade entre eles, de acordo com Mantioni (2016, p. 86), pode ser observada na importância que Franco dava à opinião de Venier, seu “protetor”, enviando seus poemas para que ele os corrigisse. Rosenthal e Jones (1998, p. 7) acreditam que ele é “constantemente invocado como conselheiro literário” em diferentes textos. Em um deles, o *Capitolo 18*, esse pedido aparece em um dos versos, embora sem a indicação a quem se refere:

¹³ [...] Uma classe que às vezes foi comparada a uma espécie de nobreza togada, situada entre a aristocracia e o povo (LARIVAILLE, 2018, p. 153, tradução nossa).

[...]

sou grata, que me aconselhas
sobre o que devo fazer, quando a vós suplico
que meus versos vós corrijaís
(FRANCO, 1998, p. 180, tradução nossa).

Os textos de Veronica Franco floresceram nesse ambiente de intercâmbio cultural e vieram a público com a benção e o apoio de Domenico Venier. Em 1575, Franco publicou uma série de poemas intitulada *Terze rime*. Essa coleção consistia em dezoito poemas escritos por ela e mais sete escritos por autores masculinos não identificados. Essa postura também foi adotada quando ela publicou as *Lettere familiari* em 1580, um conjunto de suas cartas, sem apresentar os nomes dos interlocutores (QUAINTANCE, 2015, p. 135). É possível perceber que seus versos são inspirados em sua vida como cortesã, onde ela “dramatiza suas conexões com homens e sua habilidade em confrontos sexuais e retóricos com eles. É nesse contexto que ela apresenta argumentos profeministas por vezes oblíquo, por vezes em uma linguagem abertamente desafiadora” (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 1). Sua experiência também se estende às correspondências, que não apenas relatam o cotidiano da poetisa e seus relacionamentos, mas também servem como uma forma de autopromoção, assim como Aretino fez nos anos anteriores. Segundo Rosenthal (1992, p. 117), ao publicar suas cartas privadas, Franco moldava sua própria reputação literária, que necessitava da legitimidade do público masculino.

A validação literária vinda dos pares masculinos foi conquistada de diferentes formas pelas escritoras aqui mencionadas, um ponto comum entre elas, mesmo que Franco não tenha sido contemporânea de nenhuma delas. Tampouco ela foi de Aretino – o autor morreu em 1556, quando Franco tinha dez anos –, mas possivelmente se inspirou nele para publicar suas cartas. A relação com o satirista fica mais estreita, pois ambos compartilharam interlocutores, entre eles alguns membros da família Venier. Aretino teve como discípulo Lorenzo Venier, autor de *La puttana errante*, e pai de Maffio, com quem Franco teve “[...] diversas disputas poéticas e, após ser constrangido em público pela astúcia e capacidade de improvisação de Veronica, Maffio passou a atacá-la, chamando-a de meretriz, termo que supostamente desqualificaria sua posição como *cortigiana onesta*” (ANCHIETA, 2019, p. 98). No entanto, mesmo tendo mantido os seus interlocutores anônimos, Franco identifica Maffio como autor pelo uso da língua veneziana e o confronta em uma espécie de duelo poético, adotando um vocabulário de “guerra cavalheiresca” (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 17). Nessa resposta, Franco

transforma a palavra *meretrice* em elogio, atribuindo à figura da prostituta características de graça e uma atitude de nobreza.

[...]
 e se de “prostituta” vós me chamaste,
 [...]
 Toda a bondade que pode haver em uma prostituta,
 toda graça e nobreza de alma,
 o som das vossas palavras atribui a mim
 [...]
 (FRANCO, 1998, p. 168-170, tradução nossa).

Ao tentar confrontar Franco, Maffio deu a ela não apenas a oportunidade de se defender, mas também de se posicionar em favor de seu próprio ofício, acolhendo suas companheiras de profissão, com seus versos e, como veremos, por meio de suas ações. Uma vez que a cidade de Veneza se mostrava mais tolerante com a prostituição em geral, a fiscalização não era tão severa e as prostitutas conseguiam circular em certos ambientes sem muita resistência (LARIVAILLE, 2018, p. 241-244). Como poetisa, Franco não ignorava suas experiências como cortesã, pois entendia sua condição e como ela afetava suas relações e a sua produção literária. Por isso, ela nunca deixou de se posicionar diante dos ataques que buscavam usar a prostituição para desqualificá-la.

Com a publicação de suas cartas em 1580, podemos observar como Franco comunicava acerca de sua posição como cortesã, dialogando sobre seu próprio entendimento das atividades e consequências que tal incumbência demanda. Na carta número XXII, Franco aconselha uma mãe que a procurou pedindo ajuda para transformar a própria filha em cortesã. Na carta, ela alerta sobre os perigos que uma cortesã enfrenta ao se submeter aos caprichos masculinos, “entregar-se como presa de tantos homens, correndo o risco de ser despojada, roubada e morta; para que um dia, um homem, tome de você tudo o que você conquistou durante tanto tempo, junto com tantos outros perigos de injúrias e terríveis doenças contagiosas” (FRANCO, 1580, p.45, tradução nossa). Antes ainda de advertir sobre os perigos aos quais a cortesã está sujeita, Franco também expressa compaixão diante da difícil situação financeira de muitas famílias, que motiva mães a entregarem suas filhas para a prostituição. Além da compaixão, Franco se oferece para auxiliar tanto a mãe quanto a filha, dando uma alternativa para escapar desse destino:

Sabes quantas vezes eu vos implorei e adverti para protegerdes a sua virgindade. E como este mundo é tão cheio de perigos e tão incerto, e as casas das pobres mães não estão a salvo das manobras amorosas dos jovens lascivos, mostrei-vos como protegê-la do perigo e auxiliá-la com a boa educação da vida, de tal modo que pudesse ser honestamente casada, e ofereci para fazer todo o possível para garantir que ela fosse aceita na *Casa delle Zitelle*; e, além disso, ofereci ajudá-la, se você a levasse até lá, com todos os meios à minha disposição (FRANCO, 1580, p.42, tradução nossa).

A *Casa delle Zitelle* foi um espaço fundado no século XVI que prestava assistência econômica a jovens solteiras de famílias pobres que não podiam prover seu sustento (ROSENTHAL, 1992, p. 77). Diretamente, a *Zitelle* tinha por objetivo proteger as jovens mulheres de serem recrutadas para a prostituição (RUGGIERO, 1993, p. 54). Veronica Franco ergueu uma bandeira em favor das mulheres, apontando as mazelas e dificuldades de ser mulher, seja como mãe, filha, escritora e cortesã. Para tanto, ocupou um espaço nos salões para fazer sua voz ser ouvida e validada, mostrando, por meio de sua escrita, os diferentes aspectos do ofício de uma *cortigiana onesta*, confrontando em suas poesias o lugar privilegiado dos homens em relação às mulheres (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 11). E isso inclui um de seus grandes correspondentes e parceiros, Marco Venier, sobrinho de Domenico.

Nos textos compartilhados entre Marco Venier e Veronica Franco, vemos um jogo de afeto intelectual e romântico. A escritora escolhe abrir sua *Terze Rime* com um texto de Marco enviado a ela, cujo nome chega a ser creditado em uma das cópias originais do livro, mas é substituído nas edições seguintes por *Incerto autore* (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 13). Isso se justifica pela posição política que o patricio ocupava no alto escalão de Veneza, uma vez que devia manter uma postura de “decoro e restrição moral” em público (QUAINTANCE, 2015, p. 155). Mesmo não sendo explícito no texto, o interlocutor tem um lugar importante na fala de Franco, pois ela constrói, a partir do relacionamento deles, uma narrativa que a favorece frente aos tópicos que aborda. Em um desses momentos, Marco expressa seu amor pela poetisa, e ela o responde: “agrade-me mais com ações e elogie-me menos, é ali onde está vossa cortesia” (FRANCO, 1998, p. 62). Franco não quer ser somente o objeto de devoção, ela quer receber mais da “cortesia”, e isso não significa necessariamente que ela esteja falando de compensação financeira. Como será visto, a poetisa objetivava a validação de sua própria poesia.

Além disso, Franco também subverteu a imagem da cortesã perversa, enganadora e inconsequente, repudiando essa aura atribuída às mulheres como ela, transferindo tais características de forma direta ao seu interlocutor (ROSENTHAL, 1992, p. 183-184). Marco Venier é usado como sua contraparte masculina, aquele que complementa e legitima o seu lugar de escritora. Assim, Franco transforma seu pedido em um acordo, expondo seu interlocutor a partir das próprias virtudes esperadas de um cavalheiro:

E agora o que busco de vós
 não sois com prata e ouro
 que demonstrei o vosso amor por mim:
 porque não convém com a honra
 daquele que não é mais que venal
 [...].
 Tal ato não convém coma a minha profissão;
 Mas em vez de palavras, eu lhe digo claramente,
 quero ver vosso amor em atos
 (FRANCO, 1998, p. 64, tradução nossa).

Não é mais a cortesã que utiliza artifícios para enganar seu parceiro, quem recebe esse papel é o interlocutor de Franco, que, advertido por ela, não precisa dissimular ao oferecer valores materiais em troca de seu amor, mas sim mostrar sua devoção de forma concreta, e insinua que seu interlocutor e amante já sabe o que ela está esperando. Ademais, Franco também subverte o modelo em que o erótico era tratado no período, assumindo o protagonismo feminino do desejo sexual. Como afirmou Ginzburg (1989, p. 120), as imagens eróticas no século XVI eram produzidas para o público masculino, uma vez que era esse grupo que se identificava com os protagonistas. Na literatura, esse aspecto pode ser observado através da presença das mulheres nos círculos e companhias literárias, visto que foi apenas um pequeno número dos seus trabalhos tenha sido documentado, e a temática erótica reservada aos escritos masculinos para o próprio deleite. Quaintance (2015, p. 90) identifica que a temática erótica no século XVI, muitas vezes explícita e associada ao dialeto veneziano, foi um meio dos escritores solidificarem suas relações com os patrícios venezianos.

Ainda nos textos compartilhados pelos poetas do círculo de Venier, encontramos o tropo da “mulher fodida”, comum na poesia dialetal veneziana, onde as damas não eram as musas elegantes e inspiradoras que apareciam nos versos convencionais, mas sim aquelas mulheres lascivas em que a conjunção carnal era o objetivo (QUAINTANCE, 2015, p. 92). A exploração do corpo feminino expõe uma cumplicidade entre os homens literatos, que utilizam desse tropo como uma rede de sustentação, tanto pela escrita em dialetal veneziano, quanto com a propagação dessa fórmula, indicando um meio de união e pertencimento para esses literatos. Maffio Venier também faz parte dessa estrutura cultural, reproduzindo esse comportamento literário ao escrever poemas satíricos contra Franco – três deles em veneziano – chegando a chamá-la de *ver unica puttana* em um de seus ataques (ROSENTHAL, 1992, p. 51). A resposta de Franco ao ser chamada de “verdadeiramente única puta” é ampla e direta: a poetisa não se abala e transforma o que seria uma provocação em exaltação, louvando não só a si mesma como mulher e cortesã, mas estendendo tais qualidades para as prostitutas como um todo:

[...]
 «Verdadeiramente única», entre outras coisas que me chamaste,
 aludindo a Veronica, meu nome,
 em vosso discurso me culpaste;
 Mas, de acordo com meu dicionário, não entendo como
 Alguém pode chamar de «única» corretamente
 Em sentido crítico, por meio da condenação.
 Talvez esteja falando indevidamente,
 mas a anfibologia não se encaixa
 no ponto que evidentemente deseja fazer.
 Aquela mulher cuja fama lhe dá o direito de se
 orgulhar,
 e que na beleza ou coragem se destaca,
 incomparável em virtude,
 é corretamente chamada de «única»;
 e a arte, não sujeita à ironia,
 escolheu entre outras tal palavra.
 O «único» é usado em elogios e estima
 por quem sabe; e quem falar o contrário
 desvia do verdadeiro significado das palavras
 [...]
 (FRANCO, 1998, p. 166-168, tradução nossa).

A postura firme da poetisa não é influenciada por sua participação ativa no círculo de Venier, ela refuta os argumentos do seu interlocutor e aproveita para provocá-lo, insinuando que, pela forma como utilizou a palavra “única”, ele desconheceria o verdadeiro sentido da palavra. Junto a isso, no mesmo texto, ela confronta o modelo literário que coloca as cortesãs como culpadas por provocarem o “desgoverno cívico e o escândalo sexual” (ROSENTHAL, 1992, p. 111), transformando-as em seres virtuosas, exaltando “Quanto as prostitutas têm de bom” (FRANCO, 1998, p. 170). E em um desses momentos, o comércio sexual que Franco propõe extrapola o esperado dessa dinâmica. Nessa situação, a poetisa aproveita da atração de Marco por ela e exalta a sua própria erudição, e opera aliando o desejo sexual ao desejo intelectual ao propor uma troca literária como resposta ao desejo de satisfação sexual de Marco:

Deixe-me ver as obras que desejo,
 então desfrutarás da minha doçura ao máximo;
 e eu também terei prazer nas suas
 do jeito que o amor mútuo permite,
 onde o prazer é livre de toda dor
 (FRANCO, 1998, p. 70, tradução nossa).

No poema, Franco inverte a dinâmica de gênero e poder ao insistir que Marco a satisfaça primeiro com a poesia que demanda, para depois ela realizar o que ele deseja. Tal inversão mostra como a poetisa transforma o *tropo* da prostituta de uma figura infame em uma personagem principal, assumindo o protagonismo da dinâmica sexual (QUAINTANCE, 2015, p. 165). Mesmo com a possibilidade de uma certa mobilidade, muitas vezes a cortesã honesta

ainda estava à mercê da figura masculina. Por isso, quando Franco assume o controle da situação – “pelo menos no mundo fictício que ela cria em seu poema” (QUAINTANCE, 2015, p. 165) –, ela encara seu próprio lugar, explorado em diferentes dinâmicas, seja no campo literário, seja nas relações pessoais. A rejeição a Marco, em um primeiro momento, mostra a munção de que Franco dispõe ao trazer o texto de seu amante antes do seu próprio. Ela deixa claro sua perícia sexual como moeda de troca, pois além de ser a parceira sexual de Marco, Franco também quer mostrar que é a parceira intelectual, requerendo publicamente a prova da existência de uma colaboração literária entre ambos (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 14). Assim, Franco estabelece com essa troca uma posição diferente para a cortesã, a de colaboradora intelectual (ROSENTHAL, 1992, p. 184). Mesmo que Franco tente elevar as atribuições da prostituta e encare com grande empatia suas semelhantes, a poetisa enfrentava um sistema moral que não se agradava de sua postura. Por isso, Franco assume o lugar da subversão,

Como Labé e Stampa, também Franco desafiou abertamente a convenção trina da castidade, do silêncio e da obediência das mulheres [...]. Rebeldes contra a correção sexual, estavam afinal dependentes de homens de elevada posição social, ironicamente tanto como se nunca tivessem abandonado a sala de visitas. Estes homens podiam também atacá-las, como fez o interlocutor de Franco de forma violenta (KING, 1994, p. 224-225).

Foram ataques que vieram através de textos, sátiras e calúnias, denunciando a imoralidade dessas mulheres que, na maioria das vezes, destoavam do esperado, considerados fora do comum. Como Gaspara Stampa, uma mulher que nunca se casou, mas ousou aventurar-se em relacionamentos amorosos, sendo tachada de cortesã. Franco, assumidamente cortesã, procurou explorar sua profissão para além das práticas convencionais. O modo de vida dessas mulheres livres, como chamou King (KING, 1994, p. 225), foi tema entre os grandes nomes do período, aparecendo em pinturas e textos literários. Contudo, no final do século XVI, a prostituição passou de ser considerada um mal necessário em prol do bem público para ser vista como uma doença moral que infectava e enfraquecia toda a sociedade (RUGGIERO, 1989, p. 35). Veneza, que anteriormente poderia ter sido um lugar menos repressivo para as mulheres que escolhiam a prostituição, enfrentava um cenário de desolação devido à praga, que causou a morte de um quarto da população veneziana nos anos de 1575 a 1577 e deixou um rastro de destruição econômica na cidade (ROBIN, 2003, p. 50). Nesse contexto, a situação da prostituição se agravava, pois, além da crise econômica, a condição sanitária da cidade preocupava as autoridades. Veneza nomeou mais três oficiais para supervisionar os hábitos dos cidadãos, incluindo as práticas sexuais, e reforçou as regulamentações que limitavam a

circulação tanto de prostitutas quanto de cortesãs em público (ROSENTHAL, 1992, p. 71). Além da praga, muitas prostitutas também eram suspeitas de recorrer à magia em seu favor.

Esse era o contexto de Franco enquanto escrevia e publicava seus poemas e cartas no período de 1575 a 1580. A poetisa enfrentou uma série de reveses, incluindo as consequências da peste, roubos de seus pertences pessoais e a responsabilidade assumida pelos cuidados de seus sobrinhos, o que resultou em seu empobrecimento (ROSENTHAL, 1992, p. 86). Em 1580, Franco acabou sendo acusada pelo Santo Ofício de usar magia na tentativa de identificar quem havia roubado alguns de seus bens, juntamente com outras práticas mágicas comumente associadas às prostitutas (RUGGIERO, 1993, p. 46). A figura da cortesã já não tinha o brilho do início do século, considerado o período de ouro, conhecendo a decadência a partir do Saque de Roma em 1527 (MANTIONI, 2016, p. 24). Possivelmente, essa conjuntura levou Franco a mudar-se para a região onde viviam as prostitutas pobres, ou talvez tenha se convertido e passado seus últimos anos em alguma casa de acolhimento. No entanto, não é possível afirmar nada sobre a última década de vida de uma das mais conhecidas escritoras e cortesãs do período. Conforme averiguado por Larivaille (2018, p. 166), há registros de sua morte no *Magistrato alla Sanità*, indicando que Franco teria falecido em julho de 1591, aos quarenta e cinco anos, devido a uma febre.

Veronica Franco alcançou o sucesso como cortesã, em um momento de decadência dessa profissão. Contudo, assim como outras autoras associadas ao imaginário da cortesã, sua erudição era suprimida pelo exercício dessa atividade. Essas mulheres eram “livres” para circular nos ambientes intelectualizados da época, mas dependiam da validação de seus pares para serem reconhecidas na sua atividade poética. A ambiguidade da prostituição também estava presente nos textos de Aretino. O escritor explorou a vida da cortesã, retratando-as tanto no ambiente público quanto no privado, valendo-se da atividade sexual para construir uma imagem heterogênea da prostituta nos *Ragionamenti*, incluindo aspectos de erudição. No entanto, os problemas abordados por Aretino em relação à cortesã revelam que ele buscava retratar a estrutura da corte em si, especificamente as situações enfrentadas pelos homens da corte. Sua apropriação do feminino parece ter sido subvertida por Franco (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 12-13), uma vez que ambos compartilham uma visão semelhante da prostituição, como vimos na carta número XXII de Veronica Franco. Porém, Franco escreve do lugar de alguém que vivencia essa realidade, enquanto Aretino inverte a situação dentro de um texto ficcional, atribuindo essas situações à figura do cortesão, o homem que serve ao príncipe.

3.1.2 O lugar da prostituição: a organização das mulheres marginalizadas

A obra de Aretino retrata a prostituição como parte integrante da sociedade renascentista. Embora os *Ragionamenti* sejam ambientados em Roma, a prostituição também estava presente em outras cidades da península, como Veneza, local de onde Aretino escrevia, de acordo com os censos realizados. Contudo, tanto Mantioni (2016) quanto Larivaille (2018) apontam que os números dos registros censitários não são confiáveis, o que compromete a precisão dos dados. Em Roma, entre os anos de 1511 e 1518, foram listadas 208 cortesãs, sendo denominadas com os mais diferentes epítetos (MANTIONI, 2016, p. 26). Em Veneza, também no início do século XVI, um censo realizado por Marin Sanuto teria contabilizado, com preocupação, um número de 11.654 prostitutas – entre prostitutas e cortesãs – em uma cidade de 100.000 habitantes. Segundo Rosenthal (1992, p. 11), esse número provavelmente exagerado estava em acordo com a fama da cidade de “moral frouxa e mulheres bonitas”, como descrito em cartas e diários de viajantes.

Em 1580, de acordo com os dados levantados por Larivaille (2018, p. 169), o número das cortesãs “honestas” em Veneza seria, na melhor das hipóteses, quinze por cento da totalidade das prostitutas na cidade, o que, para ele, não representaria uma amostra plausível da condição geral da prostituição. Aqui, cabe ressaltar que o termo usado para se referir às prostitutas da cidade a partir do século XV é “cortesã”, que até então era usado como o equivalente feminino do cortesão, a pessoa que se encontra próximo do príncipe na corte. Sendo que o termo “cortesã” foi ainda dividido em duas categorias: *cortigiana onesta* e *cortigiana di lume* – de vela –, “referindo-se às prostitutas comuns que ficavam na rua. A ‘honesta’ era uma prostituta educada e refinada, que, mais do que favores sexuais, oferecia habilidades artísticas (canto, música, poesia, etc.)” (ANCHIETA, 2019, p. 94). Enquanto a *di lume* procurava seus clientes na rua, sem nenhum refinamento.

No entanto, o desenvolvimento da prostituição e sua consolidação como profissão na Itália ocorreram devido a diversos fatores. A expansão do comércio, o florescimento das cortes e as frequentes guerras levavam a população masculina de diferentes estratos sociais de um lado para o outro da península, afastando-os de suas esposas (LARIVAILLE, 2018, p. 251). Além disso, o aumento da prostituição foi resultado do “estreitamento da ordem moral e sexual”, que afetava principalmente as mulheres estigmatizadas pela perda da virgindade, direcionando-as para esse ofício. Nesse contexto, o Estado tentou regularizar a situação criando bordéis municipais (ANCHIETA, 2019, p. 92). A institucionalização dos bordéis contou com o reconhecimento da Igreja, que via na prostituição uma forma de evitar a prática da sodomia e

salvaguardar a honra das jovens mulheres dos desejos descontrolados dos celibatários (MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 262). Pelos registros, é possível identificar que havia um número maior de mulheres trabalhando nesses espaços, que por vezes eram administrados por famílias proeminentes, e tinham como clientela

[...] mais frequentemente artesãos locais e estrangeiros. Sugestivamente, muitas dessas casas eram organizadas de maneira muito semelhante a um convento, com uma “abadessa” responsável pela disciplina das “irmãs” e uma forma de clausura que limitava severamente o tempo de uma irmã fora do bordel. Parece quase como se, consciente ou inconscientemente, se equiparassem as funções vinculativas e disciplinadoras do convento e da casa de prostituição (RUGGIERO, 1993, p. 35, tradução nossa).

Associar o bordel ao convento foi um ponto recorrente no Renascimento, segundo Laven (2003, p. 151-152), a freira era a prostituta metafórica, e as relações entre elas surgiram porque ambas, de certa forma, eram públicas. A clausura não era estritamente cumprida, além de que, mesmo sendo proibidas, as prostitutas frequentavam os arredores dos conventos, criando uma aproximação que poderia corromper as freiras. Ademais, a prostituição também contribuía financeiramente para a economia das cidades. Muitas prostitutas, preocupadas com os riscos que enfrentavam, depositavam a maior parte dos seus rendimentos nos bancos locais, para garantir uma velhice minimamente confortável e segura. Como resultado, esse dinheiro retornava em forma de crédito aos cidadãos que recorriam a essas instituições financeiras (LARIVAILLE, 2018, p. 252). Essa situação econômica e social persistiu na Itália renascentista até o fim da era de ouro das cortesãs no final do século XVI e início do XVII. No entanto, isso não diminuiu a importância da prostituição nesse período. Mesmo com a diminuição de prostitutas, elas ainda constituíam uma proporção significativa da população. Entre os anos de 1599 e 1605, os recenseamentos indicam que na cidade de Roma havia aproximadamente 17 prostitutas para cada 100 habitantes do sexo feminino. É importante ressaltar que elas foram “cada vez mais relegadas para o fim da escala social” (DELUMEAU, 1994, p. 286), o que reforçava a desigualdade entre as cortesãs honestas e as demais prostitutas.

Aretino também aborda essa diferenciação entre as prostitutas, destacando a desigualdade, a posição e a concentração delas pela cidade, disputando trabalho em diversos espaços. Nanna, adota um tom de alerta em relação a essa discrepância e expressa pesar pelos infortúnios, afirmando que “[...] para cada Nanna que consegue ser bem-sucedida, há mil que morrem comidas pela doença” (ARETINO, 2006, p. 121). As prostitutas frequentavam diferentes locais de acordo com seu status, o que também determinava sua clientela. Entre os ensinamentos de Nanna, ela alerta sua filha sobre a necessidade de controlar seus admiradores

e não contar com promessas, pois aquelas que não utilizam seus encantos acabam “[...] sob as pontes, onde elas se *enfrancesam* pela doença, arruinadas e desamparadas, fariam vomitar qualquer um que pudesse suportar olhá-las” (ARETINO, 1988, p. 198). Porém, a maioria dessas mulheres recorria à prostituição como resultado de terem sido vítimas de violação, muitas vezes por homens de elevada posição, escolhendo o que King (1994, p. 87-88) chamou de “exploração remunerada”. Assim, mulheres de menor status social geralmente seguiam uma vida de criada ou prostituta, pois não conseguiam se casar, e o serviço doméstico deixava as jovens em uma condição vulnerável e desprotegida (RUGGIERO, 1985, p. 15). Inclusive, a fornicação, segundo Ruggiero (1985, p. 41), era um método utilizado para recrutar mulheres para a prostituição, embora não fosse uma prática aprovada.

Além dos bordéis, as prostitutas frequentavam outros estabelecimentos importantes para o exercício da sua profissão, como casas de banhos, tabernas e estalagens, assim como ocupavam espaços abertos na cidade, incluindo as ruas estreitas e becos nos antigos centros medievais, principalmente próximos aos centros comerciais (RUGGIERO, 2015, p. 478-479). Em Veneza, mais especificamente, as prostitutas circulavam na região da Ponte Rialto, onde ficava o antigo bordel público conhecido por *Castelletto* (RUGGIERO, 2015, p. 479). Em Roma, as prostitutas também circulavam pela cidade, mas com maior liberdade até primeira metade do século XVI. A partir desse período, segundo Mantonni (2016, p. 123), houve um aumento da fiscalização da justiça em relação a elas, resultando no aumento do número de processos criminais. Durante o papado de Clemente VIII, no final do século XVI, foram registradas cerca de 13 mil prostitutas, porém esse número é contestado, pois, nos anos seguintes esse número caiu vertiginosamente, não chegando a mil registros (LARIVAILLE, 2018, p. 236). No entanto, é por meio desses registros que podemos conhecer um pouco da vida dessas mulheres, que de outra forma nos escapa quase completamente (MANTIONI, 2016, p. 123). Esses registros não apenas nos permitem estimar a quantidade dessas mulheres na vida pública, mas também observar a reação da sociedade em relação a elas através dos registros criminais.

Diferentemente das prostitutas comuns, as cortesãs desempenhavam um papel de destaque na sociedade renascentistas. Contudo, Bassanese (1988, p. 296) ressalta que as fronteiras que separavam a cortesã refinada da prostituta desprezada nem sempre estavam bem definidas, e não era fácil manter-se no topo da profissão. Isso é indicado pela discrepância entre o grande número de prostitutas comuns em comparação com as poucas cortesãs. Ao contrário das prostitutas mais pobres, as cortesãs possuíam rendimentos mais altos e não precisavam procurar clientes, e a alcunha de “públicas” não era adequada a elas (MANTIONI, 2016, p. 24). Para tanto, era preciso atrair os clientes até elas. Nanna, em seu relato, conta como foi

introduzida na prostituição pela mãe: “Ela me passou um perfume um tanto intenso e, sem me lambuzar de cremes, me colocou à janela, no auge das idas e vindas dos cortesãos” (ARETINO, 2006, p. 97).

Para se destacarem em uma profissão altamente competitiva, era necessário mais do que boa aparência para as cortesãs, “a inteligência, a educação, o talento literário ou musical e a capacidade de seduzir eram outras tantas qualificações indispensáveis à mobilidade social [...]” (MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 267). Elas ocupavam um lugar nas cortes, junto à nobreza e à aristocracia, recebendo viajantes e ricos comerciantes (KING, 1994, p. 89). Além de oferecerem favores sexuais, também se destacavam por seu comportamento refinado e suas habilidades artísticas (ANCHIETA, 2019, p. 94). Todas essas qualidades eram propagadas por meio de retratos produzidos por renomados pintores, como Tintoretto, Palma Vecchio e Giorgione, com alcance internacional (ANCHIETA, 2019, p. 95). As cortesãs moravam em elegantes e confortáveis residências, onde recebiam seus patronos e clientes, lá

[...] elas proporcionavam um significativo locus de sociabilidade masculina, uma espécie de mini-corte ou proto-salão onde os homens da aristocracia podiam se encontrar e se divertir em um mundo ilícito que, mais uma vez, reforçava de várias maneiras o lícito. Jogos de azar, sexo, música, conversas espirituosas e até mesmo poesia eram todas partes ideais das diversões aristocráticas, uma forma de jogo elegante que distinguia o mundo aristocrático cortês do comum (RUGGIERO, 2015, p. 436, tradução nossa).

Esse universo que se formava ao redor da figura da cortesã contribuiu para a fama e a fortuna dessas mulheres, que se tornaram conhecidas dentro e fora da península, atraindo homens dos mais distintos níveis sociais que vinham encontrá-las. Como mencionado anteriormente, Franco era uma exímia poetisa, frequentadora de salões literários e possuía grande erudição. Em 1574, ela foi convidada pelo governo veneziano para receber o rei da França, Henrique III, em sua própria residência (ANCHIETA, 2019, p. 97). Outros nobres também foram ao encontro da cortesã, como o futuro rei da Polônia, que estava a caminho da sua coroação na França (ROSENTHAL, 1992, p. 102). Apesar de ser considerada uma das maiores cortesãs do Renascimento italiano, Veronica Franco enfrentou uma série de infortúnios nos anos seguintes à visita do rei da França, o que a abalou financeiramente. Sua casa foi saqueada durante a peste, entre os anos de 1575 e 1577, período em que esteve fora de Veneza; assumiu os estudos de seus sobrinhos e, por fim, em sua declaração de imposto de 1582, afirmou que sua residência ficava próxima da igreja de São Samuel, um bairro onde as prostitutas mais pobres de Veneza moravam (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 4). A decadência financeira enfrentada por Franco expressa a situação de vulnerabilidade das prostitutas,

independentemente da sua posição na hierarquia, todas estavam sujeitas aos mesmos problemas.

Tanto as cortesãs quanto as prostitutas tinham consciência do seu lugar na estrutura social. Embora algumas desfrutassem de mais privilégios do que outras, todas compartilhavam o estigma de serem marginalizadas na sociedade. Veronica Franco se tornou porta-voz dos perigos enfrentados pelas mulheres, independentemente de estarem ou não na condição de prostituta, utilizando sua poesia para responder às acusações que eram lançadas sobre elas. No *Capítulo 22*, poema presente em seu livro *Terze Rime*, Franco aborda o estereótipo misógino da mulher irracional, sugerindo que elas estão mais suscetíveis a sofrer por amor (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 19). Nele, podemos observar como a poetisa enfatiza essa suposta incapacidade de resistir ao amor:

Não pode a natureza frágil e tímida
das mulheres resistir,
contra o poder do filho de Vênus;
a menor brisa perturba a mente feminina,
e com um fogo suave
nossa simples alma brilha e arde
E quanto menos liberdade possuímos,
o desejo mais cego, que nos desvia,
encontra lugar para penetrar no coração
(FRANCO, 1998, p. 222, tradução nossa).

Logo em seguida, ela esclarece que essa suposta fragilidade feminina ocorreria como resultado da opressão social, onde o amor funcionava como uma forma de escapismo (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 19). Arcangela Tarabotti, uma freira veneziana do início do século XVII, faz uma crítica semelhante à proposta por Franco, porém direcionada às vocações forçadas. Arcangela se posiciona contrária em obrigar a mulher a seguir o caminho monástico se não é o que deseja, argumentando que freiras amarguradas por sua vida religiosa perpetuam vícios e ignoram os preceitos religiosos (LAVEN, 2003, p. 49-56). Ambas estão conscientes do lugar que as mulheres ocupam como peões que devem obediência, e refutam a tese misógina da irracionalidade feminina. No contexto de repressão, as mulheres buscavam meios de dar vazão aos seus sentimentos e frustrações. Por isso, o desejo feminino devia ser constantemente reprimido “para não ser ameaçador ou perigoso”, assim, quando a mulher supera essa repressão, é reconhecido nela um poder ameaçador (BRANDÃO, 1993, p. 278-279). Tornando-se não refém do desejo, mas independente dele.

Além disso, Franco também aborda o outro lado da profissão, concentrando-se menos na pompa e mais no cenário cotidiano que a cortesã enfrenta. Embora fosse uma ideia recorrente

que esse seria o ápice glamouroso da profissão, oferecendo mais do que apenas sexo e permitindo um papel próximo à aristocracia (RUGGIERO, 2015, p. 479). Isso pode ser visto quando Franco responde a uma carta de uma mãe que desejava sua ajuda para transformar sua filha em prostituta. No entanto, Franco se oferece para ajudá-la a encaminhar a filha na *Casa delle Zitelle*, um refúgio para as jovens solteiras em risco de perder a virgindade (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 11-12). Na carta, Franco ainda adverte sobre o perigo do arrependimento que a mãe enfrentaria ao encaminhar a filha para tal condição, destacando os diferentes tipos de violência que essas mulheres sofrem, pois além de serem “despojadas, roubadas e até assassinadas”, haviam

[...] outros perigos de ferimentos e doenças contagiosas terríveis. Comer com a boca de outro, dormir com os olhos de outro, mover-se conforme o desejo do outro [...]. Não permita que a carne de sua pobre filha seja cortada em pedaços e vendida, se tornando você mesmo seu açougueiro (FRANCO, 1580, p.45, tradução nossa).

Veronica Franco não hesita em descrever a falta de autonomia da cortesã, que deve, como mencionado no manual de conduta de Giovanni Della Casa (1999, p. 6), ordenar seus modos de acordo com seu senhor, pois “[...] desde que nossas maneiras sejam deleitáveis ao cuidarmos do leite alheio e não do nosso [...]” é possível encontrar o que mais lhe agrada. Submeter-se à vontade do senhor era uma característica tanto do cortesão quanto da cortesã, um argumento que, indiretamente, permeia a obra de Aretino. Além disso, Franco se preocupa com a mãe que, ao se responsabilizar pela filha, terá que lidar com a decisão de expô-la a essa situação. Ao longo de todo os *Ragionamenti*, Aretino também destaca as condições às quais a prostituta, por mais refinada que seja, está submetida, descrevendo, principalmente no final do *Diálogo* de 1536, as diferentes formas de violência sofridas pela personagem Nanna como cortesã. No entanto, a postura do escritor é mostrar a ambivalência dessa condição das prostitutas, que mesmo com tais adversidades, conseguem superar as restrições, uma vez que nos bordéis “se vendem blasfêmias, sacanagens, brigas, escândalos, desonras, roubalheiras, sem-vergonhices, ódios...” (ARETINO, 2006, p. 140). Embora esse ambiente seja perigoso, “por outro lado, é bem agradável ser chamada de Senhora” (ARETINO, 2006, p. 140). O desejo pela ascensão social leva as prostitutas a desenvolverem estratégias de sobrevivência, buscando autonomia em meio à submissão.

No entanto, a instabilidade financeira representava um risco que rondava todas as prostitutas, mesmo aquelas que alcançavam status e fortuna como cortesãs, muitas vezes acabavam morrendo na pobreza. Franco tinha uma postura política de auxílio às prostitutas e,

em 1577, enviou um projeto ao conselho veneziano solicitando ao governo a construção uma casa de apoio para as mulheres casadas ou com filhos que não eram aceitas nas instituições existentes. A *Casa delle Zitelle* recebia somente jovens solteiras e o *Convertite* exigia o voto de castidade (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 4-5), e diferente da *Zitelle* e também da *Soccorso* – que recebia mulheres que haviam “perdido a honra” – que eram instituições quase monásticas, o *Convertite* acolhia mulheres “decaídas” (LAVEN, 2003, p. 152, grifo nosso). No *Ragionamento*, Aretino satiriza o *Convertite* como o lugar para onde as prostitutas arrependidas iriam. Nanna até ameaça entrar para o “convento das arrependidas” em um episódio em que finge que foi roubada (ARETINO, 2006, p. 124-126). O medo da decadência era uma preocupação constante entre as prostitutas, independentemente do seu status, pois elas não tinham muitas opções. Antonia, a interlocutora de Nanna, aborda esse assunto ao explicar as quatro etapas desse declínio:

Primeiro, como dona de estalagem popular, depois de ter transformado seus adereços em lençóis e colchas; depois da bancarrota com seus quartos mobiliados, elas passam a epistolares, ou seja, se tornam cafetinas; em seguida, ao Evangelho, passando a lavar roupa para fora; finalmente, cantam a missa S. Roque, no Popolo, na escadaria de S. Pedro, na Paz, em S. João, na Consolação, todas marcadas das bexigas com que S. Jó marca a fuça de suas éguas e, ainda por cima, por algumas cicatrizes feitas por aqueles que perderam a paciência devido às suas artimanhas (ARETINO, 2006, p. 105).

De taberneira a alcoviteira, lavadeira e, por último, pedinte, o fim da carreira de uma prostituta podia ser resultado de doença, velhice ou violência. Essas mulheres buscavam uma sobrevivência na profissão, por isso se muniam de diferentes estratégias, sendo a alcovitagem uma delas. É importante ressaltar que a prostituição não era uma atividade solitária. Além das casas, estalagens e tabernas onde essas mulheres podiam trabalhar, elas estavam associadas a outra figura que gerenciava suas relações: os *ruffiani*. Na obra de Francisco Delicado, publicada anonimamente em 1530, um de seus personagens estima que havia cerca de 30 mil prostitutas e 9 mil *ruffiani* em Veneza (MANTIONI, 2016, p. 24). Durante a maior parte do século XV, essa atividade parecia ter sido dominada por homens, mas no decorrer do século XVI, observa-se um aumento no número de mulheres ligadas às prostitutas de alto nível (RUGGIERO, 1989, p. 30). Esses intermediários deveriam fornecer o suporte adequado para as prostitutas, especialmente considerando a sífilis que afetava muitas delas. As prostitutas passaram a depender cada vez mais dos *ruffiani*, que as auxiliavam obtendo cremes e pomadas para disfarçar as marcas da doença e confiavam a eles a busca dos poucos clientes que atendiam para sua sobrevivência (MANTIONI, 2016, p. 101). Essa relação deveria ser baseada em apoio mútuo, mas, de acordo com os registros criminais, muitos deles não cumpriam essa função

adequadamente. Ruggiero (2015, p. 478) relata que as autoridades estavam preocupadas com as jovens meninas que eram recrutadas pelos *ruffiani*, na maioria homens que, com a promessa de um casamento ou dote, as mantinham cativas, incapazes de escapar.

Por isso, em Veneza, onde havia uma tolerância com a prostituição, as autoridades eram mais rigorosas com todos aqueles que lucravam com essa atividade. No início do século XVI, houve iniciativas para coibir essa prática, aplicando multas e prisões. Larivaille (2018, p. 240-241) destaca alguns casos, como o de um homem que agenciava sua futura esposa e outro que hospedava estrangeiros e mantinha várias meninas em seu serviço. Em 1553, uma mulher foi sentenciada ao exílio por doze anos, sendo ameaçada com prisão e açoitamento em público caso fosse encontrada em Veneza. Embora homens estivessem envolvidos nessa atividade de intermediação, ela era mais associada às mulheres, que também eram conhecidas como alcoviteiras. Essa mulher “[...] era aquela que tratava de assuntos da alcova (sinônimo de quarto íntimo), sendo sua imagem muito próxima à da cafetina” (SILVA, 2011). Entre os serviços prestados pelas alcoviteiras estavam a organização de encontros amorosos, fornecer mulheres para os diferentes estratos sociais e também podiam possuir um bordel na sua própria residência (ROSSIAUD, 1991, p. 39). Segundo Mantioni (2016, p. 174), elas também organizavam encontros entre homens interessados e mulheres casadas, viúvas e virgens cobiçadas.

Aretino dedica o capítulo final do seu *Diálogo* a uma alcoviteira, a qual chamou de Comare, que vai ao encontro de Nanna para ela lhe auxiliar nos ensinamentos de uma jovem aprendiz. Nesse momento, Aretino apresenta a mesma astúcia da prostituta na figura da alcoviteira, que utiliza diversos artifícios para atrair homens em busca de mulheres e conquistar jovens mulheres para garantir seu trabalho com as prostitutas. Além disso, as alcoviteiras desempenhavam outros papéis que as auxiliavam no trato com o público, como o envolvimento com o esoterismo. Elas eram videntes, frequentemente capazes de interpretar sonhos e fazer profecias, também conheciam todos os tipos de feitiços e faziam poções mágicas (MANTIONI, 2016, p. 174). Aretino satiriza esse esoterismo na fala da Comare, que, ao contar sobre como opera em determinadas situações, sendo questionada por sua interlocutora, Balia, sobre se acreditaria em presságios. A resposta de Comare é:

Nos sonhos sim, eu acredito, mas se eu acreditar nos presságios, que a peste me leve. Mas é preciso usá-los para fazer com que os outros confiem em você. Eu nunca vejo uma gralha nem um corvo, sem dar a interpretação para o fato de terem virado o rabo para cima ou para baixo [...].

Afirmo prever o futuro com a elegância que não têm os Ciganos, quando olham na palma de sua mão; e que previsões larápias as que faço por conhecer a ciência das expressões; e não há mal que eu não cure com palavras [...] (ARETINO, 1988, p. 335).

Na literatura, essas mulheres eram frequentemente associadas à bruxaria, pois a alcoviteira era “[...] encarregada do discurso sobre os segredos femininos [...], espectadora do deboche, parteira introduzida na vida do casal, pela justiça, para os processos de impotência” (THOMASSET, 1991, p. 86-87). Na obra do espanhol Fernando Rojas, *La tragicomedia de Calixto y Melibea*, editado pela primeira vez em 1499, ficou mais conhecida pelo nome da personagem Calisto, contratada para ajudar a unir um jovem rapaz à moça por quem se apaixonou. No entanto, Calisto tinha muitas ocupações como “[...] lavadeira, perfumista, mestra na fabricação de cosméticos e na reparação de himens danificados, alcoviteira e um pouco bruxa” (ROJAS, 1959 apud FEDERICI, 2017, p. 362). Popularmente, a alcoviteira também é associada à imagem da bruxa, muitas vezes por se tratarem de mulheres mais velhas. Elas geralmente faziam parte dos estratos mais baixos da sociedade, trabalhando como lavadeiras, vendedoras de velas e em outras ocupações similares, e faziam dos fundos de suas lojas locais de encontros clandestinos (LARIVAILLE, 2018, p. 187-188). A personagem da alcoviteira, com Rojas, se tornará o centro das ações, dominando os personagens e os leitores, “com toda a sua astúcia, encanto, corrupção e, sobretudo, versatilidade” (NICHOLSON, 1994, p. 344).

Aretino, em sua obra, também dá destaque a figura da alcoviteira como uma figura transgressora no contexto da cidade, cuja astúcia era essencial para sua sobrevivência, pois “a astúcia triunfa sobre a razão, e a razão não triunfa sobre a astúcia” (ARETINO, 1988, p. 341). Para ele, a alcovitagem não fica restrita à relação entre prostituta e alcoviteira. A própria *Comare* tenta aliciar freiras, virgens e viúvas para homens apaixonados dispostos a pagar qualquer preço pela assistência do intermediário. Conforme apontado por Mantioni (2016, p. 174), os *ruffiani* eram, de modo geral, um problema, mas também eram indispensáveis para as prostitutas de baixo escalão, que, ao contrário das cortesãs mais estabelecidas, precisavam delas para conseguir clientes e proteção. Além disso, não são apenas os *ruffiani* e as alcoviteiras que se beneficiavam das prostitutas – embora fossem eles que controlassem sua clientela e seus ganhos – esse trabalho de intermediário era compartilhado por todos aqueles que lucravam de alguma forma com a prostituição, como maridos, mães ou policiais (LARIVAILLE, 2018, p. 193-194). Mas, é importante destacar que muitas vezes eram ex-prostitutas que optavam pela profissão de alcoviteira depois de encontrarem a decadência (MANTIONI, 2016, p. 174). E, como vimos, podia ser através da doença, por conta dos clientes ou ainda por não terem se precavido quando estavam no auge, que as prostitutas migravam para outros ofícios para sobreviverem

3.2 AS MULHERES QUE VIERAM ANTES DE NANNA: GÊNERO E RELIGIOSIDADE

A cultura cristã tinha uma relação conflitante quanto ao papel da mulher desde os seus primórdios, a tentação e a redenção encontram-se em constante disputa sobre a figura do feminino. Dentre as personagens bíblicas, Eva nunca foi um modelo a ser seguido, as instituições cristãs pintaram sua face ao lado do pecado. Maria, ao contrário, foi tomada como um exemplo. Santa, concebeu virgem Cristo. Eva é ímpeto, Maria é mansidão, ambas sem voz própria, construídas por aqueles que julgavam saber exatamente como deveria agir uma mulher. Da mesma maneira foi Madalena, um meio termo criado para mostrar que nem tudo estava perdido, a pecadora arrependida tinha seu lugar no céu.

Mas essas proposições tomaram forma pela mão dos homens, foram eles que estiveram à frente das instituições promovendo uma narrativa específica para a figura feminina. No século IV, no primeiro Concílio Ecumênico de Niceia, em meio a diferentes discussões, a Igreja estava preocupada em ordenar seus próprios dogmas a fim de orientar a conduta dos fiéis. As premissas que formularam tal ação foram respaldadas pelos chamados Pais da Igreja. Tertuliano, Cipriano, Ambrósio, Jerônimo e Agostinho, elaboraram concepções que se tornaram oficiais acerca da sexualidade, principalmente quando elegeram as mulheres como seres carnis e sexuais por natureza (SALISBURY, 1995, p. 43). A exortação para seguir Maria aconteceu justamente no Concílio de Niceia, essa, entre outras disposições afetaram a imagem do feminino baseados em diferentes padrões contidos em textos bíblicos e apócrifos. São numerosas as narrativas que menosprezam o feminino, como os pseudoepigráficos Livro de Jubileus (105? a.C.) e o Livro de Enoque (200? a.C.) – que segundo Howard Bloch “[...] associam a mulher ao adorno, luxúria, sedução, fornicação e prostituição” (BLOCH, 1995, p. 96). Séculos mais tarde, Tertuliano (160/220 d.C.) também assume uma posição parecida ao falar sobre a aparência das mulheres em *De cultu feminarum*. Já no século XIII, em *Lamentations de Mahieu* (1290), o texto toma a mulher como “[...] briguenta, curiosa, desobediente, invejosa, ávida, luxuriosa, cúpida, hipócrita, supersticiosa, indiscreta e cruel” (DELUMEAU, 2009, p. 508).

O que esses textos têm em comum é o desprezo ao feminino, imputando um lugar de subalternidade às mulheres. No primeiro livro de Timóteo (2:11-14), essa aversão ao feminino é vista através de uma ideia comum, colocando-o como secundário na criação e, ainda por cima, facilmente corruptível:

Durante a instrução a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine, ou domine o homem. Que conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão (BÍBLIA DE JERUSALÉM. Timóteo, cap. 2, vers. 11-14).

O episódio do Gênesis fez com que Eva se tornasse um expoente para a manutenção dessa imagem, um reforço que justificava a submissão feminina que também aparecia em outros teóricos para além do cristianismo. Essa figuração se estendeu para o que Simone de Beauvoir (1970) denominou de “segundo sexo”, com influências pré-cristãs que se consolidaram em uma ética sexual. A mulher tornou-se o ser marginal, a vítima e causadora da tentação. Assim, a inserção de modelos femininos bíblicos se mostrou uma tentativa didática de manter as mulheres longe do pecado, sobretudo o da carne. Contudo, ao invés de promover um modelo instrutivo cristão, se formou um mecanismo que as afasta tanto quanto as estigmatiza.

Além do mais, essas prerrogativas, da mulher desprezível e subalterna, se solidificaram no imaginário cultural inspirando a escrita hagiográfica, penitencial, literária ao longo do tempo. A latente multiplicidade de leituras do feminino evoca uma dimensão do discurso construído por séculos, um discurso pautado na intersecção entre a Igreja e a cultura popular, que serviu para propagar uma narrativa que tinha a mulher como o ente do mal. Contudo, dentre essa vasta produção que concebeu modelos distintos de mulheres, Eva tem grande destaque com sua narrativa nos primeiros capítulos do Antigo Testamento, pois, foi ela quem provocou a expulsão do paraíso e que se deixou seduzir e agora carrega a marca do pecado original.

Mas não era possível manter toda a mulher como portadora desse pecado, condenada e manchada por esse deslize. O Cristo nasce da única mulher intocada pelo pecado original e mãe amorosa de toda a humanidade. Com isso, a representatividade das mulheres foi praticamente impossibilitada ao se configurar um paradigma, no qual a escolha se dava entre Eva, o mal exemplo, ou a Virgem Maria, a referência de perfeição inalcançável. Um impasse resolvido ao imputar na figura de Maria Madalena, a pecadora arrependida.

Diante dessas categorias bíblicas, Pietro Aretino contribuiu para a propagação e construção desse imaginário sobre o feminino ao incorporar na figura de Nanna um sentido próprio para os padrões da freira, da prostituta e da esposa. E, ao fazer isso, constrói um diálogo ambíguo com suas personagens, pois, ao mesmo tempo que demonstra um discurso misógino, ele também questiona a sexualidade de suas personagens em relação as suas funções sociais. Assim, observa-se como as personagens, sobretudo a protagonista, parecem estar em uma trajetória à sombra de Eva, de Virgem Maria e de Maria Madalena.

3.2.1 Eva é que era mulher de verdade

Nos *Ragionamenti*, vemos fases diferentes de uma mesma mulher, o caráter mutável com que a personagem é narrada nos mostra percepções diferentes sobre o comportamento frente à importância dada à carga sexual em cada fase da personagem. Nanna possui uma tendência autônoma, é ela quem toma a pena do autor e direciona a sua própria vida, isso se torna mais visível ao final do *Ragionamento*, em que é constantemente confrontada pela sua interlocutora Antonia, que declara: “Mentirosa, não; mas pouco escrupulosa ao inventar; creio que você despreza as freiras e as casadas por outros motivos. Basta que eu concorde que, entre elas, há mais biscoitas do que deveria, mas não defendo as putas” (ARETINO, 2006, p. 140). Antonia tem uma postura condescendente com esse discurso enraizado acerca da má conduta para as mulheres do período.

Nanna mantém os prazeres da carne próximos de si. No entanto, quando no espaço sagrado e esposada, Nanna mostra as práticas sexuais como fonte única de prazer e diversão. Mas ao nos voltar para a prostituição, esse prazer fica de lado, e o que surge na narrativa é uma Nanna preocupada em fazer disso seu trabalho e o júbilo dá lugar para a astúcia. E nesse momento as práticas sexuais da prostituta são permitidas e a personagem é inserida na sociedade construída por Aretino. Antonia, em alguns momentos da primeira jornada, apresenta uma posição um tanto conservadora, só que de forma alguma ela intenta ser a voz da razão, o que Antonia faz é apelar, de maneira irônica, para a moral. Como no momento em que se posiciona com relação à prostituição da filha de Nanna: “É tão bom satisfazer os menores caprichos próprios dando prazer a todos! Roma sempre foi e sempre será... não vou dizer das putas, com medo de ter que ir me confessar” (ARETINO, 2006, p. 140). Antonia toma o partido da pecadora, como aquela que ciente das circunstâncias sabe exatamente o que está fazendo, sobretudo pelas consequências esperadas.

Esse manejo da postura feminina nos textos de Aretino possui um emaranhado confuso e complexo de correspondências anteriores ao escritor. De maneira geral, segundo Leticia Ferreira (2012, p. 51), os escritos medievais que trataram do feminino tinham o intuito de, mesmo que nas entrelinhas, comunicar sobre os modos de conduta que eram considerados adequados a elas, para também prevenir as atitudes que levariam aos pecados. Considerar essa postura mostra que as mulheres eram tratadas como um ser inconsequente que para sua própria segurança necessitariam de um guia, para impedi-las de agir como Eva, a primeira mulher e a primeira pecadora. Essa foi uma prerrogativa que acompanhou as ações direcionadas à mulher

entre os cristãos, sempre comparada à esposa de Adão, criada e submetida ao homem. Diante disso, Delumeau sintetiza a perversidade que toma a mulher como seu receptáculo:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou uma responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher (DELUMEAU, 2009, p. 468).

Para livrar-se desse fardo, o homem delegou a culpa dos problemas da humanidade à mulher. Com isso, o mal advém do feminino, como no relato da vida de Santo Antão, redigido no século IV, no qual o diabo se transforma em mulher para tentá-lo (PILOSU, 1995, p. 32). Também, quando ela é a causa da tentação, no *Eclesiastes* (7, 27) a advertência é clara: “E descobri que a mulher é mais amarga do que a morte, pois ela é armadilha, seu coração é rede e seus braços, cadeias” (BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Eclesiastes*, cap. 7, vers. 27). Sendo assim, os pequenos tropeços da humanidade foram outorgados às descendentes daquela que não ouviu e pagou por sua desobediência. Desde então, todas são Eva, “[...] portanto, o perigo. Não por ser limitada, crédula, em primeiro lugar. Mas porque, como a companheira de Adão, a mulher incita os homens a gozar oferecendo-lhes o fruto proibido” (DUBY, 2001, p. 108). O delito se encontrava na mordida dada na suposta maçã, uma atitude irremediável que concedia ao feminino a culpa sem nenhum julgamento, uma vez que: “A singularidade do cristianismo tem a ver ao mesmo tempo, como vimos, com uma sexização da carne como feminina, uma estetização da feminilidade e uma teologização da estética [...]” (BLOCH, 1995, p. 112).

Assim, as diferentes expressões das mulheres apresentadas por Aretino parecem emergir de Eva que, criada na mais completa pureza, passa pela punição do seu pecado e encontra na maternidade um lugar para a remissão do seu erro. Talvez o caminho de Nanna se confunda com o da primeira mulher, no qual o ato precede a penitência. No caso de Eva, marcada pelo pecado original que na expulsão do paraíso estendeu o castigo para toda a humanidade. Mas antes da fatídica queda, temos no momento da criação dos seres humanos uma discrepância de narrativas, na qual a origem da esposa de Adão por meio de sua costela não seria a única. Regina Célia dos Santos Neto identificou que esses relatos se dividem em duas tradições.

[...] o Gênesis fornece duas narrativas diferentes, não só no vocabulário, mas no conteúdo. A primeira (Gen.1,26-29), a mais recente, tirada da chamada tradição sacerdotal (VII-VI a.C.) mostra Deus decidindo fazer o “homem a nossa imagem e semelhança” e criado “o homem a sua imagem, à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher”. A segunda narrativa (Gen. 2,7-25), a mais antiga (X-IX a.C.), proveniente da fonte javista, reconta o episódio da criação da mulher a partir da costela que Deus tirou de Adão adormecido (SANTOS NETO, 2007, p. 63).

A existência de dois relatos discordantes indica que a Bíblia foi criada a partir de escritos independentes, posteriormente compilados e agrupados no período medieval, contendo diferentes textos de diferentes tradições (CLARK, 2015). Essa pequena incongruência produz um caminho divergente da narrativa mais difundida sobre a criação. O relato mais recente, como vimos, faz menção a uma criação igualitária, ambos moldados ao mesmo tempo à “imagem e semelhança do Pai”, uma imagem que, segundo Bloch (1995, p. 92), não pode ser sexizada. Essa imagem assinala uma visão equitativa, semelhante ao texto de *Gálatas*: “Não há judeu nem grego, não há escravo nem livre, não há homem nem mulher, pois todos vós sois um só em Cristo Jesus” (BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Gálatas*, cap. 3, vers. 28). Já no relato mais antigo, há uma subserviência tanto literal como metafórica, pois, no princípio Deus faz o homem da terra e do mesmo solo faz os animais para acompanhá-lo no Paraíso, no entanto, entre eles o homem “[...] não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse” (BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Gênesis*, cap. 1, vers. 20). Por isso, Deus, enquanto o homem dormia, tirou-lhe uma costela e criou a mulher. Quando Adão despertou, vendo sua companheira, bradou: “Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM. *Gênesis*, cap. 1, vers. 23). Quando esse relato é tomado como sinônimo de uma origem, se consente com a ideia de que a mulher é um ser incompleto, frente àquele criado em totalidade por Deus.

Mesmo com narrativas conflitantes a respeito da criação, a fama de Eva se consolida a partir do seu ato transgressor que condena toda a raça humana. Essa capacidade destrutiva imputada à mulher é tomada por alguns autores a partir da vulnerabilidade do instante em que Eva cometeu o pecado. Para Georges Duby (2001), em seu livro *Eva e os Padres*, existem diferentes leituras sobre o fato, como a desdobrada por Santo Agostinho, que atribuiu a Eva o pecado do orgulho. Segundo Duby (2001, p. 54), Santo Agostinho viu além da desobediência, isto é, para ele, Eva cobiçou ser mais do que o próprio Senhor. Essa postura foi então considerada mais perigosa, pois “o orgulho incitaria uma grave desordem, e por isso mesmo é percebido como algo extremamente nocivo e que deve ser combatido, pois a ideia de hierarquia é fundamental na estrutura da sociedade medieval [...]” (FERRREIRA, 2012, p. 58-59). Eva, uma vez mais, mostra o caráter didático da sua queda.

Outra figura elencada por Duby que aborda essa temática é Beda, “o venerável”. O monge inglês que viveu entre os séculos VII e VIII apresenta uma leitura complementar a feita por Santo Agostinho no século IV. Beda também associa a ação de Eva a um pecado capital, a fraqueza frente à luxúria:

A serpente, diz Beda, o venerável, enganou a mulher e não o homem, “pois nossa razão não pode ser reduzida se não há prazer e prazer carnal.” *Cupiditas* tornou-se *delectatio carnalis*, gozo, denunciado como feminino e culpado ao mesmo tempo. O pecado opera em três tempos: “A serpente aconselha o prazer, a sensualidade do corpo animal [o feminino que existe em nós] obedece, a razão consente”. E é a mulher que colhe a maçã, que a oferece ao homem “por que depois do prazer da concupiscência carnal, a razão é levada a pecar” (DUBY, 2001, p. 55).

A digressão feita por Beda tem uma única funcionalidade: tomar novamente o corpo da mulher como exemplo, um instrumento suscetível a todas as tentações. Só que ao invés de orgulho, a Idade Média conferiu à mulher a luxúria. “O pecado original, fonte da desgraça humana, que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e um desafio do homem lançado contra Deus, torna-se na Idade Média um pecado sexual” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 11). Essa mudança na interpretação do *Gênesis* ocorre como uma forma de desassociar a razão das paixões. De acordo com Ferreira (2012, p. 59-60), sendo o orgulho um pecado importante para o ideário cristão por estar associado à razão, posteriormente substituído nessa narrativa pela luxúria, um pecado inferior, relacionado à carne. Portanto, essa transmutação da leitura bíblica tem a função de inserir a luxúria no panteão de pecados que corrompem, sobretudo, o feminino, fazendo de Eva uma pecadora pela carne. Assim, nessa conjuntura, não seria cabível assumir o problema da mordida como uma falha com base no orgulho, uma vez que se pretendia considerar a mulher incapaz de racionalizar suas ações dessa forma, sendo, por isso, mais suscetível as tentações físicas.

No final das contas, os padres valiam-se das palavras de Eva, de seus gestos, da sentença que a condenou, para transferir o peso do pecado ao feminino a fim de retirar sua carga aos homens. O que os leva naturalmente a denunciar com vigor os defeitos das mulheres. Bastava-lhes lançar os olhos sobre a sociedade de corte para reconhecer no comportamento das esposas as três faltas cometidas pela “associada” de Adão sob as ramagens da macieira, e que provocaram a queda. Como Eva, atormenta-as o desejo de sujeitar o homem. Como Eva, são arrebatadas por seu gosto pelo prazer sexual (DUBY, 2001, p. 67).

Esse rechaço com que a mulher foi vista ultrapassou a Idade Média e a instituição religiosa. Delumeau (2009) condensa o posicionamento das instituições ressaltando o discurso de banalização da mulher na representação das narrativas teológicas, médicas e jurídicas. Por

isso, Eva “[...] é a personagem inconsequente, irresponsável, que não se preocupa com as implicações de seus atos sobre os demais” (FERREIRA, 2012, p. 60). Em sua figuração perpassa um egoísmo, ao mesmo tempo, um anseio por controle, uma forma crua de um modelo feminino contrário ao pregado. Por isso, Eliane Ventorim (2005, p. 196) conclui que essas atitudes tinham como objetivo afastar dos clérigos as mulheres, institucionalizar o casamento e a moral cristã através do modelo feminino construído a partir do ideal da própria Virgem Maria. Assim, “a mulher não será, portanto, mais o instrumento material através do qual se exerce a tentação de Satanás: a Virgem resgatou o pecado original de Eva, a primeira tentadora e a mulher já não é considerada perigosa como tal” (PILOSU, 1995, p. 32).

Essa construção da imagem de Eva avançou pelos séculos, alcançando os escritos de Aretino. O escritor italiano não compara textualmente Eva a Nanna, mas é suposto afirmar que o contexto de tensão que ele vivia com a Cúria romana depois do episódio do *I modi* interfira na sua escritura. Em um primeiro momento, talvez pareça que a personagem de Nanna compartilha com Eva o caminho do pecado. Contudo, o percurso que o escritor escolhe para sua protagonista talvez não seja o mesmo que foi posto a Eva, uma vez que a pecadora bíblica se mantém como parte do alicerce para a construção de todo um mito. Nanna, no entanto, enaltece o caminho dos prazeres e esse lhe parece ser o mais valoroso dos caminhos. A prostituta seria a “[...] personagem fundamental para o exame do papel das mulheres, do poder supostamente excessivo de algumas mulheres politicamente ativas e da comercialização dos relacionamentos sociais” (HUNT, 1999, p. 42). Portanto, os *Ragionamenti* de Aretino se alongam nesse debate em que as atitudes femininas são postas em destaque.

3.2.2 Virgem Maria, a mãe impossível

De todas as personagens femininas nomeadas na narrativa bíblica, Eva, Maria Madalena e a Virgem Maria são figuras-chaves. Durante o Renascimento, Aretino também somou à sua narrativa uma personagem que perfilava entre as três notáveis. Nanna foi freira, esposa e prostituta, só que nunca conseguiu nem chegar perto de uma conduta espelhada na santidade. Mesmo assim, essa concepção dos modelos a serem seguidos, ou não, estão contidos ao longo dos *Ragionamenti*. Mas, para além do pecado, outra coisa aproximou Nanna, de certa forma, de Eva. Foi justamente Eva quem povoou a Terra, talvez como uma forma de remissão, num momento em que seu papel era o da mãe e esposa. Contudo, essa expiação não seria o suficiente para humanidade esquecer o primeiro erro, por isso era necessário um modelo de mãe sem

defeito. Ao se opor a Eva, a Virgem Maria se torna o exemplo máximo a ser seguido: mãe dedicada e mulher casta.

De fato, a figura da mãe de Jesus recebe uma visibilidade maior a partir do século XI e na península ibérica ganha bastante popularidade. Maria é apresentada, geralmente, como advogada da humanidade, intercessora dos pecadores junto ao seu Filho. Maria é um exemplo de abnegação, de aceitação da palavra divina sem impor restrições, sem hesitações. Deste modo, Maria demonstra ser uma figura essencial para a divulgação de virtudes que recebem cada vez uma maior atenção da Igreja, como a castidade e a obediência. Maria é o modelo de mãe, que concebe imaculada, que sofre por seu Filho, acompanhando-o até o fim, mas de forma discreta, sem expor seu sofrimento (FERREIRA, 2012, p. 67-68).

Além de pensar a castidade e a obediência, o culto mariano também se dedicou a disseminar os valores da maternidade. Valores esses que, juntamente com “[...] a função protetora e auxiliadora e a soberania sobre a natureza e os perigos mundanos serão alguns dos elementos das imagens da deusa pagã Cibele apropriados pela imagem de Maria (ANCHIETA, 2019, p. 36). Segundo Eliane Ventorim (2005, p. 196), a virgindade e a maternidade estariam associadas ao ideal que santificou a Imaculada Conceição¹⁴, que concebeu e foi concebida sem pecado. Mesmo assim, o culto mariano não parecia suficiente para garantir uma padronização de conduta, pois, ao exaltar a figura da Virgem Maria, a sexualidade foi desvalorizada em consequência (DELUMEAU, 2009, p. 475). Nesse sentido, o problema estaria contido no caro momento da concepção, pois o discurso sobre o ato sexual vinha acompanhado de uma renúncia e, ao mesmo tempo, de uma orientação: a procriação.

Mas, as recomendações para manter uma sexualidade controlada também não foram suficientes para fazer com que se domesticasse os impulsos carnis. Rejeitada por se corromper facilmente, a mulher é “[...] aprisionada pela lógica de um ideal cultural que, internalizado, coloca-a sempre já num estado de fraqueza, falta, culpa, inadequação, vulnerabilidade” (BLOCH, 1995, p. 113). Essa lógica surge com frequência em oposição ao modelo de mulher inabalável, sem pecados, certa do seu espaço subserviente e de sua função. Só essa mulher tinha lugar nos cultos, só ela era modelo de beleza e virtuosidade. Segundo Ferreira, não seria suficiente conter os impulsos próprios do corpo “[...] para a Igreja o âmbito mais importante é sem dúvida o espiritual, e, portanto, os pensamentos devem ser domesticados. A castidade é mais que a pureza do corpo, é sim manter a alma livre de máculas” (FERREIRA, 2012, p. 104).

¹⁴ Foi somente em 1854 que o dogma da Imaculada Conceição foi definido pelo Papa Pio IX na bula papal *Ineffabilis Deus*. Contudo, as origens da Festa da Imaculada Conceição datam de 28 de fevereiro de 1477, quando foi inscrita no calendário litúrgico pelo Papa Sisto IV, já instaurando o dia 8 de dezembro como dia de culto à Virgem.

Já nos seus relatos sobre a prostituição, Nanna brada todos os pecados que recaem sobre as “putas”: “Certo, eu era bem assim [...]. Morro de rir só de pensar no pregador que instituiu apenas sete pecados capitais para todo o universo, ao passo que a mais coitadinha das putas sozinha possui uma centena” (ARETINO, 2006, p. 117). Ela fala das outras como fala de si, rechaça qualquer experiência que pode torná-la santa “[...] enquanto fui puta, vivi como puta, não deixei de fazer nada que uma puta devesse fazer, porque eu não teria sido puta se não tivesse as vontades das putas” (ARETINO, 2006, p. 122). Essa fala se confunde entre uma ação e uma reação, ação da protagonista de tomar as rédeas de seu caminho, mesmo depois de experimentar uma vida que, em teoria, seria santificada como freira. Nanna, de certa maneira, se apresenta como uma antítese de Maria, uma mulher que assume seus pecados e se apresenta com a crueza, e um pouco da vilania, que a existência da mulher suscitava nos livros canônicos – mas, sempre, com exceção da Virgem. Para Duby, o início do Gênesis foi examinado com tanta persistência pois era preciso “[...] auxiliar todos aqueles apóstolos que se esforçavam em ajudar as virgens a permanecer puras, as viúvas a permanecer castas, as damas a cumprir bem sua função de esposa” (DUBY, 1995, p. 219). Se os evangelizadores buscavam no Gênesis os ensinamentos para a pregação, Aretino subvertia esses padrões mostrando em Nanna outro caminho, que age no pecado, independentemente da situação que as mulheres se encontram.

No entanto, por trás da voz de Nanna quem dita as palavras é Aretino, um homem do século XVI. E é nesse período que encontramos também a repressão mais acirrada ao feminino:

Ao longo da época do Renascimento e da Reforma, a repressão da natureza feminina tornou-se mais severa. Os atributos positivos da deusa foram espiritualizados e harmonizados aos da santa Virgem. Grandes catedrais, cuja imensa altura guiava os olhos ao céu, foram erguidas em nome dela. Tais atitudes eram compensadas por atitudes negativas em relação à mulher mundana, a qual era encarada como destrutiva, portadora de pacto com o demônio, ou declarada bruxa (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 61).

Por isso, a Virgem Maria é “[...] uma espécie de anti-Eva, seres que não realizam a totalidade de sua vocação feminina e são situadas acima ou ao menos fora de seu sexo” (DELUMEAU, 2009, p. 516). No caso dos *Ragionamenti*, Nanna vai na contramão da Virgem, é a anti-Maria, avessa a qualquer tipo de submissão e doação, não se redime nem se arrepende, sua vocação está justamente atrelada às práticas sexuais. A maternidade de Nanna não é aquela da Virgem Maria e não é aquela de Jocasta, quando “se é mulher, não é mãe, se é mãe, não é mulher” (BRANDÃO, 1993, p. 287). O ser humano mãe, Nanna, está presente desde o começo, sua vivência reflete no seu agir materno, nas escolhas que faz para sua filha, mas essa mãe/mulher sexual existe. Pippa, talvez por ser mulher, reconhece na sua mãe também a mulher

que ela é, as aventuras da mãe que continua prostituta e ensina à filha a profissão. Assim como na descrição do *Gênesis*, discutida por Santo Agostinho e pelo Venerável Beda, a mulher pecaria por diferentes razões, mas ao final, sua ação estaria justificada a partir da disposição que Eva teve em pecar. Para Aretino, existe certa consciência das suas personagens que adotam uma postura responsável de seus próprios pecados, além de se mostrarem conhecedoras dos dogmas, assumindo a posição de transgredi-los sem serem induzidas.

3.2.3 Maria Madalena e a redenção como modelo

Aretino não nos dá indícios sobre a existência de um modelo de santidade a ser seguido. Então, como as mulheres pecadoras na sua obra poderiam encontrar o caminho da remissão, um modelo possível de ser alcançado? A solução foi apresentar a fórmula da pecadora arrependida, que após as escolhas erradas renega seu passado e renuncia a todo o pecado. Essa forma acessível foi incorporada na figura de Maria Madalena. De acordo com Duby:

A morte entrou neste mundo por intermédio de uma mulher, Eva. Certamente uma outra mulher, Maria, mãe de Deus, reabriu as portas do paraíso. Ora, eis que entre essas duas mulheres, a meio caminho, posta-se Madalena, acessível, imitável, pecadora como todas as mulheres, rica, generosa, benfazeja [...] (DUBY, 1995, p. 38).

Uma opção não muito ideal, contudo, permitiria às pecadoras ter esperança de perdão. De acordo com Mario Pilosu (1995, p. 78), o modelo de Madalena é um convite à conversão, um exemplo máximo do arrependimento para as mulheres de “vida fácil”. Para Aretino, essa remissão está associada ao ato da confissão, no momento em que se verbalizam as falhas, falhas acima de tudo femininas. Ao final do *Ragionamento*, Antonia concorda que o melhor caminho para a filha de Nanna é ser uma prostituta, e que, independentemente de suas ações, haverá aquele que contribuirá para seu perdão. Antonia sabe a qual caminho recorrer: “[...] com uma penitenciazinha e duas gotas de água benta sua alma será purificada de toda e qualquer putaria” (ARETINO, 2006, p. 140). Essa característica entra em conflito com a vivência das personagens, pois a ideia do perdão deveria vir de um arrependimento legítimo, mas o que nos mostra Antonia é que consciente da culpa se mantiveram nessa vida até o fim, pois, fadadas ao pecado, essas Madalenas uma hora ou outra receberão a unção e o perdão. Para Ventorim (2005, p. 197), é com a pecadora arrependida que se vê a possibilidade da conversão, a salvação para todos que deixam a vida de pecados e se mostram arrependidos.

Por isso, é fundamental não só salvar corpo, mas também a alma. No caso das prostitutas, entre elas Nanna, mesmo sendo amparadas pela resignificação na atuação do papel de Madalena feito pela Igreja, elas não alcançaram a dimensão da remissão. Elas se mantiveram fiéis de corpo e alma pelas falhas (FERREIRA, 2012, p. 107). Ao observar essa dimensão da prostituição, a Igreja se colocava em um impasse: era preciso convertê-las, mas também se sabia que a existência dessas mulheres era um mal necessário dentro do contexto cristão. De acordo com Jacques Rossiaud:

Após o estabelecimento da casa, oficiais e notáveis nunca conseguem conter a fornicção no gueto municipal nem fazer respeitar as proibições, que, no entanto, são sempre renovadas. Até o princípio do século XVI as tentativas repressoras são raras, efêmeras e ineficazes. Prostitutas públicas e mulheres secretas infiltram-se em todos os lugares e se instalam tanto em bairros luxuosos quanto na periferia (ROSSIAUD, 1991, p. 23).

Essa efervescência das prostitutas pela cidade é uma característica notada na terceira jornada do *Ragionamento* e ao longo de todo o *Diálogo*. Nanna é descrita como uma prostituta ardilosa e seus relatos são espirituosos, como quando diz: “fui uma delicadeza de puta, e não menos agradável que a que fiz a um negociante de açúcar; esse deixou até suas caixas, em troca de uma mercadoria mais doce que o açúcar [...]” (ARETINO, 2006, p. 136). Nesse terceiro capítulo, Nanna conta somente suas experiências pessoais, não mistura com história de outras mulheres como fez no decorrer da obra. Tanto que Antonia admira o “seu estoque [...] bem sortido” (ARETINO, 2006, p. 126), até “um velho babão, enrugado, amarelado, alto e magro, ficou louco por mim e eu, por sua bolsa” (ARETINO, 2006, p. 126). A relação que Nanna estabelece com seus clientes não é sempre de troca. A narrativa aponta para uma personagem ambiciosa, que busca tirar vantagem da sua posição, e isso não significa sempre chegar às vias de fato e nem se deixar ser passada para trás, a lei da oferta e procura não se emprega aqui, uma vez que o material sexual nem sempre é exposto.

De modo geral, a realidade da prostituição é um fenômeno presente neste contexto cristão,

Ao aceitar a doação da prostituta, a Igreja reconhecia que esta agia por necessidade. Esta trabalhadora fazia parte do grupo dos pobres; ela não era – vítima da miséria e da debilidade humanas – testemunha exemplar? Já há muito tempo, o calendário enriquecera com a menção edificante de antigas prostitutas - Santa Pelágia, Santa Maria Egípcíaca, Santa Afra, etc. - que, seguindo o exemplo de Maria Madalena, tinham salvo a sua alma pelo arrependimento (ROSSIAUD, 1991, p. 81).

A prostituição era uma possibilidade para um estrato desfavorecido economicamente, as mulheres se sujeitavam a essa atividade devido à pobreza, um pouco diferente do que Nanna nos mostra. De modo mais específico, Richards (1993) levanta alguns dados sobre as prostitutas de Dijon, na França, no século XV, no entanto, a quantidade é imprecisa, mas ainda relevante para mapear a situação. Cerca de quatro em cada cinco prostitutas pertenciam aos estratos mais baixos da sociedade, “um quarto delas havia sido colocado na prostituição pela família ou havia entrado nela para fugir a uma situação familiar intolerável. Apenas 15% das prostitutas haviam abraçado a profissão por livre e espontânea vontade” (RICHARDS, 1993, p. 121). A prostituição, muitas vezes, também era justificada em nome da proteção da honra de jovens mulheres. Pois,

[...] a prostituição era vista como um meio prático de permitir que os jovens de todas as classes afirmassem sua masculinidade e aliviassem suas necessidades sexuais, enquanto evitava, ao mesmo tempo, que se aproximassem de esposas e filhas respeitáveis, desestimulando-os dos estupros em gangue e desencorajando-os em relação à homossexualidade (RICHARDS, 1993, p. 122).

Mas, se por um lado as prostitutas eram usadas para esse fim, uma válvula de escape para os impulsos carnis dos homens civis, por outro, quem protegeria os celibatários desses mesmos impulsos? A luxúria dentro dos mosteiros é retratada na primeira parte do *Ragionamento*, quando do momento da entrada de Nanna no convento, em que a personagem vê entrar na clausura os frades que tinham suas companheiras entre as freiras “e lhes davam os beijinhos mais doces do mundo, e se esforçavam para que fossem os mais melados possíveis” (ARETINO, 2006, p. 17). Esse cenário em que Nanna é inserida nos mostra a viabilidade do relacionamento carnal entre os frades e as freiras ao longo da narrativa. Segundo Rossiaud:

Simultaneamente, no próprio seio da Igreja, vozes cada vez mais numerosas elevavam-se a favor do casamento dos sacerdotes, que não eram considerados capazes de respeitar o voto de continência. A hierarquia resistiu, mas sem ignorar os riscos do celibato e condenando ao mesmo tempo casamento, concubinato e atos contra a natureza, admitiu implicitamente que a fornicção dos clérigos com prostitutas públicas representava um mal menor para a disciplina eclesiástica (ROSSIAUD, 1991, p. 91).

Mesmo com a diferença de postura entre as personagens femininas, a problemática que o autor constrói para delinear suas personagens parece partir desses modelos bíblicos impostos às mulheres. Porém, a personagem acaba por se transformar ao longo da narrativa; sem esquecer sua potência sexual, ela transforma sua prática ao mesmo tempo que confronta o estigma em que “o feminino só era aceitável enquanto mãe e esposa, ou, do contrário, era identificado com

sexo e pecado (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 126). Nanna não é Eva, não é a Virgem Maria, muito menos Maria Madalena, mas uma combinação bem articulada dessas figuras que tornam a personagem uma anti-heroína, indo de encontro a esses modelos, esgueirando-se por entre elas sem se fixar numa única imagem.

3.3 AS SANTAS PUTAS: UM RETRATO DA FREIRA ENCLAUSURADA

A freira, como uma serva de Deus, deve despir-se das mundanidades, deixando não só seus pertences para trás, mas toda as frivolidades das relações que construiu. É com uma cena dessas que Pietro Aretino começa a narrar a trajetória de Nanna no convento, uma mulher impactada pelo futuro incerto e submetida ao rito que o autor nos apresenta. Cercada por seus parentes, vestida de noiva, a jovem é entregue a Cristo: uma despedida dolorosa, uma ruptura com a vida que conhecia. Quando as portas se fecham e Nanna vai para a clausura em definitivo, temos o ponto de virada na obra, nesse momento o autor subverte nossas expectativas com relação ao ambiente sacro. Aretino faz do convento um ambiente repleto de luxúria e vaidade, converte a imagem da virgem na da prostituta.

Aretino dispensa qualquer menção à vocação de Nanna, deixando claro que o posicionamento da personagem não importa. No entanto, esse cenário pode muito bem ser visto como um retrato da sociedade veneziana do século XVI, que forçava as jovens mulheres a entrar para as ordens religiosas. De acordo com Mary Laven (2003, p. 52-53), as moças venezianas eram praticamente despachadas aos conventos no período, atiradas ao clausuro pela decisão de seus familiares que escolhiam quem casava ou não, principalmente devido ao valor exorbitante dos dotes. Essa situação fazia com que as famílias nobres as dividissem entre as que teriam mais chances de casar, em detrimento daquelas que não tinham boa aparência ou possuíam alguma deficiência física que eram, na maioria, enviadas ao convento. Esses conventos, por sua vez, eram tidos como aristocráticos por abrigar entre suas internas membros de famílias importantes de Veneza.

A imposição da clausura também podia ter outra motivação. Duby viu no convento um ambiente de passagem, usado pelos familiares “[...] para defender as noivas muito novas contra uma defloração acidental [...]. Contudo, as que os pais não conseguiram casar permanecem e roem-se por dentro” (DUBY, 1995, p. 225). A transição só é feita para aquelas que já entram no convento como futuras noivas, jovens internas que necessitavam de proteção. Quando Duby afirma que aquelas que ficam “roem-se por dentro”, a afirmação é quase literal, pois é nessa obrigação que ocorre uma rebeldia conventual.

Nesse sentido, diferentes conventos tiveram a intervenção dos membros da Igreja, por não serem capazes de lidar com a desobediência e o descumprimento de regras de suas internas. De acordo com Laven (2003), as freiras ostentavam vestes caras, suas celas eram munidas de tudo o que necessitavam para terem uma morada confortável, encontravam parentes e amigos no parlatório e usavam esses espaços para festas pessoais, além de haver relatos de relacionamento amorosos com homens e outras mulheres.

A extrapolação do sistema da clausura fez com que alguns conventos fossem denunciados por má conduta e até por violação do seu espaço físico (LAVEN, 2003, p. 150-163). Guido Ruggiero dispõe de uma série de registros que dão conta dessas informações sobre as contraversões que envolvem religiosas e conventos, tanto que no convento de Santo Ângelo, em Veneza, por volta do século XV, encontrou-se uma vida “sem restrições”: “Freiras como as irmãs Sanuto deixavam o claustro facilmente para piqueniques isolados na ilha e entretinham homens regularmente em suas celas no convento” (RUGGIERO, 1985, p. 78). Freiras eram acusadas de desrespeitarem as regras das suas ordens, no entanto, muitas também eram vitimadas por homens que violavam a clausura. De acordo com Michelle Perrot (2007, p. 32), esse interesse pelas freiras vem do fato de grande parte delas ter origem nobre, além da possibilidade do exercício da escrita que o convento oferecia, esses fatores contribuíam para que as mulheres fossem mais cultas e interessantes.

Mas essa violação do claustro era um crime cometido pelos homens, os quais eram processados pelo governo veneziano; as freiras, por sua vez, estavam sob controle eclesiástico, e não há registros de sanções impostas a elas pelas autoridades religiosas (RUGGIERO, 1985, p. 79). Os escândalos eram abafados, porém as saídas do clausuro eram um problema frequente. Esses são pontos apresentados por Aretino, em que a jovem freira, Nanna, mostra como a clausura não era tão restrita, e que alguns superiores consentiam com aquela situação.

Sendo assim, esse ambiente cristão imposto à revelia para as mulheres pode ter alimentado o imaginário dessa sociedade. A fantasia se encontrava em torno das virgens consagradas a Deus, na possibilidade de atravessar os muros e encontrar moças supostamente intocadas. Mas, também, pelos boatos que cercam essas instituições, boatos que transitam entre a devassidão sexual e a corrupção financeira. Essas construções sociais são abordadas por Aretino, por Giovanni Boccaccio e também aparecem nas fábulas popularescas, que munem um imaginário complexo sobre a conduta religiosa, espalhando a palavra dos clérigos devassos e freiras lascivas. Além de perpetuarem uma ideia complexa da sexualidade exacerbada, esses textos possuem inspirações em tradições folclóricas e culturais mais complexas. O emaranhado que se forma no imaginário advém de uma teia cultural mais ampla na qual a memória é peça

importante e, por isso, as ações do passado não se mantêm somente nele. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin,

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

São os rastros que essas informações carregam que nos mostram como tantas representações estão vivas em tempos distintos. São os rastros que se perdem da memória que nos levam a caminhos ainda pouco explorados. Aretino não só traz a mulher e a freira, ele traz consigo a insurgência de elementos que compõem a formação de um ideário complexo do feminino, uma concepção a muito explorada e reconfigurada.

3.3.1 Muros alto e solidão

Os muros altos dos conventos não foram capazes de conter os segredos, mistérios ganhavam cores ao ponto dos escândalos se misturarem aos boatos, que iam e vinham de dentro da clausura. Esse movimento de troca de informações, segundo Laven (2003, p. 128), era importante para as freiras reclusas. Receber informações externas dava a elas uma perspectiva de comunidade para além dos muros, um universo de que já não mais participavam efetivamente.

A clausura como uma condição para as mulheres religiosas foi uma construção que começou, de certa forma, ainda no Império Romano. Por volta do século III, já se havia registros de mulheres ermitãs que viviam como virgens consagradas a Cristo (ALGRANTI, 1992, p. 40). No entanto, a ideia de clausuro foi antecipada pela ideia de virgindade. Antes mesmo de pensar a castidade para os membros religiosos, a virgindade teve destaque em discursos de Patriarcas da Igreja entre os séculos III a V (ALGRANTI, 1992, p. 41). Nesses discursos a virgindade estava associada ao ideal de mulher, sendo fundamental para os dogmas cristãos.

Foi somente entre os séculos XI e XIII que a clausura deixou de ser um tema de discussão para se consolidar como prática instituída. Porém, esse exercício da clausura total foi uma obrigação feminina. Segundo Leila Mezan Algranti (1992, p. 44), esse processo gerou alguns problemas, pois as religiosas não eram totalmente independentes, necessitavam de homens para os serviços de administração, para transações comerciais com o mundo exterior,

para rezar as missas e ouvir suas confissões. Mesmo assim, a clausura foi deliberada, sendo oficializada ao final do século XIII.

O primeiro decreto de clausura universal para mulheres data de 1298 e foi promulgado por Bonifácio VIII (a bula *Periculoso*). Ele foi precedido, entretanto, por uma longa e significativa tradição de enclausuramento das religiosas. Considerada parte integrante da vida monástica, cuja experiência exigia um espaço “protegido” das distrações do mundo e uma atmosfera apropriada para orações, a clausura consistia fisicamente numa barreira de altas muralhas que dificultava a entrada de pessoas estranhas. Psicologicamente, elas funcionavam como guardiãs das vidas e da castidade das noivas de Cristo (ALGRANTI, 1992, p. 44).

Era necessário manter a salvo as mulheres que dedicavam sua vida a Deus mantendo-as sob os olhares de superiores e seguras da corrupção. Mas essa segurança se dava no meio das cidades, seja em Roma, no caso da personagem Nanna, seja em Veneza, cidade que Aretino escolheu como sua morada: “Às tradições bem estabelecidas há séculos acrescenta-se, no Renascimento, a vontade de melhor enquadrar mulheres e meninas nos universos urbanos, ao mesmo tempo mais móveis e mais saturados de tentações que o campo” (MUCHEMBLED, 2007, p. 71). Contudo, se reconheceu que a dificuldade maior em manter as freiras em reclusão advinha delas próprias.

Mary Laven fez um estudo intenso sobre a vida enclausurada das freiras de Veneza, sobretudo no século XVI e encontrou o ponto problemático do enfrentamento da clausura: a obrigação em tornar-se freira. Sem outra alternativa, muitas mulheres se viram na posição de aceitar o véu e enfrentar o claustro. Arcangela foi uma dessas mulheres. Nascida com o nome de Elena Cassandra Tarabotti, em 1604, assumiu o nome de Arcangela¹⁵, e, cansada de ver se perpetuar esse padrão para as mulheres, escreveu um texto intitulado *Inferno monacale*¹⁶, no qual denunciou as condições a que as mulheres venezianas eram submetidas às centenas desde o século XIV.

Nanna não relata as motivações que a levaram ao convento, a imagem que ela nos dá do dia de sua ordenação é muito pontual e ligada à família. O caminho que faz até a Igreja parece um cortejo fúnebre, uma enxurrada incontrolável que a arremessa às portas do convento: “Dona Marietta [...] e o Sr. Barbieraccio [...], tendo reunido todos os parentes, e tios e avós e primos e primas e sobrinhos e irmãos, com um bando de amigos e amigas, me levaram à igreja do

¹⁵ “Mais de três décadas depois de ser metida no convento, ao aproximar-se de seu quinquagésimo ano, Elena escreveu uma diatribe contra o tipo de tratamento que recebera, e que qualificou de *Inferno monacale* (Inferno das freiras). Essa obra angustiada dá testemunho da infelicidade da freira involuntária” (LAVEN, 2003, p. 49).

¹⁶ De acordo com Julie Robarts (2013, p. 378), *Inferno monacale* teria sido escrito antes da publicação de *Il paradiso monacale* em 1643. Também encontrou evidências de sua circulação manuscrita, embora Tarabotti considerasse a obra “politicamente sensível demais” para ser publicada.

mosteiro [...]” (ARETINO, 2006, p. 16). O evento mostra como essa situação era uma decisão familiar, e agora eles depositavam a jovem no convento. Nanna não opina, não demonstra desejo, nem vocação para atividade religiosa, tanto que esperava o pior do convento, esperava “morrer em vida”, pois “a porta se fechou tão rapidamente que nem tive tempo de dizer adeus aos meus: era como se tivesse entrando viva numa sepultura e que fosse me deparar com mulheres mortas pelo excesso de disciplina e de jejum” (ARETINO, 2006, p. 16). Nanna não tinha boas expectativas, sabia que as regras eram rígidas e que seu futuro estava condenado a um espaço que aparentemente não queria estar.

Contudo, salvaguardar essas mulheres era o mais importante, para tanto, Igreja e sociedade se uniam de forma a tomar as decisões necessárias para manter a ordem: convento ou casamento. Duby mostrou que “[...] desde a puberdade a jovem deve tornar-se esposa. Esposa de um mestre que irá refreá-la. Ou então esposa de Cristo, encerrada num convento. Caso contrário ela corre o sério risco de tornar-se meretriz” (DUBY, 1995, p. 34). As mulheres tinham seus destinos traçados baseados nas chances de conseguir um bom casamento (LAVEN, 2003, p. 52), caso contrário, estariam fadadas ao convento.

Para tentar refrear esse condicionamento específico que se formou, principalmente, em Veneza, a Igreja buscou no Concílio de Trento (1545 – 1563) regulamentar o ordenamento eclesiástico. A Reforma Protestante também impulsionou certas mudanças, uma vez que “Panfletos protestantes haviam exortado pais a libertar suas filhas dos claustros (e dos caprichos sexuais do predatório masculino)” (LAVEN, 2003, p. 24). É a Sessão XXIII (15-7-1563)¹⁷, que regulamentava o sacramento e o cânone da ordem, sob o respaldo do *Decreto sobre a reforma*, formulando regras mais rígidas quanto às questões sacerdotais.

Na sessão XXIII se especificava alguns problemas que o sacerdócio sofria. A idade mínima se mostrou um problema justamente porque as meninas iam cada vez mais novas para o convento. Também o processo de ordenação sofre questionamentos, pois ao invés de seguir a instrução de ser feita somente por um bispo, que iria atestar ao mínimo a vocação daquela fiel, estava associada ao alto clero. Mesmo com as medidas tomadas por Veneza contra esse encarceramento em massa, e após as decisões do Concílio de Trento, Arcangela, em meados do século XVII, reclama ainda dos mesmos problemas. Em sua análise mostra como a sociedade veneziana tratava suas mulheres:

¹⁷ El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, Concilio de Trento (1545-1563); traduzido ao idioma castelhano por Ignacio López de Ayala; com o texto latino corrigido segundo a edição publicada em 1564. Publicado em Barcelona, editoria Ramón Martín Indar, 1847.

[...] para a freira involuntária o convento era ao mesmo tempo cadeia, inferno e tumba. Da mesma forma, as vocações forçadas equivaliam à morte política, espiritual e pessoal. Morte política, porque a coerção para tomar o véu violava os direitos e liberdades do indivíduo [...]. Como afirmou em outro de seus polêmicos tratados, o *Tirannia paterna*, não havia razão natural para que as moças fossem assim privadas de suas liberdades (LAVEN, 2003, p. 55).

Como em Veneza esse fenômeno afetava sobretudo as mulheres de famílias mais abastadas, e supomos que Aretino transporta essa cosmovisão para sua obra. Nanna pensa estar sendo conduzida para um lugar deprimente, algo que elenca como sua “sepultura”, quando dizia “eu não chorava por meus parentes, mas por mim mesma” (ARETINO, 2006, p. 16). Mas, o que encontra extrapola a realidade, faz com que as colocações descritas por Arcangela tomassem uma forma exagerada nas palavras de Aretino.

3.3.2 Religiosos e pecadores

Entre as frestas, Nanna, viu e ouviu coisas que não imaginava, enganou-se quando pensou que a clausura era uma prisão. Quando as portas se fecharam, no dia da sua ordenação, o convento mostrou-se muito mais interessante. A primeira grande surpresa foi a entrada de frades no espaço fechado do convento. Segundo Nanna eram, “os mais belos jovens, os mais bem educados e alegres que jamais vira; cada qual tomou pela mão sua amiga, e pareciam anjos conduzindo os bailes celestiais” (ARETINO, 2006, p. 17). A impressão que Nanna teve desse momento se aproxima de um cenário de descontração, mas olhando com cuidado, esse baile lembra uma reunião noturna, uma daquelas descritas incessantemente aos confessores ao longo dos séculos. Carlo Ginzburg (2012, p. 30) apresenta que em alguns momentos esses encontros noturnos, com danças e festejos, constituíam uma ideia de sabá. Principalmente quando observamos a participação feminina nesses ritos que se assemelhavam aos contados pelas mulheres, as quais diziam acompanhar a deusa Diana (ou Herodíade, ou ainda outros dos seus múltiplos nomes).

O material folclórico que Aretino contempla está contido na sentença seguinte, em que Nanna descreve o que vê como “[...] namorados borboleteando com suas ninfas” (ARETINO, 2006, p. 17). Essa alusão às místicas criaturas também surge em alguns relatos que Ginzburg encontra vindos da Escócia. Lá, um jovem contou ao juiz o que vira na floresta onde estava, o que denominou por “rainha dos elfos”: “Os elfos tinham mesas servidas, tocavam e dançavam. Eram sombras, mas com o aspecto e as roupas de seres humanos. Sua rainha era muito bonita; a ela Andrew Man se unira carnalmente” (GINZBURG, 2012, p. 31).

No entanto, o ponto mais conflitante da descrição que Nanna faz do espaço religioso diz respeito à quebra dos votos do celibato e da clausura. A propensão virginal que o convento deveria abrigar é corrompido no primeiro momento que os objetos de vidro são distribuídos como se fossem orações. Aqui, o estado de castidade violado se contrapõe ao estado de virgindade esperado das jovens ingressantes ao convento como uma forma de inspiração divina. Jeffrey Richards identificou que nas reformas feitas pela Igreja no século XI um dos pontos levantados foi a defesa da castidade pessoal:

Tal disposição recebeu inadvertidamente um poderoso impulso através da campanha papal oficial para promover o celibato do clero, e ganhou expressão notável no culto da Virgem Maria, a maior das santas medievais, que começou a se desenvolver no século XI. Igrejas começaram a ser adaptadas com “capelas de Nossa Senhora”, para a veneração específica de Maria (RICHARDS, 1993, p. 54).

Na sequência a personagem percorre os corredores do edifício a caminho das celas e ali, nas paredes do parlatório, Nanna viu cenas de Santa Nafisa – santa tida como protetora das prostitutas. Eram imagens de posições sexuais, às quais Nanna atribuiu a função de ensinar as freiras. Além disso, alegou também ter visto nelas uma representação pictórica da história de Masetto da Lamporecchio, de Boccaccio, com fórmulas escandalizantes em forma de afresco.

Quando Aretino apresenta essas referências, ele dá indícios de como conduzirá a narrativa de Nanna, principalmente ao citar a história de Boccaccio. O *Decamerão* foi escrito por volta de 1348 e 1353, e, de acordo com Maurício Santana Dias (2013, p. 13), Boccaccio em sua escrita reelaborou textos de outras tradições com novas formas, transformando clássicos de Ovídio e Apuleio e até as *fabliaux* populares. Essas novas formas tiveram uma recepção favorável, tanto que a partir de 1360 já começavam a circular manuscritos e traduções da sua obra.

As alusões ao *Decamerão* se espalham por toda a obra de Aretino, começam na descrição da vida das freiras, na qual o autor cita Boccaccio em dois momentos distintos. A primeira, como já visto, está nas paredes do parlatório. A história de Masetto da Lamporecchio, surge como um prenúncio da trajetória de Nanna. Na segunda, Boccaccio é mencionado ao final dessa *giornata*, quando Antonia – interlocutora de Nanna na história –, depois de ouvir todas as aventuras que o convento proporcionou, impressiona-se com a realidade desse ambiente, exclamando: “que o dos *Cem Contos* me desculpe, mas depois dessa ele pode pedir aposentadoria” (ARETINO, 2006, p. 45). Seguido da resposta de Nanna: “[...] quero ao menos que ele admita que as minhas são reais e as suas inventadas” (ARETINO, 2006, p. 45). Nanna

reivindica uma lisura para sua própria história, se colocando como a porta-voz das freiras enclausuradas, atrelando sua imagem a esse rompante de devassidão.

Um pouco diferente do que Boccaccio apresentou com a história de Massetto. Nesta, Massetto, um jovem lavrador, ouve que um convento está precisando de alguém para os trabalhos de jardinagem, lavoura etc.. Tomado por um desejo de estar no convento, pega sua enxada e se encaminha para o local. Como ninguém o conhece ali, finge não conseguir falar. Com isso, ganha a confiança das freiras, que se aproveitam de sua suposta condição. No conto, as freiras usufruem do empregado para satisfazer suas vontades sexuais, e o ponto de virada se encontra ao final, quando não aguentando mais o tamanho desgaste, ele decide falar estando sozinho com a abadessa: “Minha senhora, já ouvi dizer que um galo é suficiente para contentar dez galinhas, mas que dez homens não bastam para satisfazer uma mulher” (BOCCACCIO, 2013, p. 68). Nesse momento ele afirma que não falava por conta de uma enfermidade, e faz crer que aquilo que se passou com ele foi um verdadeiro milagre operado pelo santo ao qual o convento era devotado.

A intenção risível de Boccaccio o acompanha, da mesma maneira que Aretino o faz ao satirizar as freiras e o espaço do convento. Ambos mostram como a libido feminina se sobressai a qualquer outra vontade: o celibato, a clausura e a devoção a Deus não as impedem de levar-se pela luxúria. Antes mesmo de começar a história, Boccaccio apresenta sua perspectiva sobre o enclausuramento das freiras, numa curta introdução afirma que são tolos aqueles que acreditam no celibato, “[...] que basta uma jovem pôr uma faixa branca na cabeça e vestir o hábito monacal preto para deixar de ser mulher ou sentir os apetites femininos, como se o fato de ser freira a tornasse de pedra” (BOCCACCIO, 2013, p. 63). Aretino, de maneira um pouco diferente, insere personagens masculinos que também são tomados pelo desejo sexual e compartilha com Boccaccio a sátira à hipocrisia do clero, que é um tema recorrente na sua obra. Dias (2013, p. 20) afirma que o anticlericalismo do autor não deve ser confundido com uma suposta irreligiosidade, ao satirizar freiras e frades, uma vez que ao fazer isso se põe a rir dos pecados mundanos que são próprios da humanidade.

Esse rechaço às freiras que Boccaccio traz na novela se assemelha a uma visão que aparece no imaginário medieval inglês. Duby elenca uma série de relatos que dão forma ao seu trabalho sobre Leonor de Aquitânia, datada, a princípio, do século XII, e escrita sobretudo por membros eclesiásticos da Inglaterra. Nela encontramos uma imagem que se perpetua sobre o convento como um lugar que se justapõe ao bordel. Relatos de cronistas e trovadores denunciavam o avô de Leonor, Guilherme IX (1071-1126), por atacar a moral eclesiástica ao ter “[...] essa espécie de harém onde, como se fosse um mosteiro de monjas, mantinha para seu

próprio prazer a companhia de lindas donzelas” (DUBY, 1996, p. 9-10). Essa agregação de mulheres era tida como semelhante ao espaço conventual em tantos outros relatos. Os conventos eram pensados como bordéis e os bordéis como conventos em situações que se ironizam o espaço sacro.

Essa associação criada entre esses dois espaços é feita pelos próprios religiosos. Laven (2003, p. 151) aponta relatos de clérigos insinuando que os conventos não passavam de bordéis públicos. Aretino evoca tal analogia em diferentes momentos. Parte de sua obra alude para essa situação dicotômica por meio de um sermão feito por um padre luterano: “Entre todas as outras, a natureza estima como suas joias mais preciosas as freirinhas que se mostram complacentes para com o deus Cupido, e que é por isso que os prazeres com os quais ele as gratifica são mil vezes mais doces que os que dá as mundanas” (ARETINO, 2006, p. 46). Aretino deixa a entender que há predisposição das freiras, mulheres sacras, para dedicarem suas vidas aos prazeres, e como as bênçãos da antiguidade recaem sobre elas. Para Laven (2003, p. 152), a associação feita entre bordel e convento não seria só fruto da misoginia medieval, era parte do debate da época: “Girolamo Priuli [doge de Veneza] apontou ‘jovens nobres venezianos e estrangeiros’ como os dois tipos de homens atraídos aos conventos, e afirmou que eles se dispunham a pagar para cortejar a afeição das mulheres enclausuradas” (LAVEN, 2003, p. 152).

A Reforma provocou algumas dessas hostilidades também após o século XVI. Adriano Prosperi relata que “celibato sacerdotal e votos monásticos envolveram um corpo sacerdotal chamado a dar prova de uma sólida integridade moral contra uma tempestade de críticas anticlericais e de simpatias pela Reforma” (PROSPERI, 2013, p. 511). Os clérigos foram uma categoria ultrajada pela população e essa rejeição pode ser vista nas *fabliaux* francesas antes mesmo da consolidação da Reforma Protestante.

As *fabliaux* são um gênero difícil de classificar, exatamente por borrar as fronteiras entre estratos sociais. Nora Scott afirma que “mesmo com a dificuldade de uma categorização precisa, esse tipo de narrativa tem como semelhança: diversidade de peças curtas, onde o profano, e mesmo o vulgar, vai de par com o religioso” (SCOTT, 1995, p. x). O jocoso também é parte integrante dessas peças, provocando o riso muitas vezes através do sexo. De acordo com Georges Minois, o sexo possui “[...] um valor seguro do cômico e conhece, com as fábulas, um de seus grandes momentos” (MINOIS, 2003, p. 135). Essa característica se apresenta de forma significativa no escopo de fábulas traduzidas por Nora Scott. Dentre elas, vemos nos contos *Do vilão de Bailleul* e *Daquele que rolou a pedra* como o sacerdote surge fora da igreja e dentro da comunidade. As personagens femininas são casadas e o marido é retratado como um tolo. Além disso, há uma hostilidade na escrita que se volta, de certa maneira, para os clérigos. Os

sacerdotes masculinos habitam as histórias populares francesas como aqueles que tomam as mulheres de seus maridos. Em *O vilão e o camundongo* vemos claramente essa relação entre marido, esposa e padre. Na história o marido, na noite de núpcias, é enganado pela mulher, que o faz ir até a casa de sua mãe buscar sua “cona”, ele sem saber como se pratica o ato sexual, obedece e vai. Sua mulher,

[...] a recém-casada já tinha descoberto tudo o que os homens sabem fazer, pois para dizer a verdade, o padre fazia com ela sua vontade quando a desejava e lhe apetecia, até o dia em que ela casou [...]. Enquanto o camponês ia em busca da cona, o capelão deitou em seu leito com prazer e delícia e ali fez tudo o que lhe aprazia (ANÔNIMO, 1995, p. 4-5).

A construção do relacionamento entre padres e leigos se mostra como parte integrante do imaginário de uma comunidade, uma vez que “A intromissão do padre entre a mulher e o marido alternava um sistema antigo e simples de domínio” (PROSPERI, 2013, p. 513). Segundo Minois (2003, p. 141), essa realidade social medieval está acompanhada também da condição dos homens desse período: os mais velhos enviuvavam e os mais novos eram absorvidos pelo clero. Dessa maneira, as mulheres jovens acabam se tornando a segunda esposa, e o que Minois observa é que “A cumplicidade entre a mulher e o padre, mesmo que ela não vá partilhar o mesmo leito com ele, é um fato sociológico [...]” (MINOIS, 2003, p. 141). Essa cumplicidade se confunde com as relações construídas em comunidades, os padres como homens mais novos despertavam a desconfiança.

Na fábula *De Estormi*, “três padres de maus pensamentos cobiçaram dona Yfame. Vendo a pobreza que a oprimia, supunham que já a tinham na mão [...]. Cada um dos três queria desfrutar de dona Yfame. Para isso lhe prometeram, creio eu, mais de oitenta libras” (ANÔNIMO, p. 73). A situação se agrava a ponto de o marido furioso terminar por matar os padres. A cobiça e a astúcia também assumem forma nas atitudes de um monge franciscano no conto *De irmão Denise*. O Eremita engana uma jovem, que havia prometido guardar sua virgindade. Para conseguir consumir o ato sexual com ela, acaba por convencê-la a entrar na ordem de São Francisco se passando por homem, e para isso deveria vestir-se e agir como um rapaz. Eles fogem juntos, ela ingressa no monastério e mantém um relacionamento escondido com o franciscano. O narrador ainda no início de seu conto já atribui ao frade: “que o diabo impele, excita e apressa” (ANÔNIMO, 1995, p. 102). O pecado pertence ao ser humano, que constantemente passa por provações, não há iluminação divina que o impeça de falhar. Essa situação foi identificada por Minois nas fábulas,

O clérigo é sempre mal retratado: avarento, concubinário, cúpido, aproveitador de situações [...]. Da mesma forma, o conteúdo da religião não é contestado de frente, mas a indiferença provocadora em relação a ela, a blasfêmia ousada, o juramento excessivo (“Pelo cu de Deus!”, “Pelo cu da Virgem Maria!”) são também clamores raivosos contra a dominação de um sagrado injusto, opressivo e angustiante. (MINOIS, 2003, p. 136).

Em *Do padre que foi posto no fumeiro*, o marido toma a frente, o sagrado repressivo se apresenta na figura do padre, que escondido nu dentro de um velho fumeiro é levado para a rua pelo marido, que ameaça a todo momento o expor. Johan Huizinga, em *O declínio da Idade Média*, afirma que dentre as contradições que o período medieval tem sobre a vida religiosa a “[...] de mais difícil solução é a do confessado desprezo pelo clero, um desprezo que, como uma corrente não visível à superfície, se desenvolve paralelamente com o maior respeito pela santidade da vida sacerdotal” (HUIZINGA, 1985, p. 133). Minois percebe que diante da resistente exigência repressiva da moral cristã com relação à sexualidade, o riso ou, como chamou, o “humor erótico”, serviu para relativizar essas tensões, pois ao “imaginar fazer aquilo que não se pode fazer é uma maneira de se desdobrar para realizar seu desejo; e o desdobramento, que exige distância crítica em relação à realidade vívida, é uma fonte de comicidade” (MINOIS, 2003, p. 136).

Muito mais do que as freiras, são os sacerdotes masculinos que assumiram um papel de destaque nessas histórias. A blasfêmia e a ironia que essas fábulas assumem mostram esse rechaço pelo religioso. No entanto, a figura feminina nessas histórias são mulheres mundanas, astutas, dissimuladas e manipuladoras. São “[...] simplórias e algumas esposas rabugentas, mas, quase sempre, é a mulher quem desempenha o melhor papel diante de um macho fanfarrão e ingênuo que ela vence por sua astúcia e por seu poder de sedução” (MINOIS, 2003, p. 135). As freiras apresentadas por Aretino não são tão sagazes e astutas, pois claramente estão cegas pelo desejo e luxúria que as impedem de qualquer tipo de racionalização. Mas tanto as freiras de Aretino e Boccaccio quanto as mulheres das *fabliaux* avançam em fórmulas que são construídas em tempos distintos. A sexualidade das mulheres apresentada na obra de Aretino partilham daquilo que a sátira alimentou nas fábulas, e que Boccaccio tornou extremamente audível.

3.3.3 Das freiras às bruxas: o estereótipo do sabá sobrevivente na contrição católica

Não é só a sátira que potencializa a representação do feminino na obra de Aretino, o elemento folclórico cultural também está embutido naquilo que se convencionou chamar de sabá. Para Carlo Ginzburg essa soma de passados faz parte da construção do mito. Segundo ele:

“Na seção transversal de qualquer presente, estão incrustados também muitos passados, com diferente espessor temporal, que (sobretudo no caso de testemunhos folclóricos) podem remeter a um contexto espacial bem mais vasto” (GINZBURG, 2012, p. 11). Os caminhos que formam o feminino em Aretino também esbarram em um misticismo anterior e complementar ao cristianismo.

Ginzburg, na sua *História Noturna*, nos apresenta uma visão mais complexa do que seria o sabá, indo para além dos relatos de feitiçaria que rondaram a Europa no final da Idade Média, buscando em tradições anteriores a perpetuação desse estereótipo. Disseca também os relatos para além dos confessores e inquiridos, indo até a antiguidade seguindo os rastros dessas fórmulas. Nas descrições mais conhecidas existem alguns padrões que se perpetuam e Ginzburg nos mostra como as narrativas se completam em alguns pontos:

Ao voltar dos encontros noturnos (contavam os montanheseiros do Vaiais processados por feitiçaria em 1428), parávamos nas cantinas para beber o melhor vinho; depois, cagávamos nos tonéis. Cento e cinquenta anos depois, em 1575, no extremo oposto do arco alpino, o nobre friulano Troiano de Attimis referiu ao inquisidor frei Giulio d’Assisi e ao vigário-geral Jacopo Maracco ter escutado do leiloeiro municipal Battista Moduco, na praça de Cividale, “que [Moduco] era benandante e que à noite, em geral nas quintas-feiras, junta-se a **outros e se reúnem em certos locais para copular, dançar, comer e beber**; que quando retomam os *mali andanti* vão às cantinas, bebem e depois urinam nos tonéis; e que, se ali não fossem depois os *benandanti*, o vinho se estragaria e outras bobagens semelhantes...”. Voltamos 250 anos. Em 1319, um sacristão de uma pequena aldeia dos Pireneus, Amaud Gélis, conhecido como Botheler, contou a Jacques Fournier, bispo e inquisidor de Pamiers, ser um armier, alguém que tinha o dom de ver as almas e falar com elas. “Embora as almas dos mortos não comam”, explicara, “bebem vinho do bom e se aquecem ao fogo quando encontram uma casa com muita lenha; mas o bom vinho não diminui quando os mortos o bebem” (GINZBURG, 2012, l. 1509, grifo nosso).

A ideia desse encontro noturno se difere em muitos pontos, contudo, da ideia de reunião regada a muita comida e bebida seguido de relações sexuais entre os participantes¹⁸, é uma imagem constantemente ressignificada. E, nessa procura por uma ascendência, visualizamos como as freiras de Aretino possuem características que atravessam diferentes momentos. Nanna sempre espiou por entre as frestas, viu diferentes práticas sexuais sendo performadas. Em uma dessas situações destaca os ritos que completam a prática sexual, nos quais o orgasmo é seguido de um banquete: “Por fim, eles despejaram suas flechas, ela atirou fora a carga e nem lhe conto quanto vinho engoliram e quantos doces devoraram, ao final da brincadeira” (ARETINO, 2006, p. 30). De certa maneira, “a continuidade entre estereótipos anticlericais e estereótipos contra a feitiçaria é apenas elemento secundário de um fenômeno bem mais complexo” (GINZBURG,

¹⁸ Segundo Cohn, a imagem do sabá retomava um estereótipo negativo mais que milenar, baseado na orgia sexual, no canibalismo ritual e na adoração de uma divindade em forma animal (GINZBURG, 2012, p. 7).

2012, p. 25). Os elementos do combate à feitiçaria se misturavam com essa ideia de um rechaço ao clero já contemplada anteriormente.

Assim, a inspiração vinda de Boccaccio é clara – Aretino menciona o autor nominalmente: as freiras do conto de Masetto compartilham esse ideal selvagem que as fábulas também apresentam, uma sátira voltada diretamente aos membros do clero, uma ironia que combate os próprios medos. Essa referência direta também encobre outros elementos que emergem das experiências de Nanna no convento, uma delas é um relato que apresenta momentos de intensa presença do sexo, um sexo descontrolado que ressoa entre as paredes. Trata-se de uma prática sexual grupal, que juntos, ao final, parecem chegar ao orgasmo, se aproximando de um momento de êxtase: “[...] eram olhos revirados, suspiros, reboladas, uma tal agitação e sacudidas tão fortes que os bancos, os baús, a cabeceira da cama, e os pratos pareciam agitados por um terremoto” (ARETINO, 2006, p. 26). Nesse ponto, a sensação de bestialidade se junta com uma ideia de alteração de estado de consciência. É possível ver uma similitude com o que Ginzburg identificou como parte dos ritos que compõe a ideia de sabá, mais especificamente, o encontro nos casos que “[...] a saída da alma para fora do corpo — rumo às batalhas noturnas ou às procissões das almas errantes — fazia-se preceder por um estado cataléptico que sugere, irresistivelmente, uma comparação com o êxtase xamânico (GINZBURG, 2012, p. 9). Ginzburg persegue as insurgências desse estado catártico, encontrando nos xamãs da Sibéria semelhanças. No entanto, a ideia desse rito que mais se aproximam de Aretino, geograficamente, são os *benandanti*:

Por trás das mulheres (e dos raros homens) ligadas às “boas” deusas noturnas, percebe-se um culto de caráter extático. As *benandanti* afirmavam cair em êxtase durante os quatro tempos, o mesmo período do ano em que as velhas do vale de Fassa iam encontrar sua deusa [...]. O acesso ao mundo das benéficas figuras femininas que propiciam prosperidade, riqueza e saber toma-se possível mediante uma morte provisória. O mundo delas é o mundo dos mortos (GINZBURG, 2012, p. 33).

Os *benandanti*¹⁹ se aproximam pela característica extática nas situações que Aretino apresenta o ato sexual. A possessão também faz parte desse universo de saída do corpo, uma relação que é atribuída à mulher. Em outra cela do convento, esse cenário se forma durante uma

¹⁹ “O espírito dos (ou das) *benandanti* deixava por algum tempo o corpo exânime, às vezes em forma de rato ou borboleta, em outras ocasiões na garupa de lebres, gatos e outros animais, para dirigir-se em êxtase rumo às procissões dos mortos ou às batalhas contra bruxas e feitiçeiros. Nos dois casos, a viagem da alma era comparada pelos próprios *benandanti* a uma morte provisória. No final da viagem, ocorria o encontro com os mortos. Nas procissões, estes compareciam de forma cristianizada, como almas em purgação; nas batalhas, de forma agressiva e provavelmente mais arcaica, como ‘*malandanti*’, inimigos da fertilidade, identificados a bruxas e feitiçeiros” (GINZBURG, 2012, p. 43).

prática a dois. A mulher durante o ato sexual parece estar possuída: “A desconsolada, de cabeça dentro da estufa, parecia a alma de um sodomita na boca do demônio [...]. E, ela, como se estivesse desarticulada, virou o corpo para trás, como se quisesse beber os lábios e comer a língua do confessor...” (ARETINO, 2006, p. 31). A fórmula apresentada por Aretino explora um pouco dos signos que essa ideia de possessão engloba:

Vinculado a isto está a percepção geral de que todos os aspectos do comportamento da possessão são, de fato, altamente estruturados, até mesmo estereotipados, em termos de uma diversidade de códigos e convenções culturais. Isto é perceptível nos aspectos do comportamento relacionados com o culto, ou em que estão envolvidos o que se toma por habilidades profissionais - como, por exemplo, na autoindução de estados de transe, na interpretação das falas ou pedidos feitos por espíritos possessores e no estabelecimento de procedimentos formais para fazê-los partir (STUART, 2006, p. 508).

A ideia de transe está presente na cena, contudo, essa percepção de um espírito falando, tomando posse do corpo não é literal. Aretino representa essas ideias por meio do ato sexual, tanto que a força sobre-humana – característica da possessão (STUART, 2006, p. 511) –, está contida na força da mulher no momento do ato sexual, ela se contorce, avança para seu confessor, superando as limitações do próprio corpo. O orgasmo fazia parte dessa dualidade êxtase/possessão.

Mas, de toda a descrição da vida das freiras, segundo Aretino, observamos um momento que nos aproxima ainda mais dessa imagem do sabá; nela o autor inseriu uma série de elementos característicos desse ritual em uma única mulher. Aretino usa dos artifícios desse estereótipo para transformar uma velha freira em uma bruxa. Essa cena começa com Nanna situando a aparência física da personagem, o detalhamento cria uma imagem repugnante e decrepita de uma velha senhora: “Na cabeça, ela possuía uns vinte fios de cabelo [...], sobrancelhas espessas e totalmente brancas, olhos que destilavam uma coisa amarela” (ARETINO, 2006, p. 41). Nanna avança, narrando detalhe por detalhe do rosto, cabelos e corpo, corpo esse que mostra com total desprezo: “[...] os peitos pareciam um saco de homem sem as bolas, pregados ao corpo por dois barbantes. O corpo, misericórdia! era todo escrofuloso, cavado, com o umbigo saltado” (ARETINO, 2006, p. 41). A minuciosidade com que é descrita a personagem, parece atribuir uma importância a suas ações na sequência da cena:

Curvada sobre o chão ela desenhava com um carvão estrelas, luas, quadrados, círculos, letras e mil outras baboseiras; enquanto isso, chamava os diabos por tantos nomes que nem mesmo estes poderiam se lembrar; em seguida, depois de haver dado três voltas em torno das garatujas mágicas que desenhara, virou-se para o céu, sem deixar de resmungar em voz baixa; aí pegou uma estatueta de cera virgem, na qual estavam espetadas umas cem agulhas (e, se você já viu a mandrágora, sabe o que era), aproximou-a do fogo a ponto de começar a derreter e virando-a, como se viram os passarinhos no espeto para assar sem queimar [...] (ARETINO, 2006, p. 41).

Quando a velha se aproxima do fogo, começa a declamar alguns versos, como se fossem parte de um rito mágico, e não tarda a encerrar suas palavras quando lhe bate à porta um jovem rapaz. “E o pobre homem, pela força da necromancia, como a fome pela da miséria, atirou-lhe os braços em torno do pescoço beijando-a deliciado como se ela fosse a Rosa ou a Arcolana” (ARETINO, 2006, p. 43). Segundo Nanna, ele lhe parece totalmente enfeitiçado, até mesmo transtornado como se as palavras dela o tivessem trazido para esse encontro. Robert Muchembled (2007, p. 73) afirma que essa imagem está associada a uma ideia maior, uma vez que nesse período a existência da mulher está atrelada ao matrimônio, acreditava-se que as mulheres de idade mais avançada possuem uma libido exagerada, necessitando da figura masculina para protegê-las do pecado. Assim, “As acusações de bruxaria, aliás, visam sobretudo um estereótipo feminino marcado pela idade, pela viuvez e pela relativa marginalidade, por perda de vínculos sociais, no interior de uma comunidade” (MUCHEMBLED, 2007, p. 73).

As alusões de Aretino sobre a bruxaria indicam elementos que fazem parte do imaginário. De acordo com Ginzburg (2012, p. 75), as marcas físicas de certas pessoas os situam entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre a fé e a descrença. Além disso, essa imagem cristalizada do sabá insurge nas personagens femininas num momento em que se davam as “[...] confissões pouco confiáveis de promiscuidade sexual e míticas figuras femininas ligadas ao mundo dos mortos. Elementos em suspensão, prontos a cristalizar-se novamente ao menor atrito” (GINZBURG, 2012, p. 76). A inconstância desse estereótipo é acompanhada pelas crenças que se construíram através da credibilidade dada não só a eclesiásticos, mas também a médicos, legistas, juízes, escritores de ficções literária (MUCHEMBLED, 2007, p. 108). O discurso que recaía, sobretudo, sobre as mulheres encontra mais um complemento:

Cada vez mais frequentes na Europa a partir dos anos 1560-1580, as fogueiras de bruxaria veiculam por toda a parte o estereótipo da velha camponesa perversa que se entrega a Satã para arruinar o desígnio divino e ajuda a destruir a humanidade. É outra maneira de afirmar que seu sexo é consagrado à morte [...] (MUCHEMBLED, 2007, p. 107).

O modo que a velha senhora nos é apresentada por Aretino nos enche dessa visão, sua sexualidade totalmente aflorada nos mostra como ela está voltada ao mundo dos mortos, o sexo que pratica é ausente de vida e de gerar vida. O mundo dos mortos é o mundo que pertence aos espíritos, ao diabo. Essa construção mítica acompanha uma série de ritos que Ginzburg identificou, em localidades espaço e temporalmente distintas, ecoando nos *benandanti* uma “[...] sede incansável dos mortos” (GINZBURG, 2012, p. 44). A velha não cai em êxtase, mas ao promover um rito que termina num interesse romântico, ela cede ao diabo uma vez que seu corpo não provém mais vida, só morte. De acordo com Ginzburg (2012, p. 33), são inúmeros os rituais que compartilham dessa ideia de morte temporária, contudo, uma coisa é certa: em todos eles o mundo a que pertencem é o mundo dos mortos.

Nesse emaranhado de discursos, presenciamos a existência de elementos que acompanham e até ultrapassam certas tradições, principalmente se tratando da sexualidade exacerbada das personagens, que partilham sua existência pecaminosa no convento de Aretino e no imaginário do sabá. As narrativas ficcionais do convento de Nanna esbarram naquilo que está posto nos documentos inquisitoriais. Em um relato de um convento veneziano encontramos um pouco dessa perda de consciência, ou até um estado de êxtase. A freira assume um relacionamento que diz ter com o diabo e a situação não se agrava, pois os inquisidores não acreditam em sua palavra. Mas a construção feita pela jovem nos dá indícios de como essa situação de clausura pode afetar a percepção do indivíduo. De acordo com Ruggiero (2007, p. 54), ouvida pelo Santo Ofício em 1574, Sor Mansueta, do convento de Santa Croce, afirmava ter relações com o Diabo, alegando ser intensamente física, com interconexões perigosas entre prazer, sexo e brincadeiras.

Ginzburg (2012, p. 30) identificou um relato parecido, mas com um desfecho um pouco diferente. O caso ocorreu em 1457, quando um grupo de velhas buscou um confessor para admitir fazer parte do séquito de Diana, à qual prometeram obediência e renunciaram à fé cristã. Entre outras coisas encontradas no processo, elas diziam que se reuniam em um local afastado, dançavam e festejavam junto a homens coberto de pelos que devoravam homens e crianças. A complexidade do relato é contrária à decisão do bispo em tentar convencer as velhas senhoras de que aquilo eram bobagens, fantasias inspiradas pelo demônio. A postura do religioso é justificada por acreditar que crer na eficácia dos malefícios do diabo é alimentar uma ideia de que ele seria mais forte que Deus “[...] e o diabo atinge seu objetivo, pois existe o risco de trucidar como bruxa qualquer velha desmiolada, completamente inocente. Por isso, em vez de usar a força, é preciso proceder com cautela, para não aumentar o mal na tentativa de erradicá-lo (GINZBURG, 2012, p. 30).

A motivação do bispo é religiosa, ele não desacredita totalmente das mulheres, contudo, prefere não crer. É pela descrença que ele acredita derrotar o diabo. No caso de Sor Mansueta, a problemática se complica um pouco mais, pois a presença do diabo parece emergir de um estado de confusão mental que se esclareceu em suas confissões.

“Fiz orações com frequência pedindo a Deus que Ele me desse a graça de me deixar sair do convento. Mas quanto mais eu orava, mais cresciam minhas tentações, a tal ponto que eu estava em tal estado que um dia fui ao jardim. . . e chamei o diabo com todo o meu coração para vir e me levar embora. E eu me entreguei a ele em corpo e alma” (MANSUETA apud RUGGIERO, 2007, p. 55).

Ruggiero (2007, p. 55) afirma que Sor Mansueta, como a maioria das mulheres, entrou no convento ainda jovem, mas quando o casamento não era mais possível. Uma mulher forçada a ingressar ao convento, em meados dos seus vinte anos, acabava por transgredir, tentava a todo custo garantir sua saída de lá. No levantamento da obra de Arcangela feito por Laven, a freira conclui que “[...] as vocações forçadas profanavam a casa de Deus [...]. Em vez de crescerem em virtude, as freiras postas em conventos contra a vontade se tornam ‘mais pecadoras e ofendem ao Esposo aceito contra a vontade’” (LAVEN, 2003, p. 56). Essa contradição perpetuou talvez o imaginário sobre o convento, mostrando mulheres que estavam à sombra da Virgem Maria. Enclausuradas, elas deviam ser exemplos com a “presença pacificadora, mas também obsedante, de Maria, rainha dos conventos, patrona das moças. Filhas de Maria, elas são sujeitas à pureza. O pudor é o seu ornamento.” (PERROT, 2007, p. 64). Mas essas mulheres não se encontravam como vocacionadas a Cristo, sua vida não seguia esse caminho quando forçadas a tornarem-se freiras.

A freira que Aretino construiu é visivelmente uma combinação de elementos que estratificaram na memória de um grupo. Quando o autor se põe a escrever, compõe uma história que se propõe como ficção, com traços de verdades subjetivas. Essa ideia um tanto complexa toca naquilo que Walter Benjamin colocou em suas teses sobre o conceito de História: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). O que Aretino nos deixa são esses pequenos relances de uma concepção passada construída por ele, apropriada consciente ou inconscientemente de um passado um tanto remoto e latente, como visto por Ginzburg:

O mito ou o rito transmitido por meio de mecanismos históricos contêm implicitamente as regras formais de sua própria reelaboração. Dentre as categorias inconscientes que regulam a atividade simbólica, a metáfora tem posição de primeiro plano [...]. Ora, a metáfora possui, entre as figuras de retórica, posição especial, que explica o mal-estar manifestado em relação a ela por todas as poéticas racionalistas. Assimilando fenômenos pertencentes a esferas de experiência e a códigos diferentes, a metáfora (que por definição é reversível) subverte o mundo ordenado e hierarquizado da razão. Podemos considerá-la o equivalente, em nível retórico, do princípio simetrizante que constitui na esfera da lógica normal uma irrupção da lógica do sistema inconsciente. Dessa prevalência da metáfora, nasce o tão íntimo parentesco de sonho e mito, poesia e mito (GINZBURG, 2012, p. 73).

Assim sendo, História é, ao mesmo tempo, narrativa e processo real, ambas necessárias para a reconstrução do passado baseado nos seus próprios rastros (GAGNEBIN, 2006, p. 43). Esses rastros estão presentes nesse emaranhado memorialístico. Como Benjamim nos alertou, e Gagnebin reforça, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). A inserção ritualística que Aretino apresentou está além de uma representação local e estática das freiras, pois a fórmula à qual recorre perpassa os rincões da sua própria memória. “Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2006, p. 44). A recorrência de elementos anteriores nos mostra a força com que a memória circula e avança, não se permitindo a uma verdade única.

Márcio Seligmann-Silva, em seu texto *Ficção e imagem, verdade e história* (2014), mostra como no campo da História havia uma busca incessante pela verdade, mas nessa verdade sempre havia algo impossível de englobar. Assim, “nas humanidades, a verdade é a inacessibilidade do real, que não é nada mais que essa transformação do conceito freudiano de trauma, como (des-)encontro com o real” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 111). Isso não significa que não exista uma verdade, mas ao contrário, a verdade se encontra com o real de maneira fragmentada. Por isso, o acesso à obra de Aretino é complexo, pois não nos fixamos somente na palavra escrita, mas nas subjetividades que contribuíram para a construção do texto, é o historiador que se coloca na busca dessas porções do real que atravessam o objeto. Nesse ponto, voltamos aos cacos do vaso de Benjamin na tradução. Mesmo recolocando os fragmentos, o objeto que ele produz já não é mais o mesmo, o vaso não é igual.

Os fragmentos do vaso são os rastros indiciários que identificamos em Aretino são parte de uma ideia ainda maior de realidade, pois sua escrita está carregada não só por suas próprias convicções, mas também por um passado intrínseco, cheio de elementos folclóricos de uma tradição europeia mais vasta. Mesmo com a distância entre as novelas de Boccaccio e os diálogos de Aretino, identificamos como se produzem signos e ideias semelhantes dispersadas

no tempo e no espaço, e como esses rastros se perpetuam. Ginzburg usou dos documentos inquisitoriais para dar o pontapé inicial na sua busca, foi ali que encontrou seus rastros. O sabá não era uma faceta do mal em contraponto ao bem, mas sim uma disposição fragmentada de elementos folclóricos que sobreviviam na memória. De acordo com Ginzburg (2012, p. 31), a concepção do sabá, como se cristalizou, sobrepôs elementos de estratos e crenças semelhantes. Antes do que uma substituição, é uma apropriação de crenças. Assim, o que vemos é uma fluidez do rastro, o qual para Benjamim, na leitura de Seligmann-Silva, se encontra em dialética com a aura:

“O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós²⁰”. A arte de ler e inscrever rastros e o testemunho da violência fazem parte de um movimento de se apoderar das narrativas caladas e apagadas (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 116).

Quando se silencia as mulheres, silencia-se sua existência. Contudo, ao assumir essa posição de embate, Aretino, permite que certos apagamentos se tornem audíveis. São pequenos rastros que irrompem a casca de sua obra literária tornando os cenários construídos em espaço de múltiplas temporalidades. Por isso, ao promover essa relação, não buscamos somente uma mera comparação, mas promover um encontro de passados que não são coesos, uma vez que “A história humana não se desenvolve no campo das ideias, mas sim no mundo sublunar em que os indivíduos, de modo irreversível, nascem, infligem sofrimentos ou são a eles submetidos, e morrem” (GINZBURG, 2012, p. 9). Os rastros encontrados por Boccaccio e pelas fábulas, os rastros que os inquisidores deixaram, e os rastros que Aretino seguiu, são uma parte complexa da História. Essas partículas somadas fazem parte dessa realidade que assume diferentes formas. As freiras não são somente freiras, são mulheres que assumiram o papel da paixão desvairada e propagaram um ideal. Aretino não só perpetua uma imagem complexa da freira, mas constrói sua narrativa acerca do mundo conhecido, usando-as como combustível para atacar certos ambientes da sociedade, mais especificamente a corte.

²⁰ BENJAMIN, 2012, p. 245 apud SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 116.

4 POR QUE A MULHER? A INSERÇÃO DO FEMININO COMO FERRAMENTA DA CRÍTICA ARETINIANA

A corte para Aretino foi o meio e o fim. A ascensão de um filho de sapateiro com uma serviçal para a camada ilustrada da sociedade italiana teve suas expectativas em Roma frustradas, mas, ao voltar-se a Veneza, encontra uma nova pátria. A república que o acolheu também foi responsável pela mais frutífera fase dos seus escritos, que teve como uma das temáticas mais recorrentes a narrativa anti-corte. Esse ódio à corte faz parte da formação de Pietro Aretino como um escritor satírico, contudo ele arrasta consigo outros elementos que vão compor sua imagem de escritor. Para Warnke (2001, p. 116), Aretino, como outros artistas, possui traços característicos dos fornecedores da corte ao enfatizar o amor pela terra-natal e a sua conexão pelo modo de vida da cidade. Porém, Aretino não é nascido em Veneza, sua ligação com a cidade acontece com a fuga de Roma, quando o escritor já tinha 35 anos, algo que fica claro em uma carta enviada ao doge de Veneza, Andrea Gritti.

Essa carta na edição do *Primo Libro di lettere* de 1609 não apresenta data, apenas o local é citado, Veneza. No entanto, em uma edição de 1864, existe uma anotação afirmando a data como sendo o ano de 1530. Essa é a possível datação, ou pelo menos próxima da real, ao levar em consideração que três anos antes Aretino havia deixado Roma às pressas devido a uma tentativa de assassinato. Além disso, em 1530, Aretino escreveu uma carta ao papa Clemente VII acusando-o de não ter feito nada por ele quando do atentado. Tudo isso se reflete na exaltação à república que encontramos na carta em que Aretino rejeita a corte:

Mas eu, que graças à liberdade desse lugar, aprendi a ser livre, rejeito a Corte para sempre e faço deste meu santuário perpétuo para os anos que me restam. Aqui não há lugar para a traição, aqui a gentileza não pode prejudicar o que é certo, aqui não reina a crueldade das meretrizes, aqui não impera a insolência dos covardes, aqui não se rouba, não se violenta e nem se mata (ARETINO, 1864, p. 4, tradução nossa).

Outro ponto que indica que a carta foi escrita por volta de 1530 é quando Aretino afirma que vai fazer de Veneza sua residência, e ao dizer, renega o tempo e o que viveu como cortesão em Roma. A forma que despreza a corte é justamente enaltecendo a república, que mais do que acolher lhe mostrou o que é “liberdade”, depreciando a corte com argumentos usados ao longo de sua obra. Contudo, um desses elementos mencionados por Aretino começa a aparecer em sua obra literária ainda em Roma: a prostituta vai figurar na sua primeira obra, a peça teatral *La Cortigiana*. Ainda que de maneira contida, há uma comparação entre a corte e a prostituta, justamente por se tratar de uma paródia do *Cortesão*. Porém, é nos *Ragionamenti* que vemos

essa crítica mais pulsante, principalmente por se tratar de dois trabalhos escritos e publicados em Veneza. Neles, a prostituta não mimetiza só o cortesão, ela é a representação da estrutura da corte, onde Aretino vai reproduzir os anos que passou na corte papal, além de extravasar suas frustrações.

Quando Aretino elege a prostituta como protagonista de sua história, ele direciona seu pensamento para uma figura que, no século XV, ganha certa notoriedade, crescendo em número nos polos culturais romanos e venezianos. Para se referir a ela, Aretino utiliza tanto a expressão *cortigiana* quanto *puttana*, sendo *puttana* o termo com maior incidência. A maioria das vezes em que Aretino se refere a “cortesã”, ele o faz ao longo do *Diálogo*, e logo na abertura do texto, quando Pippa questiona a mãe “Por que não quer me fazer cortesã [...]” (ARETINO, 1988, p. 166, tradução nossa), é evidente sobre o que o escritor está tratando. Da mesma forma, quando Pippa ouve os ensinamentos da mãe sobre como conseguir dinheiro sem necessariamente ofertar favores sexuais, ela conclui que “[...] ser cortesã exige mais conhecimento do que para ser médico” (ARETINO, 1988, p. 207, tradução nossa). Essas proposições mostram como Aretino usava da condição da prostituta como análoga ao do cortesão, aproximando o cortesão da situação da prostituta, distinguindo-a da cortesã intelectualizada. Isabelle Anchieta arrisca dizer que a cortesã vai alcançar a modernidade antes dos homens, e justifica essa afirmativa ao dizer que “primeiro porque desde o século XVI já experimentavam o jogo de posições e representações sociais” (ANCHIETA, 2019, p. 153). Nesse contexto, vemos que a prostituição está conectada à cultura italiana renascentista. Em a *Tariffa delle puttane*, poema publicado provavelmente por Antonio Cavallino em 1535 e citado por Aretino no seu *Diálogo*, são listadas as principais prostitutas de Veneza, acompanhadas de seus valores e atributos individuais.

Mas não é só a figura da prostituta que é apropriada e subvertida por Aretino. No *Ragionamento*, o escritor escancara a vida sexual de suas personagens a partir de três locais distintos, convertendo não só os ideais platonistas à sua vontade, como satirizou o viés cristão que estava sendo associado a ele, nessa harmonização entre o cristianismo e a filosofia platônica (ROSA, 2010, p. 38). Nessa obra, as personagens femininas são apresentadas destituídas do véu da pureza que o feminino tinha quando associado, sobretudo, à maternidade, evocando fórmulas contraditórias nos papéis em lhes são atribuídos, mas unidas pela vida sexual ativa. Aretino construiu sua carreira com base nos escritos satíricos e, ao narrar eventos envolvendo mulheres de sexualidade ativa, às vezes beirando a falta de controle, ele enfatiza características de independência e dissimulação, o que levou sua escrita a ser rotulada como misógina. Como mencionado anteriormente, a misoginia é uma característica da literatura em dialeto veneziano que utiliza o estereótipo da cortesã, em que poetas como Aretino, Tomaso Garzoni, Sperone

Speroni e, sobretudo, Maffio Venier foram expoentes (ROSENTHAL, 1992, p. 7). Isso ocorre porque “muitas vezes, elas eram retratadas como perigosamente livres e públicas, um retrato que facilmente deslizou para as típicas alegações misóginas de promiscuidade e licença sexual” (RUGGIERO, 2015, p. 371-372, tradução nossa). Mas ao mesmo tempo que Aretino evoca essa tradição, ele também imprime em seu texto uma ambiguidade latente que borra a fronteira entre a misoginia satírica e a sua representação do feminino, propondo uma visão mais igualitária, onde “[...] as mulheres falam com tanta veemência quanto os homens, dando a entender que seu controle sobre a situação é igual (e às vezes superior) ao deles [...]” (LAWNER, 1994, p. 170).

O protagonismo de Nanna e das demais personagens não servem só como divertimento, nem fazem parte somente da retórica cristã que acompanha a trajetória dessas mulheres, os signos a elas associados estão mais arraigados a uma perpetuação de estereótipos que aparecem em diferentes momentos e têm seus significados modificados. Quaintance (2015, p. 9) caracteriza esse tráfego de mulheres fictícias como um reforço do comportamento normativo para ambos os sexos, tanto nos ideais de masculinidade quanto ao controle das mulheres. Diante disso, a personalidade dessas mulheres é acrescida de uma similitude que se choca, mas, ao mesmo tempo, é combativa à imagem da Virgem. A anti-Maria encontra na prostituição uma realidade autêntica e autônoma em que as ações de Nanna se tornam virtudes e, longe do convento e da vida de esposa, sua verdade é aceita. Assim, quando a prostituta ganha destaque no *Diálogo*, Aretino concede a essa mulher a permissão ao erro; a Madalena arrependida ganha sua própria narrativa refutando não só os vícios dos cortesãos, mas também da corte papal.

Dessa maneira, a construção misógina que o discurso, seja ele cristão ou não, obteve ao longo da Idade Média não é suficiente para caracterizar a completude da obra de Aretino. A complexa criação das personagens apresenta uma relação ambígua da sexualidade feminina que extrapola as imagens pré-definidas de Eva, Virgem Maria e Maria Madalena, construindo uma protagonista que aflora sentimentos que não são baseadas somente no ódio, mas também não representam uma total quebra de paradigmas. A perspectiva da sexualidade nelas observada nos remete a um discurso contemporâneo de libertação sexual que tem criticado as restrições impostas aos comportamentos sexuais de mulheres sexualmente ativas (RUBIN, 2012, p. 40). Isso dá forma à própria dualidade na obra de Aretino, que encara a história da sexualidade não só como a história do controle, mas também da oposição e da resistência aos códigos morais (WEEKS, 1998, p. 35).

Em oposição, também é preciso observar a metaforização do corpo feminino que o escritor utiliza, pois a mulher que o escritor apresenta constitui o contexto de críticas à corrupção da sociedade italiana. Assim, ao longo dos textos é perceptível como Aretino teve

diferentes parâmetros. Sua postura em inserir uma personagem feminina como protagonista apresenta uma forma dúbia de encarar os fatos. O feminino é a fórmula e Nanna é o conteúdo independente e ativo, como a maioria das figuras femininas na obra são mulheres que se rendem aos seus desejos cometendo atos impulsivos e por fim vivendo plenamente. Tais ações, narradas por um homem, que tem uma aproximação ambígua com os escritos cristãos e misóginos, deixam a personagem em uma espécie de limbo. Ruth Brandão avalia que: “O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí inscrevendo-a aí como se fosse sua própria enunciação (BRANDÃO, 1993, p. 54). Nanna tem uma parte sua vinda através do escritor, mas também é uma anti-heroína debochada, uma mulher desajustada na sociedade e no tempo, que viola o modelo imposto.

4.1 A INSERÇÃO DO FEMININO: PERSPECTIVAS DE GÊNERO NA PESQUISA HISTÓRICA

Em 1995, a historiadora Margareth Rago era uma das vozes que apontava sobre a recente inclusão – no Brasil, a partir dos anos 70 – das mulheres no campo historiográfico, juntamente com o “[...] alargamento do próprio discurso historiográfico, até então estritamente estruturado para pensar o sujeito universal, ou ainda, as ações individuais e as práticas coletivas marcadamente masculinas” (RAGO, 1995, p. 81). A concepção, consolidada até então, do indivíduo masculino como único produtor da História, é revisitada e a academia amplia temáticas e insere diferentes agentes. No entanto, Leticia Ferreira ressalta a importância de uma análise conjunta desses elementos pré-existentes e sintetiza:

Não é possível compreender a história das mulheres excluindo ou negando a importância de uma historiografia que por tanto tempo valorizou os espaços dominados pelos homens. Portanto, a perspectiva de gênero não exclui a história política, a história econômica ou qualquer outra forma de reflexão historiográfica, mas reavalia o papel do feminino nos contextos propostos (FERRREIRA, 2012, p. 36).

Mas, como afirma Rago (1995, p. 86), não é simplesmente encaixar as mulheres nessa vasta e sólida narrativa, fazendo dessa uma categoria puramente essencialista. Nesse sentido, Rago (1995, p. 88) demonstra a importância dos estudos feministas, principalmente ao propor o deslocamento das pesquisas do objeto “mulher”, para privilegiar pesquisas acerca da categoria “gênero”. É o que Joan Scott propõe ao encara o papel de gênero como uma categoria para a análise histórica, ao observá-lo a partir das relações sociais baseadas nas distinções do sexo

biológico. E para isso, Scott (1995, p. 86-87) aborda os elementos em que essas diferenças se formam, partindo das representações culturais e simbólicas evocadas e as doutrinas – religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas – que limitam a significação dessas representações, se posicionando em oposição. Sendo assim:

Trata-se novamente de investir, ou antes, de propor a desconstrução da generalização “mulheres”, que remete a uma entidade social branca e de classe média, para considerar as multiplicidades, e, sobretudo, para se pensar as diferenças sexuais enquanto construções sociais e culturais (RAGO, 1995, p. 88).

Quando deslocamos nosso olhar da categoria mulher para a categoria gênero, percebemos o alargamento do objeto de estudo, permitindo extrapolar a noção do objeto mulher na obra aretiniana, pois “o gênero, então, fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana” (SCOTT, 1995, p. 89). Isso é importante para complexificar as relações que Aretino construiu com suas personagens ao expor uma visão estereotipada do feminino, baseada na construção social desse lugar imputado historicamente à figura da mulher na tradição cristã. Elaborada nos primórdios do cristianismo, a dualidade foi reforçada sendo uma das bases para construir a diferença entre homens e mulheres, justificando a posição superior masculina e inferior feminina em diversos aspectos (SALISBURY, 1995, p. 25-46). A diferença que caracteriza a realidade cultural dessa divisão, a partir de uma estrutura universal, está, para Butler, em atribuir “‘identidades’ às pessoas do sexo masculino e uma ‘negação’ ou ‘falta’ relacional e subalterna às mulheres, então a lógica em questão pode ser contestada por uma posição (ou conjunto de posições) excluída de seus próprios termos (BUTLER, 2003, p. 69).

Mas é preciso cuidado para não cair em reduções essencialistas sobre as categorias “homem” e “mulher”, construídas a partir dos modelos biológicos, físicos e psíquicos e que são independentes dos fatores histórico-culturais (PRECIADO, 2014, p. 156-157). Tanto Judith Butler quanto Paul B. Preciado veem o gênero como uma construção atravessada tanto pelo tempo quanto pela cultura. E isso é entendido quando observamos que para Preciado “compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite remover a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo. Não é possível isolar os corpos (como materiais passivos ou resistentes) das forças sociais de construção da diferença sexual” (PRECIADO, 2014, p. 157). Butler, por sua vez, problematiza a construção da diferença entre sexo e gênero ao desnaturalizar as dimensões que essas categorias adquiriram. Para ela, “[...] o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de

relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2003, p. 29). Aretino sofre uma grande influência do campo cultural, o que é perceptível em como ele constrói suas personagens: são mulheres que não estão limitadas pelo seu próprio tempo, mas estão conectadas a um conjunto de rastros, incidências de um passado no presente e que, ao observamos com atenção, avança até o agora. Pois, “a rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Por isso, as categorias “mulher” e “gênero” são parte da teia que nos liga aos rastros deixados por Aretino em sua obra, elas são o presente e Aretino é a insurgência do passado.

Além dessas noções, é importante pensar o viés pornográfico que o autor carrega e atribui às mulheres em sua obra, satirizando a suposta moralidade que se perpetua, uma vez que “A cultura popular é permeada com ideias que a variedade erótica é perigosa, doentia, depravada, e uma ameaça a tudo desde pequenas crianças até segurança nacional” (RUBIN, 2012, p. 17). E quando são as mulheres que trazem o material sexual, muitas vezes seu significado é minimizado, como se tais demonstrações de prazer fossem somente para incitar o prazer do leitor, por isso é preciso levar em consideração que a transgressão é o que guia a produção pornográfica (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 143). Aretino escreve a partir da própria transgressão e, como observou Lynn Hunt (1999, p. 26), foi a partir dos seus escritos que se caracterizou alguns elementos da tradição pornográfica, entre eles a atividade sexual explícita, o comportamento das prostitutas e a afronta as convenções morais. São partes integrantes de um contexto sexual que não permanece no século XVI, mas fazem parte de uma discussão contemporânea acerca dos dispositivos pornográficos e sua relação com os corpos das mulheres, sobretudo quando os corpos desviantes são abordados, como o faz Preciado.

Além disso, Preciado ao analisar a revista *Playboy*, no texto *Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*, vai pensar o pornográfico não através das fotografias, mas a partir de como a revista trazia para a esfera pública algo que seria parte do ambiente privado. Lapeiz e Moraes (LAPEIZ; MORAES, 1984, p. 110) definem a pornografia como o discurso fora do lugar, aquilo que é mostrado e não deveria, “o sexo fora de lugar”. Por isso, ao expor tais proposições, Preciado vai, baseado no conceito de heterotopia de Michel Foucault, chegar à definição de pornotopia e analisar a nova identidade masculina que estava se definindo nos anos 50. “O que caracteriza a pornotopia é sua capacidade de estabelecer relações singulares entre espaço, sexualidade prazer e tecnologia [...], alterando as convenções sexuais ou de gênero e produzindo a subjetividade sexual como um derivado de suas operações espaciais”

(PRECIADO, 2020, p. 125). Com isso, é possível pensar a constituição da pornografia e suas implicações no espaço literário que Aretino constrói, e que se perpetua, explorando não só estereótipos, mas expondo uma feminilidade que o atravessa.

As pornotopias nem se criam nem se destroem completamente, mas, como bolhas espaçotemporais ou ilhotas biopolíticas em um mar de signos, emergem em um contexto histórico preciso ativando metáforas, lugares e relações econômicas preexistentes, mas singularizadas por tecnologias do corpo e da representação que vão mudando (PRECIADO, 2020, p. 127).

As interseções temporais que observamos na obra aretiniana podem ser compreendidas considerando a ampla dimensão que a pornografia alcançou no presente. No entanto, ao nos voltar para o passado ao qual Aretino pertence, também encontramos marcas em sua obra que são pertencentes a um passado ainda mais longínquo e, ao mesmo tempo, tão perceptível à realidade do autor. É com o catolicismo, que no Renascimento ainda possui uma presença relevante, que observamos os modelos comportamentais perpetuados. A começar pela subserviência feminina que, de modo geral, é balizada pela diferença biológica, justificando as estratégias de controle da conduta e do corpo feminino estabelecidas pela Igreja Católica. De acordo com Bloch (1995, p. 91), as mulheres são as candidatas especiais à salvação, pois os homens, por estarem ao lado do espírito, galgam menos pela sua remissão. Isso porque “[...] a posição religiosa que considera o corpo como parte contrária da alma, elemento fraco que pode inclusive pôr em risco a salvação espiritual” (PILOSU, 1995, p. 131). A mulher corresponde a essa porção corpórea, física, ao contrário do homem que seria o elevado, o espiritual.

O ensinamento que fica é de que as mulheres são o elo suscetível ao pecado, exigindo delas um esforço maior para alcançar a salvação pois, “[...] não só é a mulher que é salva mais santamente do que seu congênere masculino, mas também é uma mulher que carrega a possibilidade da salvação” (BLOCH, 1995, p. 91). Diante desse panorama, é curioso como o gênero aparece em meio a um sistema que se justifica ao propor essa dicotomia e busca fortalecer uma diferença binária. O corpo é a medida que divide homens e mulheres:

Da criação dos corpos nasce, portanto, a desigualdade original da mulher. Uma parte da teologia medieval segue o passo de Agostinho, que faz remontar a submissão da mulher antes da Queda. O ser humano é, portanto, cindido: a parte superior (a razão e o espírito) está do lado masculino, a parte inferior (o corpo, a carne), do lado feminino (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 53).

Essa concepção se manteve por validar um discurso que buscava exercer controle sobre o corpo feminino. Um discurso sobretudo masculino, marcado profundamente pela questão

binária de forma hierárquica (CONWAY; BOURQUE; SCOTT, 2013, p. 32). Nos estudos de gênero, Butler explica que a fixação binária entre o binômio homem/mulher, compreende a especificidade do que seria as atribuições do feminino, é descontextualiza tanto analítica quanto politicamente das mais variadas relações de poder, as “[...] quais tanto constituem a ‘identidade’ como tornam equívoca a noção singular de identidade” (BUTLER, 2003, p. 21). Essa restrição do feminino é reafirmada pela suposta hierarquia entre homem/mulher, macho/fêmea, que se multiplica através das interpretações dos textos bíblicos e filosóficos, justificando a submissão do corpo feminino ao conferir-lhe deformidades e imperfeições. Esse parâmetro pode ser resumido pelo que Thomas Laqueur verificou no discurso médico do século XVI:

[...] se o útero e seus apêndices são observados, ele corresponde em todos os seus aspectos ao membro masculino, exceto que o último é exterior e o primeiro interior. Ou como o cirurgião-chefe de Henry VIII diz prosaicamente, “a semelhança disto [a matriz] é como se fosse um pênis virado do avesso”. Ainda no século XVI havia, como na antiguidade clássica, um único corpo canônico e era o do homem (LAQUEUR, 1994, p. 121-122).

Assim, a vagina da mulher, e toda sua complexidade, tornou-se objeto de contestação e homens que detinham o poder médico, religioso e intelectual usaram da força de sua palavra para investir contra o corpo feminino. Esse problema corresponde ao momento vivido no século XVI, uma vez que “[...] as representações anatômicas masculinas e femininas dependem das políticas culturais de representação e ilusão, não de testes em órgãos, canais ou vasos sanguíneos” (LAQUEUR, 1994, p. 127). Apesar do evidente progresso médico, a estranha qualidade dos desenhos anatômicos renascentistas, de acordo com Laqueur (1994, p. 155), demonstrava o quanto da anatomia feminina era fruto de convicções próprias, ou seja, havia um esforço em transformar, erroneamente, o corpo feminino em uma caricatura do corpo masculino para fazê-lo completamente submisso.

Tais características não podem ser compreendidas somente através da submissão de um corpo ao outro, pois o corpo pertence a um espaço de múltiplas possibilidades. Para Preciado (PRECIADO, 2014, p. 13), o corpo é esse espaço de opressão, mas ao mesmo tempo lugar de resistência e política, em que as tecnologias da sexualidade promovem o que chamou de “contraprodução de prazer”. Para se inserirem nesse espaço, “[...] participar das “perversões”, as mulheres tiveram que superar limitações sérias de sua mobilidade social, recursos financeiros, e liberdades sexuais” (RUBIN, 2012, p.42). O domínio masculino sobre o corpo é superado por essas mulheres que se apoderam de si mesmas e transformam as limitações em possibilidades de encontrar um não lugar de produção ou contraprodução.

Nesse sentido, a pornografia aparece como esse espaço privilegiado, pois “[...] via na representação dissidente da sexualidade uma ocasião de empoderamento para as mulheres e as minorias sexuais” (PRECIADO, 2018, p. 25). Esses argumentos do que se chamou “feminismo pró-sexo” apareceram em resposta a uma discussão contra a pornografia despontada no final dos anos 70 e intensificada nos anos 80, através de Andrea Dworkin e Catherine Mackinnon, “[...] que definiam o pornô como uma linguagem patriarcal e sexista que produzia violência contra o corpo das mulheres” (PRECIADO, 2018, p. 25). Ellen Willis, uma das porta-vozes do movimento pró-sexo, criticava os ataques à pornografia por “[...] muitas vezes, reforçar a propaganda de direita ao dar a impressão de que as feministas consideram o relaxamento dos controles sobre o comportamento sexual uma ameaça pior para as mulheres do que a repressão” (WILLIS, 1992, p. 9, tradução nossa). Embora seja necessária uma discussão acerca da influência do mercado pornográfico nas relações interpessoais, especialmente sobre a figura feminina – objetificação, subserviência, etc. – nas produções, essa perspectiva de silenciar o corpo feminino desejante reproduz um aspecto de silenciamento que se torna inerente à mulher. Para Michelle Perrot,

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é comum das mulheres. Ele convém à sua posição subordinada e secundária. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformadas pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor [...]. O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento (PERROT, 2005, p. 9).

De maneira geral, esse comportamento perante a figura da mulher se mostrou uma forma de opor masculino e feminino, a fim de proteger um ideal de homem. O posicionamento defensivo é agravado, em certa maneira, pelo medo que a mulher provocava. Há inúmeros materiais que exemplificam essa relação, tanto que Jean Delumeau (2009) apresenta um capítulo sobre o medo da mulher no seu, já clássico, *História do Medo no Ocidente*. De acordo com Delumeau, “a atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 2009, p. 462). Muito mais do que causar temor, esse medo ataca, suprime e sufoca a existência feminina, transformando-a em um objeto de desfrute, não só de seu corpo como de toda sua potencialidade. Anne McClintock (2010, p. 44-45) observa essa apropriação do corpo feminino através da sexualização das mulheres nas representações erotizadas do território, nos quais a “Europa projetava seus temores e desejos sexuais proibidos”; o desconhecido que foi submetido à violência imperial teve essa violência projetada para categorias de gênero e raça, o que

McClintock chama de pornotrópicos. Esse aspecto fica evidente na descrição feita por Cristóvão Colombo, retomada por McClintock, ao dizer que a Terra não era redonda, mas tinha a forma do seio de uma mulher e o seu topo a forma de um mamilo.

A imagem da Terra como seio aqui não lembra a bravura masculina do explorador, investido de sua missão de conquista, mas sim o incômodo sentido da ansiedade masculina, a infantilização e o desejo pelo corpo feminino. Ao mesmo tempo, o corpo feminino é figurado como marcando a fronteira do cosmos e os limites do mundo conhecido, envolvendo os homens andrajosos, com seus sonhos de pimenta e pérolas, em seu corpo oceânico indefinido (MCCLINTOCK, 2010, p. 43).

De acordo com Brandão (1993, p. 243), o corpo da mulher foi tradicionalmente associado ao espaço geográfico, sendo transfigurado no “mapa de uma terra abundante e mítica”. Essa tradição, que submete e se apropria do corpo feminino como um instrumento metafórico de comparação, também se faz presente nas descrições geográficas, e vai ser um instrumento amplamente utilizado em diversos níveis.

No século XVII, na França, o crítico Gilles Ménage usou a metáfora *belles infidèles* para se referir às traduções livres e fluentes “[...] comparando as traduções às mulheres e sustentando que as belas não são fiéis, enquanto as fiéis não são belas” (BURKE, 2009, p. 37). A tradução assume o corpo da mulher como objeto de adoração, e, como tal tem sua beleza associada à infidelidade, que é subjugada ao original, no papel do marido traído. Mas esse tipo de atribuição foi considerado machista, sexista e contestada na década de 1990 com o avanço dos estudos de gênero. Lori Chamberlain procurou evidenciar “[...] as estruturas de dominação sexual e social implícitas historicamente na atividade de tradução e no discurso que reflete sobre ela, por meio do exame das metáforas sexistas usadas para descrever o produto ou o processo de tradução” (LAGES, 2019, p. 84).

Na publicidade, Michelle Perrot (PERROT, 2003, p. 14) identifica essa prática desde o final do século XVIII, quando propagandas de automóveis e biscoitos associavam seus produtos ao “encanto da mulher”. Aretino não foge dessa dinâmica ao promover na sua literatura anti-corte a metaforização do corpo feminino. Mas antes de observar as implicações de se eleger a mulher como meio para atingir o alvo de suas críticas, é importante lembrar que Aretino também teve outras influências: a doutrina religiosa e a tradição cristã aparecem direta e indiretamente na abordagem, além de o escritor se apropriar de elementos pagãos e tradições literárias. Esse emaranhado de elementos são aqueles de que o escritor se apropria, mesmo que inconscientemente, e dos quais deixa rastros na sua obra.

4.2 METÁFORA E MISOGINIA: OS LIMITES DA APROPRIAÇÃO DO CORPO FEMININO

A figura feminina na obra aretiniana tem em sua formação elementos constituídos de diferentes tradições que foram permeadas e permearam a literatura europeia. Aretino moldou a mulher na sua obra de acordo com a própria vontade, contudo as representações da freira, esposa e da prostituta são multifacetadas. A sátira latente compartilha aspectos subjetivos de uma cultura que emerge na teia do tempo. Essa desordem de imagens criada pelo escritor abrange noções ainda mais antigas e que suscitam discussões profundas. O que Aretino parece escrever é uma união de tradições distintas, elementos folclóricos e culturais que esbarram nas paredes da memória, deixando-nos indícios de fórmulas que não são estanques no tempo, como rastros que não se perdem totalmente, em que “A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 116). E é por isso que a figura feminina causa essa estranheza, pois salta em diferentes dimensões e opõe seu conteúdo de acordo com o fluxo do tempo.

De maneira geral, Aretino surpreende ao trazer personagens femininas questionando certos padrões, mas apesar disso existe um elemento misógino que é intrínseco ao autor. Não é, como pensado por muitos, na sexualidade das personagens e na engenhosidade da prostituta o veículo do seu ataque, mas sim por se apropriar do corpo da mulher como material para suas metáforas. Com isso, a idealização da mulher alcança um patamar de naturalização do desejo masculino, pondo a como um objeto manipulável. “É essa mecânica da sedução literária que faz circular os simulacros do feminino, delírios da loucura masculina, enquanto negação da mulher, recusa da diferença que a instaura” (BRANDÃO, 1993, p. 104). Aretino manipula a representação do corpo feminino, estabelecendo uma contrapartida em que ele, como autor assume a narrativa, enquanto Nanna é o corpo independente. Isso acontece quando Aretino converte o conteúdo em uma expressão satírica das representações cortesãs, tecendo duras críticas à corrupção da corte, o alvo principal dos seus ataques.

No entanto, não faz isso diretamente, pois a escolha estilística transforma o feminino nesse lugar da perpetuação do discurso. Ugolini (2020, p. 128) afirma que Aretino apesar de retratar a corte com os traços da prostituta, o faz com certo cuidado. A mudança mais radical se dá com a sua saída de Roma, encontrando respaldo na república veneziana, para suas publicações escritas “[...] não por um escritor da corte, mas por um ex-membro” (UGOLINI, 2020, p. 137, tradução nossa). Ali sua narrativa apresenta duas proposições: uma direta e outra metafórica. A direta está contida no seu *Ragionamento delle corti*, publicado em 1538, baseado

em cartas escritas um ano antes – as quais Aretino enaltece a liberdade que a cidade de Veneza lhe proporcionou. O texto apresenta o processo de conversão de Francesco Coccio ao discurso anti-cortesias, que até então, tinha por intenção abandonar os seus estudos para ingressar na corte e acaba sendo convencido por seus interlocutores acerca da realidade que o aguarda se escolhesse ser um cortesão (UGOLINI, 2020, p. 137). A porção metafórica se encontra nas reedições das obras escritas em Roma, mas também no *Ragionamento* e sobretudo no *Dialogo*. Nestes textos, o feminino é representado com a prostituta atuando de acordo com a sua profissão, abordando não apenas questões relacionadas a práticas sexuais, mas também situações econômicas e sociais. Porém as personagens são rodeadas

[...] de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos e objetos cheios de alusões, apresentando-o de modo que sua imagem ocupe inteiramente o campo dos significados alegóricos e supra-individuais que se quer atribuir-lhe, mas de maneira que ela não apareça despersonalizada e possa ser lida ao mesmo tempo como metáfora e história (CASTELNUOVO, 2006, p. 56).

Castelnuovo está se referindo ao retrato da corte, exemplificando pelo retrato equestre de Carlos V, feito por Ticiano, sobre o qual Aretino vai opinar diretamente ao amigo pintor. Ainda que Ticiano não siga as indicações de Aretino (CASTELNUOVO, 2006, p. 57), vemos como o escritor está integrado a essa prática e a transfere para sua poética. No entanto, esse uso metafórico do feminino nos mostra uma linha tênue entre uma expressão de liberação feminina e a representação misógina. Na obra aretiniana temos personagens femininas que assumem um papel de sexualidade ativa, e em cada momento operam de acordo com as suas vontades e/ou objetivos. Essa apropriação do feminino por parte de Pietro Aretino gerou algumas críticas ao autor, que foi considerado misógino por uma leitura de sua obra que associava a imagem da prostituta tanto “[...] como mercadoras de imundície, ódio, crueldade e morte, elas são igualmente críticas de uma sociedade que limita as mulheres a posições que são necessariamente corruptas e corrompedoras” (MOULTON, 2000, p. 135, tradução nossa). No entanto, é importante ressaltar que essa estereotipação da mulher tem raízes anteriores,

[...] o foco de uma tradição misógina centenária que as descreviam como inconstantes e vaidosas, e retratadas pelas convenções petrarquianas como cruéis e não correspondidas, mantendo seus fiéis pretendentes em um estado de insatisfação perene – tornou-se um alvo mais fácil para os cortesãos extravasarem a raiva que sentiam dos príncipes, tidos como caprichosos em seus favores, muitas vezes premiando cortesãos indignos em detrimento dos leais e virtuosos (UGOLINI, 2020, p. 52-53, tradução nossa).

Aretino não foi o único que escolheu a mulher como instrumento para extravasar suas frustrações. “Muitos poetas acabavam redirecionando para elas a raiva e a frustração por não conseguirem viver sem a proteção dos mecenas e o sentimento de servilismo [...]” (MARTINS, 2012, p. 192). Embora a freira, a esposa e a prostituta tenham lugares distintos em sua obra, elas se conectam pelo uso da feminilidade como a exemplificação da estrutura social que a corte gerava. A prostituta se mostrou uma representação ideal para dialogar tanto com o lugar do cortesão quanto do príncipe. Por isso, ao pensar a prostituta como esse mal necessário no cotidiano da sociedade católica renascentista, seu corpo físico e metafísico não escapava do poder. Essa hostilidade que se estende contra toda a mulher se enquadra em um contexto que, no cerne da Igreja, a considera uma figura maléfica, relembrando a posição de Eva, e até mesmo para consolidar o controle dos religiosos frente à tentação. Segundo Bloch,

A ideia da mulher como simultaneamente sedutora e redentora não é, portanto, nenhuma contradição, mas uma arma ideológica poderosa pela qual as mulheres, juntamente com os haveres pertencentes a elas, saíram da posse das famílias e foram alocados na Igreja (BLOCH, 1995, p. 113-114).

Mas não apenas a Igreja detinha essa visão. Delumeau também encontra mecanismos de depreciação e domínio da mulher na cultura popular. Para tanto, retorna ao uso de provérbios, na “[...] insistência da literatura dos séculos XIII-XV, na França por exemplo, em sublinhar os defeitos femininos e vilipendiar o casamento” (DELUMEAU, 2009, p. 507), difamando a imagem da mulher. A aversão que esses textos demonstram reafirma o caráter misógino com que as mulheres foram tratadas. Embora a misoginia fosse, como se sabe, predominante, e através dela qualquer mulher seria atacada, independentemente de seu status social. Em *Lo somni*, de Bernat Metge, o velho Tiresias confessa que as mulheres são animais imperfeitos, atormentados por paixões abomináveis, que só amam seus corpos e seus prazeres, atentas a uma estética pomposa, cujo único propósito é ser contemplada por homens com desejo bestializante, para adúlá-las e olhar seus seios (CUADRADA, 2015, p. 348).

Esse exemplo apresentado por Coral Cuadrada diz respeito ao tratamento dado ao feminino. Há, de certa maneira, uma semelhança entre os escritos de Aretino e a análise dos provérbios feita por Delumeau. Além de ser um pouco controverso, a escrita de Aretino se mostra ambivalente ao eleger a mulher como força motriz da sua obra, ao passo que lhe imputa valores, os quais lidos nesse contexto podem ser vistos como depreciativos a elas, fazendo-as de exemplo para outra coisa. Essa fórmula aparece com mais frequência no final do *Ragionamento*, quando Nanna fala mais da sua atividade como prostituta, ao dizer que “[...] os

vícios das putas são como virtudes” (ARETINO, 2006, p. 140). Mas esse modelo de escrita é usada pelo autor em outros momentos da obra, quando Antonia indica que “[...] todas as boas freirinhas seja, como dinheiro, o juízo e a fé: se for pouco, não serve [...]” (ARETINO, 2006, p. 91). Nanna responde acrescentando com escárnio: “Afirmo que é graças às orações destas que as más religiosas não são engolidas de roupas e sapatos pelo Demônio; o perfume da virgindade das primeiras é tão intenso quanto o fedor da putaria das demais [...]” (ARETINO, 2006, p. 91). Muito da agressividade que a narrativa das freiras apresenta demonstra como Aretino entendia esse estrato social, sem esquecer da sátira platônica ao amor bestial que imprime nelas. Assim,

Essa paganização da vida sexual denuncia um recuo sensível das influências cortesãs, uma depreciação do mito trágico. O platonismo das pequenas cortes duais, tão bem expresso por Bembo e por Baldassarre Castiglione em seus diálogos do *Cortigiano* (O cortesão), reduzida a uma “mundanidade” delicada e inteiramente hedonista. A “cortesia” assumia seu sentido moderno de polidez e civilidade (ROUGEMONT, 1988, p. 211).

Ao atribuir esse caráter de sexualidade exacerbada tanto às freiras, às esposas e às prostitutas, Aretino as toma como receptáculo de um universo específico, pois ao falar de todas essas mulheres ele opera como um crítico da sociedade renascentista cortesã. Os conhecidos estereótipos misóginos – da prostituta e da adúltera – de acordo com Ugolini (2020, p. 79) retratam uma crise moral, sendo que os sentimentos anti-corte e anti-cortesão tornaram a face dessa sociedade parecida com a da prostituta. Nessa constante comparação, observamos Nanna, ao mostrar a Pippa o lugar que cabe à prostituta, questionando se a mulher descrita por ela “[...] estaria feliz se ela fica, vai, dorme ou come, precisa gostando ou não, sentar-se com a bunda de outra pessoa, andar com os pés de outra pessoa, dormir com os olhos de outra pessoa e comer com a boca de outra pessoa?” (ARETINO, 1988, p. 301). Essa afirmação presente no *Dialogo* lembra muito a carta 22 de Veronica Franco, citada anteriormente, onde a cortesã vai expressar esse mesmo lamento, para mostrar à mãe que quer fazer da filha cortesã, que a vida da prostituta é uma vida vivida para os outros, submissa aos desejos alheios.

Mas essa analogia que Franco parece ter se inspirado em Aretino – uma vez que Franco nasce dez anos após a publicação do *Dialogo* – tem a função, para o escritor, de denunciar a ausência de liberdade entre os cortesãos masculinos. Aretino usa da prostituta para associar os estritos requisitos sociais enfrentados pelos cortesãos na dinâmica entre eles e os patronos (JONES; ROSENTHAL, 1998, p. 12-13). Além dessa função, a prostituta na obra aretiniana também tinha uma importância quanto à sociabilidade dos escritores venezianos. Pois, era a

prostituta o alvo preferido dos ataques desses escritores, ela representava o objeto através do qual esses autores construíam suas reputações (ROSENTHAL, 1992, p. 37). Em conjunto, esses escritores compartilhavam através das ficções literárias de mulheres um meio para consolidar os relacionamentos nos diferentes níveis do espectro social (QUAINTANCE, 2015, p. 10). Mas, cabe destacar, que o uso do tropo da prostituta na literatura por Aretino e seus seguidores era uma tomada de posição para se diferenciar estilisticamente da cena literária veneziana – isso na década de 1530 – repleta de poetas petrarquistas que apresentavam a mulher como casta e virtuosa. Para Quaintance (2015, p. 34), o corpo da prostituta representava esse símbolo de uma nova forma de escrita que supostamente rejeitava o petrarquismo. É o que Franco denuncia com suas *Rime*, quando a mulher não serve mais como rainha virginal aos seus propósitos, ela é transformada em prostituta vulgar e – em referência a própria situação – acusada de fazer parte da dissolução social e moral da sociedade veneziana (ROSENTHAL, 1992, p. 57). De um jeito ou outro, o corpo feminino é apropriado de acordo com a necessidade daquele que a evoca,

Enquanto delegada da voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo (BRANDÃO, 1993, p. 230).

A mulher no texto literário tem o poder de não ser passiva, pois joga com o autor e fala o que ele quer que seja dito, mas também vive por conta própria. Isso faz, como já apontado, que sua escrita satírica e ácida tome em seu texto uma forma que pode ser considerada misógina, visando uma estrutura de pensamento que ainda perdura. “De qualquer modo, é certo que as coletâneas de provérbios, ainda uma vez graças à imprensa, multiplicam-se na época na Renascença. E elas também, na maioria das vezes, falam mal da mulher” (DELUMEAU, 2009, p. 512). Delumeau apresenta um conjunto de provérbios retirados do *Livre des proverbes français*, de Le Roux de Lincy: “Beleza de mulher não enriquece homem; Bela mulher, má cabeça. Boa mula, má besta; [...] Mulheres são anjos na Igreja, diabos em casa e macacos na cama” (DELUMEAU, 2009, p. 513). São provérbios que compilam em seus versos outras temáticas de incitação ao ódio às mulheres. Mas não eram só escritos provérbios com o intuito de detratar o feminino. De acordo com Delumeau (2009, p. 512), entre os séculos XV e XVII, de cada dez provérbios, três não possuíam essa opulenta característica.

É possível dizer que Aretino segue essa lógica mais violenta contra as mulheres, ao se pensar o modo que o autor inseriu essas questões na voz de Nanna. A personagem faz essas advertências, sobretudo enquanto prostituta: “porque uma puta adquire uma enorme fama

quando pode ser orgulhar de haver desesperado, arruinado ou enlouquecido um homem” (ARETINO, 2006, p. 110). Em outra passagem, ela admite que “[...] o coração de uma puta só ama o dinheiro, e não conhece nem obrigação nem desobrigação [...]” (ARETINO, 2006, p. 104). Bem como, Nanna vai mostrar como as prostitutas são vistas pelos olhos dos outros. No púlpito, o discurso dos pregadores as acusa de “Perversa concubina dos cem chifres, esposa dos espíritos malignos, irmã de Lúcifer, vergonha do mundo, desonra do seu sexo” (ARETINO, 1988, p. 301-302, tradução nossa). Na rua, entre seus clientes, qualquer deslize é motivo para vilipendiá-las, gritando: “Aquela puta imunda e desgraçada quebrou sua promessa” (ARETINO, 1988, p. 295). Para Delumeau (2009, p. 513), os defeitos femininos, apresentados nessas coletâneas, seriam justificativas para determinadas advertências.

Mas, essas associações na obra aretiniana não têm a função de alerta contra a figura feminina diretamente, o alvo de Aretino é a sociedade cortês renascentista, muitas vezes na imagem da corte papal, que em diferentes momentos, surge como exemplo de pompa em demasia e bajulação. Em certo ponto, Aretino deixa sua estrutura usual de metaforizar a corte para atacá-la diretamente. Um desses momentos ocorre quando Nanna vai explicar a Pippa como usar os presentes com astúcia, detalhando: “Uma mitra feita de brocado de seda fina, que a Sua santidade usava na cabeça na quarta-feira de cinzas; um par de sapatos bordados, os quais tinha nos pés quando Gian Matteo os babava com beijos [...]” (ARETINO, 1988). A lista segue com outras “reliquias” sagradas. Porém, o que se destaca é a aversão que Aretino apresenta contra o datário do papa, Gian Matteo Giberti. Em outra situação, Nanna rechaça a corte por meio de uma ode à república de Veneza:

Oh! Doce, santa e amada Veneza, você é verdadeiramente divina, você é verdadeiramente maravilhosa, você é verdadeiramente gentil [...]. Gostaria de jejuar por você duas quaresmas inteiras, só porque você chama os glutões, os perdidos, os vigaristas, os ladinos e outros malandros parecidos de “cortesão”; e sabe por quê? Para desfrutar das consequências vis que surgem de seus atos (ARETINO, 1988, p. 263, tradução nossa).

Ainda que Aretino expresse diretamente a antipatia nutrida pela dinâmica da corte, em contraposição à admiração que fazia questão de mostrar por Veneza, em grande parte de sua obra ele o faz de forma indireta, como já dito, através da personagem feminina que emula o cortesão. Quando Nanna se defende das acusações de enganadora e desleal dizendo que “[...] isso começa porque os nossos cérebros nunca puderam decidir qual prato se adequava mais aos nossos gostos. Alguns dizem que é aquele que se tempera com ouro e prata” (ARETINO, 1988, p. 294-295, tradução nossa). Nanna fala em nome de todas as prostitutas, retomando o ponto da

subordinação, chegando a ser um pouco sentimentalista, para expressar o lugar que ocupa nessa hierarquia.

Daí cabe observar a descrição das personagens um passo além das representações misóginas que foram construídas na literatura. Isso porque Aretino transporta esses estereótipos, que são característicos das mulheres, para todos os seus personagens. Mesmo assim, Nanna tem uma imagem positivada na escrita aretiniana (MOULTON, 2000, p. 133), pela engenhosidade que garante a sua própria proteção. Por isso, quando compara a astúcia da prostituta com a do cavalheiro (ARETINO, 1988, p. 271), a dela é tratada como virtude. Além disso, Nanna relembra a filha várias vezes do porquê deve sempre agradar aquele que vai pagar por seus serviços, justamente para que “[...] não escarneçam de você com sarcasmo, ou se zombarem de você com sátiras, não parecerá que falam de você” (ARETINO, 1988, p. 309). Um retrato frequente do que acontecia com as mulheres escritoras e as cortesãs que sofriam ataques constantes por sua atuação como prostituta e diante da sua produção literária. Segundo Martins, o escárnio voltado para essas mulheres poderia ser visto como um “sintoma de identificação daqueles poetas com as honestas cortesãs” (MARTINS, 2012, p. 192), que compartilhavam notáveis semelhanças diante da estrutura da corte.

Na segunda jornada dos *Diálogos*, Nanna relata várias situações em que as mulheres foram vítimas de homens cruéis e violentos, que serviram como advertência para a própria filha. Em uma dessas situações, Nanna conta como fez com que um certo oficial, rico e violento, que “por cada palavrinha não dita a seu modo, ele ficava furioso, pegava o punhal e encostava a ponta em seu rosto, esse era o menor dos medos que ele causava. Por isso as cortesãs fugiam dele como os camponeses da chuva” (ARETINO, 1988, p. 208, tradução nossa). Ela vai aproveitar em uma dessas vezes que ele a ameaça com o punhal, para simular que ele finalmente a atinge causando um corte tão profundo que a deixou à beira da morte, para se vigiar fazendo com que, além de pagar por todas as “brincadeiras estúpidas” que cometeu contra ela, pagasse também o médico farsante. Ao final de seu relato, com o sucesso de sua empreitada, Pippa enaltece os feitos da mãe dizendo: “Você foi um homem corajoso, mamãe, em fazer um feito assim” (ARETINO, 1988, p. 210, tradução nossa). Mas, mesmo que Pippa indique que a coragem da mãe por enfrentar a violência de um de seus clientes se assemelhe a de um homem, as figuras masculinas são sempre apresentadas como desprezíveis, a perpetradora de graves violências contra as prostitutas. A posição de poder que esses homens têm diante das prostitutas é subvertido por elas em quase todos os momentos, mas Nanna é realista, pois de qualquer forma “o que diabos podemos fazer diante dos seus ciúmes e brutalidade?” (ARETINO, 1988,

p. 276, tradução nossa). Sujeitadas às vontades dos patronos, os cortesãos se tornam joguetes em suas mãos.

Esse lugar da prostituta pode também ser visto como uma ação política do corpo, uma vez que Nanna, depois de ter vivido como freira, esposa e prostituta, explorando a sua sexualidade, transcende ao usar seu corpo como ferramenta de trabalho e não de prazer. Tal perspectiva pode ser observada no ativismo pró-sexo de Ellen Willis (1992), que pensa o corpo e o prazer das mulheres como meios de resistência ao controle e normalização da sexualidade. Mas também, ao presumir que os escritos de Aretino são parte desta herança dos provérbios do século XIII, observamos alguns traços da misoginia característica dessa tradição. Existe um desprezo, em um primeiro momento, principalmente quando Nanna se põe a falar das prostitutas com maior propriedade. Contudo, a ironia que o escritor evoca não diz respeito somente ao comportamento das mulheres, elas são o meio que ele escolhe para veicular uma crítica robusta da estrutura eclesiástica e da moralidade pudica. Por isso, Nanna não é uma retratação misógina somente, é uma personagem que alcança a plenitude de suas escolhas, sendo compensada pela riqueza acumulada e uma boa perspectiva quanto ao futuro de sua filha na prostituição. Esse duplo caminho dá indícios da ambiguidade que o autor emprega em seu texto, ao se apegar nessa imagem construída do mal como feminino para promover um discurso próprio. Em uma sequência um pouco exaltada, Nanna conclui toda a sua digressão expondo o resultado de sua vida dedicada à prostituição:

Putá não é mulher; putá é putá. E pensa e faz o que fiz e disse. Mas onde coloco nossa sabedoria que diz que a formiga deve armazenar no verão para o inverno? Antonia, minha querida irmã, você deve saber que uma putá sempre tem um agulhão no coração que a deixa descontente: o temor da decadência que você sabiamente descreveu e confesso que para cada Nanna que consegue ser bem sucedida, há mil que morrem comidas pelas doenças (ARETINO, 2006, p. 121).

O insucesso da prostituta se dá através de dois caminhos: a sífilis que com suas profundas chagas, serve para marcar essas mulheres que utilizam o corpo como veículo de seu trabalho, e a decadência financeira. Mesmo que Nanna alerte a filha sobre todos os perigos que encontrará, ela dá ênfase nas vezes em que os homens vão tentar enganá-la, por isso deve estar sempre alerta para receber o combinado antes da entrega do serviço. E para isso, faz uma longa digressão que coloca a prostituta como uma trabalhadora igual a outros do período, que necessitam “[...] pagar o aluguel da casa, comprar pão, vinho, lenha, azeite, velas, carne, galinhas, ovos, queijo, água e até um lugar ao sol!” (ARETINO, 1988, p. 267, tradução nossa). Dentre as profissões que lista, cita a figura dos cortesãos, que “[...] chantageiam os seus patrões

se esses não lhe cobrem com benefícios [...]” (ARETINO, 1988, p. 267, tradução nossa). Abertamente, Aretino equipara o cortesão à prostituta, pois ambos são dependentes de uma figura que exerce poder sobre eles. Mas, neste momento, eles subvertem seu lugar na hierarquia, reagindo contra a opressão, para garantir o que lhe é de direito.

Mais uma vez, Aretino nos mostra como não fazia diferenciação entre o cortesão da cortesã, reforçando que ambos são forçados a valerem-se de estratégias fraudulentas para sobreviver na corte (UGOLINI, 2020, p. 78). Nanna atesta essa comparação ao dizer que: “[...] as putas de hoje, se parecem com os cortesãos de hoje, que, pelo seu bem-estar precisam roubar, do contrário morreriam de fome. E para um cortesão que tem pão em sua casa, existem uma multidão que mendiga por um pão seco” (ARETINO, 1988, p. 262, tradução nosa). Por isso, a engenhosidade é um “pecado” perdoado pelo autor, e o futuro incerto justifica a ambição que tornaria as mulheres prostitutas. Convém dizer que Aretino apresenta uma espécie de lição de moral, um aviso para não se esperar uma vida de luxos através desse caminho, mesmo que Nanna seja descrita como uma mulher de posses. A prostituição se aproximou aqui de uma alegoria, ao tratar da emancipação feminina numa sociedade renascentista em ebulição. Assim, Aretino não fixa seu olhar apenas na prostituta, sua inspiração é digna de atenção, uma vez que suas personagens são mais do que devassas. O que o autor apresenta são irrupções narrativas de fórmulas que aparecem em outros momentos, sejam eles numa sátira latente da corte e das suas escrituras, ou ainda nos ideais cristãos, seja nos escritos de Boccaccio, nos contos populares franceses ou numa ideia ampla e disseminada de bruxaria. Ou, até mesmo, nas narrativas pornográficas contemporâneas que ganham espaço nos anos de 1970.

4.3 PORNOGRAFIA: A FORMAÇÃO DE UMA CATEGORIA

A definição do discurso pornográfico está relacionada à dicotomia entre pornografia e erótico. No campo das artes, a essas comparações são dadas maior ênfase, principalmente para separar a “arte elevada” daquilo que é considerado inferior. Walter Kendrick (1995, p. 11-12) observa que as discussões sobre pornografia se resumem a dividir o que é pornográfico do que não é, e nesse campo nebuloso qualquer material pode entrar no meio desse debate. Kendrick, destaca que todos “[...] concordam que existem coisas ‘pornográficas’ no mundo; A única coisa em que eles não concordam são as características dessas coisas”. Com isso, muitos artistas e escritores tentaram tensionar tais limites. Um exemplo disso é Andy Warhol, que borrou essas fronteiras ao minar a possibilidade de “santificar” sua obra como “arte legítima”, ao trazer seu trabalho para dentro de uma galeria de arte e manter um diálogo tanto implícito quanto explícito

com a pornografia (OSTERWEIL, 2004, p. 434). Em 1964, Warhol apresentou o filme *Blow Job* na Washington Square Art Gallery. Com duração de 35 minutos, o vídeo consiste no enquadramento do rosto de um rapaz, que estaria sendo filmado durante uma prática sexual que o espectador não vê. Embora o título sugira e as expressões faciais indiquem que ali ocorre uma felação, o filme não mostra nem afirma explicitamente o que é, nem se há outra pessoa.

De acordo com Érica Sarmet dos Santos (2015, p. 47), o objetivo de Warhol não seria apenas contornar a censura sofrida pelos cineastas independentes, mas também evidenciar “a tensão existente entre o que era considerado alta e baixa cultura, divisão que ainda imperava na concepção de cultura no começo dos anos 60”. A postura de Warhol com *Blow Job* representa uma ressignificação da imagem pornográfica ao explorar o prazer em várias instâncias, reconhecendo nele “um novo tipo de plenitude erótica” (OSTERWEIL, 2004, p. 439). Esse traço “erótico” que Osterweil atribui ao trabalho do artista, não tem a intenção de sacralizar a arte pornográfica, muito pelo contrário, é considerar que a arte possui um “imaginário pornográfico sensível” (SANTOS, 2015, p. 19). Portanto, não manteremos uma oposição entre essas categorias, perpetuando uma discussão que, na maioria das vezes, fomenta uma visão elitista do trabalho sexualmente explícito de práticas sexuais e corpos desnudos. Pois, como Dominique Maingueneau (2010, p. 30-31) mostrou, ao valorizar o erotismo a pornografia é condenada e julgada elementar, enquanto o erótico demonstra sua própria superioridade por não ser pornográfico.

Blow Job de Warhol desafia as tentativas de classificação, frustrando os críticos que buscam uma categorização clara da pornografia. Apesar de não mostrar explicitamente a prática sexual, o conteúdo é explícito e as expressões faciais do jovem sugerem o caminho em direção ao orgasmo, despertando sensações também no espectador. A pornografia é um fenômeno cultural que existe muito antes de Warhol e continua a ser discutido e apropriado de várias formas ao longo da história humana. Aretino, assim como Warhol, está inserido nesse contexto como um provocador da discussão. Ainda que Aretino use da linguagem pornográfica, diferente do artista contemporâneo, Aretino não pensava a categoria pornográfica como tal, contudo, vemos que sua obra é atravessada por essa problemática.

As raízes da palavra pornografia remontam à antiguidade grega. Derivada do termo em grego “porné”, que significa “prostituta” (MAINGUENEAU, 2010, p. 13). As *pornai* representavam o nível mais baixos das prostitutas, aquelas que trabalhavam nos bordéis, enquanto as prostitutas mais refinadas eram chamadas de *hetairai* (HALPERIN, 1989, p. 19; 23). No entanto, é preciso ressaltar que esse termo se referia à prostituição feminina, diferente da masculina, que também existia, mas com certas ressalvas. Ao exercer a prostituição, o

cidadão estaria recusando as garantias constitucionais fornecidas pela democracia ateniense, além de renunciar o direito de participar do governo junto aos seus concidadãos (HALPERIN, 1989, p. 14-15). Ou seja, seus participantes estavam proibidos de assumir e participar de cargos públicos (CORINO, 2008, p. 21), pois a prostituição, em teoria, comprometeria o julgamento do cidadão.

Dessa forma, a etimologia de pornografia une *porné* a *graphos* formando a palavra *pornographos*, que significa escritor, ou pintor, de prostitutas. De acordo com David M. Halperin (1989, p. 23), embora a palavra *pornographos* apareça pela primeira vez na Antiguidade Tardia, o sentido etimológico já existia muito antes, com escritos e imagens representando a vida e os amores das prostitutas. Contudo, a palavra “pornografia” com o mesmo significado foi resgatada pelo escritor Nicolas Restif de la Bretonne em seu livro sobre o controle da prostituição pelo Estado na França, datado de 1769 (MAINGUENEAU, 2010, p. 13). Alguns anos mais tarde, em 1857, encontramos pela primeira vez a palavra “pornografia” no *Oxford English Dictionary* (HUNT, 1999, p. 14). O significado contemporâneo da pornografia está associado à representação de práticas sexuais explícitas e órgãos sexuais, com o objetivo de provocar excitação sexual. Essa definição mais restrita da pornografia como sendo exclusivamente voltada para a excitação sexual surgiu no final do século XIX (JÚNIOR, 2006, p. 45). No entanto, Susan Sontag (2015, p. 39-40) observa que alguns críticos opõem pornografia e literatura considerando-as excludentes e, entre as justificativas, ressaltam o conflito que a indução da excitação sexual encontra no propósito literário,

[...] tranquilo e desapaixonado envolvimento que evoca a genuína arte, com isso a linguagem desempenharia um papel instrumental. Ao fazer isso, exclui-se não apenas os escritos pornográficos, mas também a potência que a obra pode exercer sobre o público. Em muitas obras, as representações de práticas sexuais não tinham como única função a excitação (SONTAG, 2015, p. 40).

Essas contradições e discussões em torno do conceito de pornografia demonstram como o termo e sua composição não operam de maneira uniforme em todas as suas representações, abrindo espaço para interpretações diversas e debates sobre os limites e significados da pornografia. Aretino também surge como figura importante para se pensar as características que constituíram a pornografia moderna, sendo considerado pelos estudiosos do tema como a primeira fonte moderna do tema (HUNT, 1999, p. 25). Isso acontece porque o escritor renascentista acrescentou elementos que foram importantes para a formação da tradição pornográfica: “[...] a representação explícita da atividade sexual, a forma do diálogo entre mulheres, a discussão sobre o comportamento das prostitutas e o desafio às convenções morais

da época (HUNT, 1999, p. 26). Tanto os *Sonetos Luxuriosos* quanto os *Ragionamenti* são consideradas as obras pornográficas de Aretino, nas quais identificamos todas essas características listadas por Hunt. Mesmo utilizando a sexualidade, prostitutas e práticas sexuais, Aretino o faz para afrontar o sistema político e religioso da época. Para Findlen, os componentes satíricos da pornografia desse período “[...] eram indicadores de hierarquias sociais mutáveis e de vicissitudes da cultura intelectual e política na complexa rede de Repúblicas e Cortes que constituíam a Itália renascentista” (FINDLEN, 1999, p. 55).

O jogo entre sátira, política e sexualidade explícita forma a escrita pornográfica da qual Aretino faz parte. Segundo Kendrick (1995, p. 60-61), se alguém deveria receber o título de “fundador” do gênero pornográfico, seria Aretino, pois observa-se que os detalhes sexuais explícitos apresentados pelo autor tinham a intenção de causar à excitação. O que Kendrick destaca é como a finalidade do texto aretiniano se assemelha à finalidade do trabalho pornográfico contemporâneo, mas sem posicionar o autor como a gênese do gênero. Esse distanciamento ajuda a pensar nos múltiplos lugares que a literatura de Aretino alcança, uma vez que, com seus contemporâneos, o escritor compartilhava um cenário propício para o desenvolvimento da pornografia.

No século XVI, a Europa possuía as ferramentas necessárias para desenvolver uma cultura pornográfica por meio do desenvolvimento da imprensa (FINDLEN, 1999, p. 56). Contudo, essa conjuntura também motivou um avanço enfrentando pela censura da Igreja Católica que, em 1559, inaugurou o Índice de Livros Proibidos para eliminar os escritos protestantes e também se utilizou desse mecanismo para impedir a propagação de textos considerados imorais. Nesse contexto, Aretino se uniu a Maquiavel e Boccaccio com suas edições expurgadas (FINDLEN, 1999, p. 57). A repressão ao material literário vai ser também recorrente no Antigo Regime, colocando sob a alcunha de “livros filosóficos” obras de teor político, filosófico e pornográfico que ameaçavam ou difamavam o Estado, a religião e a “boa” moral (DARNTON, 1987, p. 39). Assim, a censura se tornou um mecanismo de controle para regular esse tipo de material, pois a pornografia nesse momento estava alinhada, como vimos, à sátira política, atacando a moralidade imposta pela soberania religiosa e política.

Nos séculos seguintes, com a constituição dos museus como espaço de salvaguarda das coleções, muitos artefatos obscenos ganharam um espaço de proteção. No entanto, as obras ainda passavam pelo crivo dos curadores, que julgavam a relevância dessas produções e estavam proibidos de destruir tudo o que chegasse até eles, mesmo que considerassem de “mau gosto” (KENDRICK, 1995, p. 70). Embora as obras não fossem mais destruídas, aquelas consideradas obscenas foram ocultadas do grande público, sendo colocadas em espaços que

Kendrick (1995, p. 70) denominou como “museus secretos”, espaços usados para esconder do grande público produções “perigosas”, permitindo que apenas alguns “supostamente imunes à corrupção” tivessem acesso a elas. Como resultado, o material literário e pictórico obsceno que teria sido escrito e circulado nos “níveis mais baixos da sociedade” acabou se perdendo, restando poucas evidências de sua existência (KENDRICK, 1995, p. 77). Dessa forma, os museus secretos criaram um espaço fechado que limitavam o olhar, usando de mecanismos de controle e vigilância (PRECIADO, 2018, p. 27) que não só coíbiam o discurso pornográfico, mas também reprimiam a circulação de um material amplo sobre o sexo.

Os mecanismos de controle do material sexual não conseguiam definir o que de fato seria pornográfico. Kendrick (1995, p. 96), ao falar sobre as licenças de peças teatrais na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, comenta que as campanhas de combate à pornografia, mesmo respaldadas na legislação, foram confusas e desajeitadas, encontrando forte resistência. Para tanto, a corte britânica, em 1868, inseriu um método que buscava identificar traços que qualificariam uma produção como pornográfica ou obscena, para justamente aplicar a legislação. Com o *Teste de Hicklin*, uma publicação para ser classificada como “obscena” deveria apresentar uma “tendência a corromper pessoas cujo espírito é vulnerável a influências morais” (OGIEN, 2005, p. 68). Apesar de baseado em um critério tendencioso, essa fórmula foi exportada e serviu de sustentação para diferentes julgamentos, perpetuando um desentendimento sobre o que é considerado pornográfico.

Nos Estados Unidos, além do uso do *Teste de Hicklin*, entrou em vigor no ano de 1873 a lei Comstock – conhecida pelo nome de seu proponente, o deputado federal Anthony Comstock –, que pretendia proibir o comércio e circulação de tudo o que pudesse ser considerado obsceno, imoral e sem pudor. Dentre os materiais que se encaixavam nesse recorte, estavam desde qualquer livro, panfleto ou impressão classificada como indecente ou que divulgassem informações sobre métodos contraceptivos e aborto, até cartas, cartões-postais e obras de arte (KENDRICK, 1995, p. 124). São a essas “áreas cinzentas” do sexo que pertenciam as obras mais vulneráveis à censura, que incluíam obras de arte que abordavam abertamente o tema e obras científicas com informações “clínicas explícitas” (WILLIAMS, 1989, p. 85). A perseguição ao material sexual evidencia o medo de uma parcela da população diante do discurso sobre o sexo, abrangendo diferentes tipos de objetos, independente da finalidade. No entanto, essa tentativa de definir o que seria obsceno mostrou-se ineficaz, pois não conseguiu impedir a veiculação do discurso sobre o sexo. Foucault identificou que

[...] a partir do fim do século XVI, a “colocação do sexo em discurso”, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfas e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou — sem dúvida através de muitos erros — em constituir uma ciência da sexualidade (FOUCAULT, 1988, p.17).

Assim, todo o esforço empregado pelos partidários de Comstock não teve apenas como resultado a coação da circulação do material sexual, mas também a difusão indireta do debate em torno do sexo. Williams (1989, p. 86) observa que isso resultou no aumento de vozes que falavam sobre sexo, vozes múltiplas que difundiam o material sexual explícito, e também compartilhavam posicionamentos a favor do sexo e do controle das mulheres de seus próprios corpos. A diversidade de posições em relação a diferentes obras fez com que as classificações se tornassem cada vez mais subjetivas, e posteriormente caíssem em desuso. Esse é o caso do julgamento do livro *Ulysses*, de James Joyce, que abalou o uso do *Teste de Hicklin* em 1933 na corte norte-americana, uma vez que a obra não foi considerada obscena “[...] devido aos seus méritos literários e por não poder exercer uma influência prejudicial sobre um homem ‘razoável’” (OGIEN, 2005, p. 69). Os trabalhos que trataram do sexo em suas mais variadas vertentes encontram-se em uma zona ambígua, disputada por diferentes atores que insistem em classificar as produções como pornográficas ou não. Assim, observa-se uma tentativa de isolar essa categoria como forma de fundar uma definição incontestável, justamente para conseguir dizer o que não é pornográfico, mais do que o que é.

Em uma dessas investidas, alguns críticos buscaram apartar a pornografia da arte, mais especificamente da literatura, e para isso se utilizaram dos valores “[...] pertencentes à psiquiatria e aos estudos sociais, mais que à arte” (SONTAG, 2015, p. 46). Pois, a obra pornográfica, nesse sentido, retrataria as fantasias sexuais infantis, ou ainda, pode representar uma patologia (SONTAG, 2015, p. 38). No entanto, reduzir a pornografia a aspectos especialmente clínicos restringe a potência que obras com esse viés podem ter, definindo-as somente pelas práticas sexuais. Nesse sentido, Sontag identifica que “quase toda a pornografia [...] aponta para algo mais amplo que o simples dano sexual” (SONTAG, 2015, p. 67). Embora a pornografia não se limite apenas às práticas sexuais, estas correspondem a uma parcela importante do que se classifica como tal, e isso se divide entre a parcela que corresponde à excitação sexual e aquela que constitui um aspecto de contestação, principalmente na obra de Aretino. Findlen (1999, p. 79) vê em escritores como Aretino a intensão de chocar seu público, ao se desvencilhar das amarras estilísticas e usar o toscano, o escritor subvertia as normas tanto na escrita quanto no conteúdo. Lapeiz e Moraes (1984, p. 140-143) atribuem à pornografia o

caráter transgressor, é através dele que reconhecemos a pornografia como objeto, pois o prazer e o desejo, proibidos e condenados, “triunfariam na forma de transgressão”.

Susan Sontag indica que algumas obras literárias pornográficas²¹ possuem o que chamou de “poesia da transgressão”, no sentido de: “Aquele que transgride não apenas quebra uma norma. Ele vai a algum lugar onde os outros não vão; e conhece algo que eles não sabem” (SONTAG, 2015, p. 68). Sendo que esse processo de produção de conhecimento ocorreria a partir da “imaginação pornográfica” que teria acesso a alguma verdade “(sobre o sexo, a sensibilidade, a personalidade individual, o desespero, os limites), que pode ser partilhada quando projeta a si própria em arte” (SONTAG, 2015, p. 68). Apesar da ideia de transgressão dizer respeito à pornografia, para Sontag, ela só é válida quando essa produção pornográfica é elevada ao status de arte (KENDRICK, 1995, p. 200). Essa postura foi criticada por dividir a cultura pornográfica, opondo uma pornografia elitizada e filosófica contra aquela ligada a uma cultura de massa dominante (WILLIAMS, 1989, p. 10). Tal crítica não se limita a Sontag, pois, como observado por Preciado, “o mundo da arte gosta de um salpicão de reciclados códigos pornográficos quando esses estão separados da sua função de crítica social e existem como meros resíduos estéticos” (PRECIADO, 2018, p. 22). Legitimar a pornografia como arte, pelo menos no caminho de uma arte sacralizada nos museus, que se encontrariam ali dialogando com seus pares, significa, para Kendrick (1995, p. 201), que já não se é mais preciso queimar os livros ou enfrentar processos judiciais, pois se elimina o poder que a arte teria de comover um público fora do meio artístico.

A pornografia, portanto, produz um material mais amplo do que é possível delimitar. Seu lugar é o lugar da transgressão, unindo diferentes produções que ao longo dos anos foram taxadas de pornográficas. Assim, mesmo com as críticas, Sontag aponta para uma parte importante da pornografia ao pensar no ato transgressor que promove a produção de conhecimento. Diferentemente, todavia, do que afere Sontag, a transgressão é pertencente ao discurso pornográfico, uma vez que a “estética pornográfica é fundamentalmente política” (SANTOS, 2015, p. 26). Assim, se a pornografia inaugurada com o período moderno marcou um conflito entre “as representações do desejo e da virtude” (FINDLEN, 1999, p. 54), esse embate continuou se perpetuando com a inserção das tecnologias cinematográficas nas produções pornográficas.

²¹ No ensaio, Sontag baseia seu argumento a partir das obras *A Imagem* (Catherine Robbe-Grillet, 1956); *A História de O* (Pauline Réage, 1954); *A história do Olho* (Georges Bataille, 1928).

As primeiras produções audiovisuais a exibirem práticas e órgãos sexuais foram chamadas de *Stag Films*²². Surgidas no início do século XX, essas produções caracterizavam-se por serem em preto e branco, silenciosos, de curta duração, baixo orçamento e narrativa simples. Nelas, podiam ser vistos corpos desnudos, contato físico e atividades sexuais envolvendo penetração vaginal e felação. No entanto, cabe destacar que tais produções eram geralmente exibidas em locais privados onde homens se encontravam socialmente, como despedidas de solteiro, fraternidades e em bordéis, além disso, eram cenas feitas por homens para homens, na sua maioria heterossexuais (PRECIADO, 2018, p. 29). Isso acontece pois, apesar de um momento de experimentações com o cinema, os filmes *stags* ainda estavam limitados por uma cultura patriarcal que considerava “desviante” as práticas que simulavam adultério, prostituição e práticas sexuais não reprodutivas, inter-raciais, em grupo e também aquelas iniciadas por mulheres (WAUGH, 2004, p. 138). Ademais, grande parte dessas produções eram anônimas e amadoras, e, segundo Williams (1989, p. 74), elas não tinham a pretensão de satisfazer seu público, mas sim excitá-lo, sendo que a satisfação sexual deveria ser buscada fora dos termos visuais, seja com a masturbação ou atividades sexuais reais, ou no compartilhamento de piadas e na “ejaculação verbal da variedade ‘homosocial’”.

Diferente dos filmes *stags*, a pornografia *hardcore* se caracteriza pela visibilidade máxima nas cenas, ao apresentar uma linguagem que privilegia os close-ups de partes específicas do corpo, ilumina genitais e escolhe posições sexuais que exibam claramente ao espectador os corpos e órgãos sexuais (WILLIAMS, 1989, p. 49). Esses recursos audiovisuais utilizados pelo *hardcore* destinam-se a intensificar a experiência do real, provando ao observador que aquilo que está sendo mostrado na tela “é de fato ‘real’ e não uma simulação ou alusão ao sexo” (SANTOS, 2015, p. 36). Diante dessas novas adições na pornografia, as discussões sobre a conceitualização do obsceno e da permissibilidade ganham força no final dos anos de 1950. Em uma decisão importante para a mudança das leis de proibição da pornografia, a Suprema Corte dos Estados Unidos, em 1957, declarou inconstitucional o estatuto federal contra a obscenidade no caso que ficou mais conhecido como Roth vs. Estados Unidos, colocando fim ao uso do *Teste de Hicklin* como método de classificação para legislar contra a pornografia (KENDRICK, 1995, p. 177). Essa era uma situação que também estava em voga no Reino Unido e na França, onde se estabeleceu uma tentativa de restrição do acesso desse material mais explícito, desde a limitação do acesso a menores até a completa proibição de sua exibição (OGIEN, 2005, p. 18-21). Mesmo com um cenário promissor, os discursos

²² Também conhecidos como *blue movies* ou *smokers*.

contrários à pornografia permaneceram com a justificativa de proteger os jovens da corrupção e as mulheres da violência, o que levou a pornografia a entrar em um novo momento de discussão e transformação.

Com o afrouxamento da censura e as novas regras de restrições, a pornografia não ficava mais restrita a círculos privados – como os filmes *stags* –, circulando mais amplamente, absorvendo outros gêneros e constituindo a hegemonia do que se conheceu como *hardcore*. Nos anos de 1970, a produção de filmes pornôis experienciou um momento de explosão, passando de um número módico de trinta lançamentos clandestinos nos Estados Unidos em 1950, para superar a marca de 2.500 novos títulos em 1970 (PRECIADO, 2018, p. 31). Em 1972, no meio dessa expansão, o filme *Garganta Profunda* se tornou um marco na produção pornográfica *hardcore*, pois foi um dos primeiros filmes a se preocupar com o prazer feminino, atraindo um grande número de mulheres ao cinema (WILLIAMS, 1989, p. 25). O longa metragem arrecadou mais de 600 milhões de dólares, distribuído por todo os Estados Unidos, sendo um dos filmes mais vistos do período (PRECIADO, 2018, p. 31). O diferencial desse filme, segundo Williams (WILLIAMS, 1989, p. 110), é uma premissa bem diferente das vistas nos filmes *stags*: o prazer é sentido de maneira diferente de uma pessoa para outra, de modo que tal perspectiva vai se ajustar com a variedade de práticas sexuais incentivadas com o pornô *hardcore*. Mas, ainda assim, diante dessa expressividade alcançada pela pornografia, “transgredir um tabu certamente não é derrotá-lo” (WILLIAMS, 2004, p. 275, tradução nossa), ou seja, amarras superadas pela pornografia são constantemente revisitadas, principalmente se tratando do medo da corrupção que esse material pode causar.

Por isso, as novas experimentações na pornografia são alvos de novos questionamentos. No final dos anos de 1970, o material sexualmente explícito atingia com seu realismo um público considerável, não sendo bem recebido por uma parcela da sociedade que não se restringia somente a um lado conservador, acendendo novamente o debate sobre a censura. Entre eles, um grupo de feministas via a pornografia como perigosa e prejudicial por legitimar um poder sádico nas relações, incentivando um comportamento misógino (WILLIAMS, 1989, p. 11). Andrea Dworkin e Catharine MacKinnon foram grandes expoentes no combate à pornografia. Para elas, essa seria a primeira forma de opressão política e sexual sofrida pelas mulheres. Esse feminismo anti-pornografia vai se unir aos conservadores para coibir a representação da sexualidade feminina, por ver nessa prática um incentivo à violência de gênero, defendendo a busca junto aos governos por meios legais de conter a pornografia e também a prostituição (PRECIADO, 2018, p. 356). A tentativa de legislar novamente contra a pornografia se pautava numa ideia de que o discurso obsceno, com suas cenas de submissão e

humilhação, incentivaria a reprodução da violência. Para Laura Milano (2014, p. 52), essa visão perpetuava uma ideia de que a forma de proteger as mulheres seria proibindo esse material. No entanto, ao fazer isso, esse movimento adquiria uma postura tutelar, renunciando a qualquer tentativa de entender as novas representações do prazer.

Robin Morgan sintetizou o pensamento anti-pornográfico no slogan “a pornografia é a teoria, e a violação é a prática” (apud PRECIADO, 2018, p. 356), frase utilizada exaustivamente para culpar a pornografia pela violação sexual sofrida por milhares de mulheres no mundo todo. No entanto, Virginie Despentes (2016, p. 42) observa o estupro como um programa político proveniente do capitalismo, uma “representação crua do exercício de poder” através da violência sexual. Essa polarização no movimento feminista causada pela pornografia nas décadas de 1970 e 1980 dividiu-se “[...] entre as feministas anti-pornografia ou pró-censura e as feministas pró-sexo, *sex positive* ou anti-censura” (SANTOS, 2015, p.55). O termo pró-sexo foi usado pela primeira vez por Ellen Willis – uma das porta-vozes da oposição à censura sofrida pela pornografia – para denominar essa corrente que reivindicava a autonomia do corpo e do prazer feminino como meio de resistência à normalização da sexualidade (MILANO, 2014, p. 54). Uma das críticas feitas por Willis ao movimento anti-pornografia diz respeito à proximidade dessas feministas com o conservadorismo norte-americano, uma vez que ambos usavam a mesma retórica sobre a exploração dos corpos femininos (WILLIS, 1992, p. 15). Nisso, Willis observa que a denúncia feita por Dworking, e por outras feministas acerca do efeito misógino da pornografia é de fato real, porém não se aplica da mesma forma em todos os contextos, como seria tratado pelo movimento anti-pornografia (WILLIS, 1992, p. 18). Tal discurso desconsiderava a potência da sexualidade feminina, tratando as mulheres somente como vítimas do patriarcado.

A ideia de reprimir a pornografia unia parte do feminismo aos valores conservadores, a oposição ao grupo anti-pornografia tinha entre seus integrantes “trabalhadoras do sexo, atrizes pornô e pessoas sexualmente rebeladas” (PRECIADO, 2018, p. 356). Um desses nomes foi Annie Sprinkle, considerada responsável pela difusão do movimento pós-pornográfico, a artista e sexóloga também dirigiu e atuou em filmes pornográficos, se aprofundou na concepção de sexualidade e na compreensão da indústria pornográfica hegemônica e seus mecanismos de captura da sexualidade. Para ela

A pornografia é como um espelho em que podemos nos observar. As vezes o que descobrimos não é muito bonito de se ver e pode nos deixar bastante desconfortáveis. Mas que oportunidade maravilhosa de se conhecer, de se aproximar da verdade e de aprender... A resposta ao pornô malfeito não é proibir o pornô, mas fazer filmes pornô melhores! (SPRINKLE apud DESPENTES, 2016, p. 74).

Toda essa disputa que trouxe discursos feministas antagônicos sobre a pornografia, elevou o conflito a um nível político relevante nos Estados Unidos dos anos 1980, a ponto de ficar conhecido como “guerras sexuais” (PRECIADO, 2018, p. 356). A pauta que tentava proteger as mulheres por meio da repressão foi refutada com veemência pelas feministas pró-sexo, que repudiavam a ideia de coibir a sexualidade feminina como resposta a uma pornografia misógina e violenta, tornando excludente do cenário a experimentação da sexualidade das mulheres. Willis destaca que ela, junto com outras feministas envolvidas com a política da diferença rejeitam a ideia de que a sexualidade feminina seja única, evidenciando a complexa construção das “identidades eróticas” e propondo observar a variedade do “desejo feminino e imagens sexuais” de uma perspectiva em que o sexo seja visto como “inocente até que se prove sua culpa, e não o contrário” (WILLIS, 1992, p. xx). Perceber a fluidez do desejo feminino é uma máxima que vai permear essa discussão, avançando para procurar um novo olhar sobre as possibilidades alcançadas pela sexualidade e tentando garantir às mulheres que não sejam condenadas por seus próprios desejos.

Em um texto do início dos anos 2000, Virginie Despentes (2016, p. 30) aponta como condenar a pornografia pelo aumento da violência sexual contra a mulher é um tanto equivocado, citando que tal tipo de agressão não é algo recente, por isso, seria incoerente culpar a explosão dos filmes pornográficos como veiculador e legitimador do estupro. É contraproducente resumir as violências sofridas por mulheres em diferentes níveis da sociedade à expressão de sua sexualidade, transformando toda obra pornográfica em uma representação da brutalidade masculina e da sujeição feminina. Willis (1992, p. 28) salienta que o movimento anti-pornografia se apoderou e perpetuou estereótipos binários – focados na genitália – para defini-la, evocando para ela a imagem do homem sádico e violento, em oposição ao conceito de “erótica”, associado à prática sexual gentil, romântica, voltada para o relacionamento, logo, à mulher. Mesmo que algumas mulheres se identifiquem com esses pontos, não é possível reduzir a subjetividade sexual feminina a um lugar que não permite o desejo ultrapassar certos limites.

Despentes é bem descritiva ao dizer que uma mulher possui cognição suficiente para compreender que uma cena sadomasoquista não implica sua vontade de “ser chicoteadas ao chegar ao escritório ou amordaçadas enquanto lavam a louça” (DESPENTES, 2016, p. 80). A mulher desejante e que experimenta causa repulsa por desequilibrar um regime sexual já instaurado, sendo inadmissível a mulher sentir prazer através de práticas extremas. Contudo, ao tentar proibir a pornografia como estratégia de coibir a violência e opressão sexual contra as mulheres, esse movimento anti-pornô censurou majoritariamente produções que apresentavam

sexualidades dissidentes. Representações lésbicas com o uso de dildos, práticas BDSM e sadomasoquistas foram proibidas no Canadá por serem consideradas “violentas e nocivas para as mulheres”, enquanto as representações femininas “estereotipadas” na pornografia heterossexual não sofreram censura (PRECIADO, 2018, p. 357). Esse embate fomentou ainda mais a discussão sobre a pornografia, que já vinha numa crescente. No entanto, diferentes atores ganharam notoriedade, reivindicando o direito à sua própria sexualidade. Mesmo com a estabilização do *hardcore* como o modelo de pornografia hegemônica, ele também contribuiu para que diferentes expressões da sexualidade galguem seu espaço, formando um novo movimento.

Kendrick (1995, p. 187) é um dos primeiros teóricos a observar essa tendência, a abertura da pornografia para o mundo externo, vinda através do *hardcore*, que não só se tornou uma prática de lazer, mas também objeto de estudos e alvo de muitas polêmicas. Além disso, foi explorando o *hardcore* que observamos a efervescência de sexualidades, ainda que esse modelo seja o predominante – com seus close-up e filmagens anatômicas – trouxe possibilidades para a formação de novas categorias na produção pornográfica. Com isso, o início da pornografia *hardcore mainstream* mostra que “[...] a era clássica da pornografia havia chegado ao fim; agora a era *post-pornográfica* começou” (KENDRICK, 1995, p. 188). O complexo cenário de abertura, após um longo período de políticas de censura, gerou discussões intensas acerca da divulgação e circulação de obras obscenas, principalmente no que se refere à literatura e produções audiovisuais. O que Kendrick chamou de *post-pornografia* é o termo que vai nomear uma série de estratégias crescentes que se contrapõe às representações sexuais hegemônicas, emergindo das reações feministas, homossexuais e *queer* diante das

[...] técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo e da produção de prazer, da divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que desses se desdobra. [...] A noção de pós-pornografia marca uma ruptura epistemológica e política: um outro modo de conhecer e de produzir prazer através do olhar, mas também uma nova definição de espaço público e novos modelos de habitar a cidade (PRECIADO, 2018, p. 31).

A pós-pornografia se apropria da transgressão que muitas das produções pornográficas fundaram para transgredir a própria pornografia. No entanto, a pós-pornografia não tem a preocupação de se diferenciar da pornografia como categoria hegemônica, e sim se posicionar frente às discussões abordadas pelas feministas antipornografia, uma vez que tais produções não se enquadram “nos critérios do feminismo clássico” (SANTOS, 2015, p. 58). Essa complexa relação das construções dissidentes da sexualidade mostra como essas expressões

ultrapassam os limites morais da sociedade para ocupar um espaço que lhes foi suprimido, sob a desculpa de proteger as mulheres da violência iminente de homens descontrolados. Os corpos historicamente relegados às margens promovem uma expansão de sua performatividade através da pós-pornografia, um fenômeno que, para Milano (2014, p. 9), une à arte e o que ela chamou de (pós)feminismo para contemplar as novas formas de representar a sexualidade e a pluralidade de desejos e práticas sexuais existentes. Na forma de manifesto, Veronica Vera vai, em 1989, explicitar as angústias diante da repressão da sexualidade que estava sendo construída, trazendo um olhar positivo para o sexo e confrontando o discurso anticensura

Nós compreendemos nossas genitais como parte sem separação dos nossos espíritos.
 Nós utilizamos palavras explicitamente sexuais, imagens, performances para comunicar ideias e emoções.
 Nós denunciemos censura sexual como antiarte e desumana.
 Nós nos fortalecemos através desta atitude de otimismo sexual.
 E com este amor pelos nossos seres sexuais nós nos divertimos, curamos o mundo e o suportamos (SPRINKLE; VERA, 1989).

Nesse ponto, *O Manifesto Pós-Pornográfico Modernista*, indica o sexo como resistência à normatização e censura das sexualidades. Com isso, observamos experimentações transgressoras na escolha de práticas que rompam com os estereótipos de sexo e gênero tão difundidos na pornografia hegemônica. Mesmo se tratando de um termo recente – recuperado nos anos 2000 por teóricos e ativistas diante da politização da pornografia (SARMET e BALTAR, 2021, p. 85) – a pós-pornografia é um fenômeno que ajuda a entender como minorias sexuais compreendem a si próprios em contextos de repressão.

4.3.1 A pós-pornografia: a subversão da subversão

Quando fixamos nosso olhar no Renascimento, encontramos os caminhos de uma genealogia da pornografia que se aproxima do entendimento contemporâneo. As discussões que tratam da pornografia mudam ao longo do tempo, e conceituá-la historicamente se refere apenas a um fragmento da sua compreensão. Corpos dissidentes foram usados como objeto de deboche ou relegados ao campo do fetiche. No entanto, esses mesmos corpos também subverteram a pornografia, mostrando-se desejantes e desafiando convenções morais, enfrentando uma política dominante do prazer. Pietro Aretino caminha por veredas de controle em sua obra, testando os limites da expressividade do prazer, engajando uma discussão que ora representa uma metáfora social ora desloca seu posicionamento para o da personagem, apresentando através dela uma experimentação do prazer.

Aretino é um transgressor, ultrapassando os limites morais do século XVI, sendo reconhecido como referência quando se fala em representação de posições sexuais no período (HUNT, 1999, p. 102). Mais do que isso, Aretino virou sinônimo para designar práticas sexuais em toda Europa, seu nome era invocado com mais frequência do que suas obras eram lidas. Muitas pessoas citavam “Aretino” como uma forma de designar algo particular, uma atitude que seria só dele, inconfundível ao autor (KENDRICK, 1995, p. 65). Brantôme (1540-1614) em seu *Discurso sobre o amor galante*, vai se referir às “posições”, “figuras” ou “ilustrações” de Aretino para indicar o que seriam práticas sexuais, quer estejam descritas em livros ou talhadas em taças de prata (BRANTÔME, 1968, p. 32-36). Mas poderia Aretino ir ainda além da pornografia? Tanto como conceito quanto em sua aplicação, a pornografia que o escritor contempla é subversiva, e embora seja característica de um período específico, suas representações transcendem tal período chegando até os tempos atuais.

É o que acontece com o trabalho de Aretino, quando visto como o primeiro exemplo do que chamaríamos contemporaneamente de pornografia *hard* ou *hardcore* (KENDRICK, 1995, p. 62). Como se estivesse deslocado no tempo, Aretino apresenta uma produção sexualmente explícita que se enquadra mais com um momento histórico que não é o seu, ultrapassando seus contemporâneos e dialogando com o devir. Ao descrever minuciosamente posições sexuais, Aretino se diferencia da literatura que abordava o sexo até então, a qual utilizava um viés implícito. Muitas obras, como o *Decameron* e as *fabliaux* francesas, aplicavam metáforas e outras figuras de linguagem para deixar subentendida essas questões. Aretino torna o sexo protagonista da sua narrativa, aproximando-se, assim, das produções *hardcore* no cinema dos anos 70. Sua descrição detalhada de práticas sexuais limita o espaço para ambiguidades, buscando imprimir uma ideia de realidade a essas questões.

Mesmo que apartado por mais de quatro séculos, Aretino mostra-se atual ao abordar discussões que ainda se mostram pertinente e são trazidas na produção pornográfica, onde os suportes distintos não limitam as similitudes. No filme *Garganta Profunda*, anteriormente citado, por exemplo, apesar de ser uma produção feita por um diretor homem e ter uma narrativa que fetichiza o pênis através da felação e da submissão feminina, as questões sobre o prazer feminino são abordadas numa discussão sobre o clitóris, um órgão por muito tempo negligenciado, retratado no contexto do obsceno, não no da medicalização, evidenciando um momento de pluralidade e diferença em um subtexto contraditório (WILLIAMS, 1989, p. 112-113). Já Aretino utiliza o corpo feminino para sua crítica às dinâmicas da corte, retratando as condições enfrentadas pelas mulheres, ao dividi-las entre freiras, esposas e prostitutas. No entanto, em vez de transmitir uma imagem de passividade, as mulheres tentam subverter certos

códigos para superar o lugar que lhes é imposto na sociedade, levantando também uma discussão acerca da legitimação do prazer e da liberdade sexual. Na vida das casadas, é a infidelidade que proporciona a contestação dos códigos, uma vez que havia uma certa aceitação da vida extraconjugal masculina e que não acontecia com as mulheres. Por isso, a proposta da jovem esposa de trair o marido vem acompanhada da justificativa: “[...] já que nossos maridos se fartam de comer o ano todo toda a boa carne que lhes passa pela frente, porque não aproveitamos esta noite para provar um pouco de carne de mestre?” (ARETINO, 2006, p. 66).

A discussão sobre a liberdade sexual feminina ganha destaque nos anos de 1970 com a produção pornográfica audiovisual. Aretino não foge dos elementos característicos do tipo filmico *hardcore*, induzindo o espectador a entender aquilo como “real”. Contudo, suas questões ultrapassam os limites morais de um período anterior. Tal deslocamento observado no objeto mostra como algumas problematizações nos *Ragionamenti* são atuais, não reservadas a um contexto específico, fluindo no tecido do tempo. Se observa, assim, como o tempo opera diante dos objetos históricos, levando em consideração que eles não estão limitados a determinada duração, por isso “[...] é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46). Aretino reverbera em seu trabalho a inconstância do tempo, detalhando como o vivencia diante do cenário em que se encontra.

Nesse complexo cenário de experimentações, Aretino é considerado como um dos primeiros exemplares da pornografia *hardcore*, pois, como supõe Kendrick, “ninguém antes dele, e poucos escritores nos três séculos seguintes, consideraram o ato sexual como um palco feito para a experimentação” (KENDRICK, 1995, p. 66, tradução nossa). Isso é latente em Aretino, pois ele não converge com seu tempo, e seu uso da mulher e das possibilidades sexuais que cria, se aproxima do “palco de experimentações” que a pornografia e a pós-pornografia vão apresentar a partir dos anos de 1980.

Essa complexa relação que Aretino demonstra ter com o tempo pode ser vista na discussão que Jacques Rancière tem a partir da leitura de Lucien Febvre sobre a incredulidade em *Rabelais*. Rancière (2011, p. 30-31) faz uma comparação, um tanto objetiva, para tratar do anacronismo, afirmando “que Diógenes não tinha guarda-chuva e que os generais romanos não dispunham de metralhadoras”. Ao fazer isso, Rancière critica o que chamou de “mau” anacronismo, quando se extrapola o “domínio do verificável” e se considera tudo aquilo que não condiz com determinado período temporal como anacrônico. Ele argumenta que “A imputação de anacronismo não é alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data,

é a alegação de que ela não pôde existir nessa data” (RANCIÈRE, 2011, p. 31). De certa forma, tal abordagem impede a vivência do objeto e deixa autores como Aretino submetidos a uma leitura cristalizada, em que as representações femininas são frutos somente de uma herança misógina. Assim,

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.59-60).

A questão da temporalidade também é trazida por Preciado no seu *Manifesto Contrassexual*, pois “A contrassexualidade não fala de um mundo por vir; ao contrário, lê as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade” (PRECIADO, 2014, p. 24). A contrassexualidade é um instrumento de desnaturalização do que se entende como práticas sexuais normativas inseridas dentro do sistema heterossexual de sexo e gênero, alvo de críticas por parte do autor, que propõe novas estratégias de intervenção dos corpos. No entanto, essa proposta não se limita apenas a uma perspectiva contemporânea. Preciado (2014, p. 24) nos mostra que a contrassexualidade opera sobre duas temporalidades; em uma delas, as tecnologias sexuais se mostram fixas, e qualquer tentativa de mudança é vista como uma intervenção na norma estabelecida, o “Apocalipse da Humanidade”. Na outra, há “[...] uma temporalidade do acontecimento na qual cada fato escapa à causalidade linear. Uma temporalidade fractal constituída de múltiplos ‘agoras’ [...]” (PRECIADO, 2014, p. 24), e não está limitada à ideia de uma identidade sexual natural.

Ao observar essa multiplicidade temporal, a contrassexualidade se insere num campo amplo e anacrônico para compreender as dinâmicas contra-normativas que surgiram em tempos diversos e que, de certa forma, não foram compatíveis com seu próprio tempo. Nesse ponto, “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Uma vez que a contrassexualidade se encontra tanto à frente como posteriormente as experiências dissidentes que intervêm nos corpos rejeitados em períodos distintos.

Preciado não usa o anacronismo diretamente como categoria, mas ao descrever o processo temporal em que a contrassexualidade opera mostra como o tempo é peça importante para entender esse processo. É o “[...] campo efetivo em que a contrassexualidade incorpora as tecnologias sexuais ao intervir diretamente sobre os corpos, sobre as identidades e sobre as práticas sexuais que destes derivam” (PRECIADO, 2014, p. 24). Nesse sentido, podemos

perceber na produção literária de Aretino a apresentação de outras dinâmicas para as práticas sexuais, inserindo perspectivas que fogem da expectativa da Renascença italiana aos corpos femininos, reagindo indiretamente ao sistema de corte. Sua ação, ao visibilizar a liberdade sexual das mulheres, intervém diretamente na forma como o prazer é apresentado, tornando-o, antes de tudo, um fenômeno feminino. Protagonistas do prazer elas decidem o que desejam ou não, como as noviças que questionam o uso dos dildos de vidro: “Que loucura pensar que se possa matar nosso apetite com estas porcarias. Isso não beija, nem tem língua, nem mãos para bolinar” (ARETINO, 2006, p. 30). Ou ainda quando a prostituta estimula o prazer no outro com o intuito de conseguir algo que proporcione a ela outro tipo de prazer. Nanna faz isso com frequência, por isso quando o amante “[...] ver que você está prestes a desmontar do cavalo ele te prometerá todo o tipo de coisa. E você recuse. Por fim, jogando a bolsa ele te dará tudo, enquanto você finge não querer” (ARETINO, 1988, p. 180).

A pós-pornografia surge como uma reação, mais especificamente ao mercado pornográfico dominante, contudo, mostrando-se como uma proposta contrassexual de atuação sobre os corpos, assim também podemos ler nas proposições de Aretino. O corpo pós-pornográfico não se encontra exclusivamente após a popularização da internet, com a exploração do corpo diante de uma câmera. Nanna nos mostra como um corpo pós-pornográfico atua, uma vez que, como mulher, seu prazer deveria ser restrito. No entanto, o que acontece é o contrário: sua condição subalternizada é superada quando se opõe às normas relativas ao espaço em que se encontra. O caso mais extremo dessa violação se dá quando Nanna nos apresenta uma mulher, que para ficar com o homem que ama, orquestra a morte do marido, já enfermo e depois de viúva se viu livre. “Como não tinha parentes, nem do lado do marido, nem do seu lado, ficou livre e desimpedida e todos pensaram que ficara louca pela perda do marido” (ARETINO, 2006, p. 82). Vendo-se livre do infortúnio do casamento, a mulher livre é tida como “louca” pelos outros. Claustro, matrimônio e virtuosidade são transgredidos através do manejo do corpo de Nanna, que singularmente mostra a mulher protagonista de uma vida que seria considerada desregrada, porém, libertadora.

É nos detalhes que ela encontra o prazer, mas é também nos detalhes que Nanna subverte, seu corpo não é exclusivamente prostituído, comercial e alheio, ele é ferramenta para a construção da sua própria narrativa, fazendo dele elemento que propaga o prazer e o caos. Por isso,

Os corpos pós-pornográficos zombam das imposições sociais de gênero e se mostram abertos a qualquer prática e papel sexual que satisfaça seus desejos. O que foi naturalizado como o “sexo” de nossos corpos é desconstruído por essas novas corporalidades, nas quais as partes erógenas podem ser infinitas, desde que estejamos dispostos a criá-las. A pós-pornografia abre a possibilidade de representar uma plataforma sexo-corporal expandida, disposta a reescrever a história impregnada nos corpos (MILANO, 2014, p. 71, tradução nossa).

Distanciar-se do objeto nos dá a oportunidade de encontrar diferenças e semelhanças no tecido do tempo, de observar detalhes de uma percepção muito particular do escritor renascentista. Nanna mesmo apresenta o ânus como local de potência masculina, é ali, onde hoje é território proibido para homens heterossexuais cisgêneros, que é possível estimular e reforçar a virilidade do homem. Na narrativa Nanna quer satisfazer os próprios desejos: “Eu que já estava para desmaiar como um pobre diabo que morre de fome e não pode comer, enfiei rapidamente um dedo no lugarzinho que faz subir o entusiasmo” (ARETINO, 2006, p. 67). Esse processo faz parte da dinâmica sexual em que ambos se encontram.

Aretino herda um olhar misógino da representação feminina, mas ao invés de perpetuar um estereótipo, acaba criando uma categoria diversa, expressando nas particularidades de sua protagonista um caminho em direção à emancipação feminina. Com esse afastamento, identificamos como o autor compreende seu entorno, apresentando múltiplas possibilidades de leituras e uma percepção inatual da representação feminina. Podemos observar essa perspectiva através do exercício feito por Angela Carter, feminista anticensura, na leitura do Marquês de Sade como um ensejo para as mulheres analisarem a inscrição do poder nas relações sexuais (WILLIAMS, 1989, p. 11). Esse é o lugar em que a pós-pornografia atua, oferecendo possibilidades de compreender as diferentes formas em que a sexualidade fora historicamente construída e contestar o sentido atribuído a ela. Para Milano (2014, p. 16), o contexto da pós-pornografia permite novas representações que vão contra ao que é socialmente estabelecido sobre os corpos, práticas sexuais e sexualidades, ao trazer outros tipos de corpos e produções de prazer.

Durante muito tempo, o corpo feminino foi representado como algo desviante, alvo de ataques que suprimiam a sexualidade da mulher. O embate contra a cultura sexual hegemônica se dá de maneira distinta, como já observamos, a própria pornografia teve seu lugar de contestação antes de ser moldada para ser incorporada à sociedade capitalista. Essa postura varia de acordo com a forma que a sociedade integra certas posturas diante da sexualidade, tornando permissível o que antes era proibido. No caso da mulher dos *Ragionamenti*, seus desejos não são inferiorizados, mas sim reconhecidos. Embora possa haver resistências em relação ao seu comportamento, essa não é a ideia central. Nanna e as mulheres que surgem em

suas histórias adotam uma postura que vai contra os códigos que ditam um comportamento normalizado. Novamente impulsionada pela infidelidade do marido, a mulher sem põe ativa diante dos próprios desejos: “Ouvi dizer que quem não arrisca, não petisca; o meu marido, que se orgulha de sua sem-vergonhice, quer saquear o cofre e o baú da nossa empregada, mas estou decidida a provar como é esse tal de trinta-e-um [...]” (ARETINO, 2006, p. 77). O *trentuno* era muitas vezes associado a violência sexual, o estupro, um método de disciplina social (QUAINTANCE, 2015, p. 42). No entanto, essa prática é subvertida em uma espécie de orgia na qual a mulher é a personagem ativa, que mesmo em uma posição de submissão, ela experimenta seus próprios desejos para além das convenções impostas. Diante disso, o pós-pornô

“[...] não busca representar toda a verdade do sexo, mas questionar os limites culturais que separam a representação pornográfica e a não pornográfica, assim como os códigos visuais que determinam a normalidade ou a patologia de um corpo ou de uma prática. Trata-se, finalmente, de inventar outras ficções visuais que modifiquem nosso imaginário coletivo [...]” (PRECIADO, 2020, p. 105).

É o que faz Aretino ao mudar a percepção dos corpos e da sexualidade em sua obra, fluindo para uma narrativa que contempla a mulher desejante, deslocando o centro sexual hegemônico da figura masculina para a figura feminina, permitindo que sexualidades e corpos dissidentes sejam capazes de serem vistos e valorizados. Nanna é a voz de uma camada minorizada sexualmente no século XVI, que usa do corpo como ferramenta de combate. O sexo desprendido das freiras e das casadas dá lugar a uma prática racionalizada, que ao não ter mais a função prazer para a própria Nanna, não é mais explícito na narrativa. Tal mudança surge quando a personagem questiona “[...] por que elas deveriam se entregar a todos como um presente?” (ARETINO, 1988, p. 267). O prazer não é intrínseco a prostituta, o papel dela nesse jogo é remunerado, mas mal pago “[...] esse sistema é mal feito. Eu digo que o governador deveria emitir uma ordem sob ‘a pena do fogo’ para quem roubasse uma puta” (ARETINO, 1988, p. 267).

Já no que diz respeito ao processo contemporâneo de massificação da pornografia, todavia, o desenvolvimento tecnológico tornou o acesso a esse material mais individualizado, primeiramente com os aparelhos de videocassete e DVD e, em seguida, com a internet. Com isso, observou-se que o caráter transgressor da pornografia perdeu espaço para uma narrativa dominante da sexualidade normativa. A pós-pornografia é uma resposta ao domínio do discurso sexual, trazendo para o debate corpos e sexualidades marginalizados propondo novas narrativas. Nanna, uma prostituta renascentista, apesar de estar elevada ao status de cortesã,

ainda é uma figura dissidente, e como tal, subversiva, não se deixando viver somente como uma metáfora do autor, mas perpetuando também um discurso de libertação feminina.

Pensar Nanna fora do domínio aretiniano é uma outra forma de apropriação e subversão da obra através de uma leitura feminista contemporânea, encontrando além do traço misógino nos *Ragionamenti*, a revolta de uma personagem ficcional contra os grilhões das possibilidades de sua própria existência. Ao deslocar o foco da análise de autor para a personagem, entendemos esse lugar do qual Nanna faz parte, um espaço que reivindica o prazer e a sexualidade como política frente à opressão machista (MILANO, 2014, p. 50). Da juventude até a maturidade, o sexo é uma constante para Nanna, contudo, lida com o prazer de diferentes maneiras, de uma ode ao gozo, suprimindo-o gradativamente em favor da subsistência. Nanna prostituta, não é somente uma metáfora, seu corpo fala por si. Mesmo que a pós-pornografia surja como uma ferramenta dissidente feita por corpos marginalizados, Aretino troca de lugar com a sua personagem, ele a usa para questionar os padrões da aristocracia italiana, enquanto Nanna sobrevive perpetuando não só uma imagem de mulher autônoma, como tensiona os limites do gênero e da sexualidade. Nesse sentido,

Este novo feminismo pós-pornô, punk e transcultural nos ensina que a melhor proteção contra a violência de gênero não é a proibição da prostituição, mas sim a tomada do poder econômico e político das mulheres e das minorias migrantes. Da mesma forma, o melhor antídoto contra a pornografia dominante não é a censura, mas sim a produção de representações alternativas da sexualidade, feitas a partir de perspectivas divergentes da visão normativa. Assim, o objetivo desses projetos feministas não seria apenas libertar as mulheres ou obter sua igualdade legal, mas sim desmantelar os dispositivos políticos que produzem as diferenças de classe, raça, gênero e sexualidade, tornando assim o feminismo uma plataforma artística e política para a invenção de um futuro comum. (PRECIADO, 2007, s.p., tradução nossa).

Assim, grupos marginalizados utilizam a sexualidade como meio de questionar o sistema vigente, expondo novas e diferentes formas de pensar e agir em relação ao sexo, tendo na pós-pornografia o meio para dar visibilidade a essas dissidências. A pós-pornografia, então, encontrou um meio de superar a pornografia? Mesmo que ambas encontrem na transgressão sua resistência, elas são meios divergentes de propagar uma mensagem específica. “É claro que nenhum discurso pode prever totalmente o impacto no sentido que a recepção vai produzir, visto que a circulação desse discurso social ao longo do tempo faz a mediação entre as condições de produção e de reconhecimento” (MILANO, 2014, p. 18). Isso acontece, ainda segundo Milano, porque um discurso pode provocar efeitos distintos aos seus observadores, gerando novas produções a partir dessa diferença. Assim, a pós-pornografia corresponde a

reação da resistência aos modelos hegemônicos propagados pela pornografia, por isso, para Milano (2014, p. 18) “Sem pornô não há pós-pornô”.

4.3.2 Pós-pornografia: uma leitura contemporânea dos *Ragionamenti*

Materiais obscenos foram produzidos ao longo dos séculos e, a partir deles, a pornografia como categoria foi formulada. Seja pela descrição gráfica das práticas sexuais e dos corpos, ou pela transgressão estética e literal, ou ainda pela descrição da vida das prostitutas, a pornografia possui diferentes abordagens que mostram como essa categoria não se manteve estanque. Contudo, a pornografia contemporânea detém uma dimensão que se destaca ao promover práticas sexuais que se vendem como reais com a finalidade de excitar o público. Para tanto, replica o modelo fordista capitalista de produção ao reproduzir, sob a mesma base ideológica, centena de milhares de materiais sexuais, reafirmando a ordem vigente e cerceando a capacidade crítica dos receptores (MILANO, 2014, p. 36-37). Essa compreensão já não se encaixa numa leitura da obra aretiniana dessa forma, pois “visto deste ponto, o pornô apenas produz a repetição e o gozo passivo” (MILANO, 2014, p. 37). São muitas nuances que englobam a pornografia, e a excitação sexual é mais uma das camadas da produção aretiniana, que o autor complexifica nas práticas para além do gozo físico.

Nesse ponto, a excitação sexual que provém da imagem pornográfica atingiu um de seus momentos mais emblemáticos ao ter sua estética cooptada pela cultura de massa. Brian Mcnair (2009, p. 55) identificou que nas décadas de 1980 e 1990, a pornografia perdia o seu caráter transgressor, uma vez que seus códigos e convenções haviam deixado de ser tabu e passaram a ser aceitos em vários estratos culturais, adentrando no cinema hollywoodiano, literatura, publicidade, moda entre outros setores. Esse processo de sexualização cultural ficou conhecido como *pornificação* e se tornou alvo de críticas por uma parcela da sociedade – incluindo tanto conservadores quanto algumas feministas ligadas ao movimento antipornografia – por exaltar a exposição sexual, objetificação e mercantilização do corpo feminino (MCNAIR, 2009, p. 67). No entanto, a *pornificação* não se limitava ao corpo feminino, uma vez que abrangia uma concepção de sexualidade heteronormativa. Durante os anos de 1990 e 2000, a sexualidade feminina se tornou novamente um campo de disputa, preocupando aqueles que acreditavam na libertação do corpo feminino através da sexualidade, bem como quem via nisso algo nocivo. Para Ariel Levy (2005, p. 35), mesmo que as mulheres se auto-sexualizassem, utilizando o corpo como plataforma para expressar seus próprios anseios, isso era percebido como uma pressão patriarcal para determinar como as mulheres deveriam desejar e atuar diante da

sexualidade, o que chamou de “cultura obscena”, também era atravessado pelas forças do mercado no âmbito privado.

Com posicionamentos conflitantes, os teóricos da sexualidade e alguns da pornografia indicaram que os processos de sexualização e *pornificação* da cultura dominante criaram novos espaços para a exibição sexual feminina (MCNAIR, 2009, p. 70). É importante ressaltar que a discussão sobre a sexualização dos meios culturais é válida por perpetuar alguns estereótipos sexualizantes no cotidiano popular. Porém, da mesma maneira que vimos com as produções pornográficas, é necessário avaliar até que ponto o processo de *pornificação* é um ato somente voltado ao patriarcado e ao capital. Ao afirmar que a nova “cultura obscena” não seria sexualmente libertadora para as mulheres e, em vez disso, as encorajaria a conspirar para sua própria objetificação (LEVY, 2005 apud HOLLAND; ATTWOOD, 2009, p. 170-171), ou seja, transforma as mulheres em vítimas veladas de um processo no qual elas, teoricamente, são incapazes de opinar. Assim, esse novo lugar para o feminino não se restringe a um espaço de passividade, no qual a mulher que produz e reproduz certas práticas seria apenas um instrumento da cultura misógina.

Por isso, esse processo de *pornificação* é tomado pelo movimento pós-pornográfico, como uma ruptura com a ideia de que a mulher na posição de submissão seria um indivíduo passivo (SARMET, 2018). O texto de Aretino evoca uma dimensão tátil e visual do prazer, inspirado, como vimos, em leituras neoplatônicas nas quais “a arte por ser uma imitação apelaria ao corpo e não à mente” e, por isso, ceder ao prazer, seria ceder ao “irracional, sensorial, corporal e feminino” (SARMET, 2018, p. 549). Portanto, quando as mulheres incidem propositalmente sobre si os signos da “cultura obscena”, a *pornificação* adquire um novo sentido e é definida como “um diagnóstico da reivindicação pelas mulheres do seu direito de mostrar-se ao olhar e desejo alheio” (BALTAR, 2018, p. 567). Nanna é uma mulher que dialoga com o prazer, suas vivências exploram o sexo em descobertas intensas e que evidenciam mulheres desejanter em busca da própria satisfação, do gozo. No entanto, a dinâmica muda no decorrer da obra, e Nanna desenvolve uma relação diferente com o próprio corpo e com o prazer, o qual existe em um momento para o sexo e, no outro, pelo sexo.

Nanna não é o objeto de prazer, ela reivindica o direito ao prazer. Quando faz dele seu ofício, ele se transforma em outra coisa, mas continua não sendo um “objeto em si”, pois ela atua em benefício próprio, e isso deve ser considerado a partir das maneiras que subverte sua própria ação como prostituta. Tal postura pode ser observada através do conceito de *pornificação* de si, “[...] que reivindica como desejo e prazer ser cada vez mais visível ao olhar público” (BALTAR, 2018, p. 570-571). Aretino *pornifica* Nanna, mas ela, mais uma vez,

assume o controle e *pornifica* a si mesma ao revisitar a sua própria fala, em uma interação que pode se tratar da primeira parte do *Ragionamento*, na qual a personagem se defende

[...] em todos os lugares a conversa será sobre as calúnias que eles sabem dizer sobre as damas. [...] E os que me repreendem pelo o que eu falei das freiras, dizendo “ela mentiu sobre tudo”, se esquecem que o que disse à Antonia foi para fazê-la rir, e não para falar mal das religiosas, como poderia ter feito. Mas o mundo não é mais o mesmo, e não pode mais uma pessoa que sabe como viver, viver nele (ARETINO, 1988, tradução nossa).

Aretino e Nanna refutam os críticos, cada um ao seu modo. Aretino responde àqueles que não entenderam o propósito de sua sátira, enquanto Nanna deixa claro o lugar subalternizado que a mulher ocupa e não se intimida com isso. Nem mesmo, os homens com quem se relacionam são uma ameaça, ela estabelece os parâmetros necessários para assumir o controle da relação. Nanna ensina a filha que seu corpo não é passivo:

[...] não o deixe arar seu jardim sem que pague pelo terreno no qual deseja plantar sua semente. E assim como ele recorre a todos os seus truques, para não ser enganado por você, você também recorrerá a toda sua astúcia para fazê-lo admitir que não há como enganá-la (ARETINO, 1988, p. 194, tradução nossa).

A mulher que Nanna busca ser é autônoma, e ao ensinar Pippa a ser uma prostituta, ela guia sua filha com princípios que transcendem o próprio corpo, utilizando sua sexualidade de diferentes maneiras e deixando sua influência presente em seus relacionamentos. Embora o conceito de *pornificação* seja aplicado por Baltar às interações entre sujeito, câmera e espectador, Nanna se expõe como prostituta a essa vivência complexa que fica registrada como um texto em Aretino, compondo uma interação entre personagem, leitor e autor. O texto aqui tem a tarefa de seduzir e promover um jogo de cumplicidade entre leitor e autor (BRANDÃO, 1993, p. 157). No entanto, Nanna age dentro desse jogo, destacando-se em relação ao autor, em um ato de “colonização feminina, via literatura, feita em textos produzidos nas sociedades patriarcais e que podem ser escritos por homens ou mulheres” (BRANDÃO, 1993, p. 158).

Nanna subverte a relação com o autor ao tentar se libertar do domínio que Aretino tem sobre ela, assumindo o controle do próprio corpo em certos momentos. Nessas ocasiões, a discursividade narrativa, da qual Aretino é fruto, parece ter seu tecido rompido por uma perspectiva que permite à personagem feminina se opor às expectativas impostas pelo texto. Isso acontece quando, por exemplo, Antonia confronta Nanna acerca da veracidade dos fatos ou impõe um papel moral diante da condição que a prostituta ocupa entre o “[...] mal francês, traições, má reputação e pobreza” (ARETINO, 2006, p. 140). Antonia também compreende que

o lugar do qual Nanna fala como prostituta não é, unicamente, o marginalizado, pois, segundo ela, “É tão bom satisfazer os menores caprichos próprios dando prazer a todos” (ARETINO, 2006, p. 140). Nanna projeta a sua sexualidade, transformando as práticas sexuais em um lugar de produção de sentido, e assim rompe com os padrões estabelecidos em prol do desejo.

Como observou Baltar (2018, p. 570), todavia, nem toda a *pornificação* é um ato emancipatório. É necessário analisar as complexidades envolvidas, como as mulheres são inseridas e se inserem nas expressões da sexualidade e do obsceno. No entanto, Nanna é uma mulher que reconhece o privilégio que possui entre as prostitutas e, por isso, utiliza seu corpo de formas diferentes para reivindicar o prazer e os desejos para si. Em uma estratégia de Nanna para manter o domínio e controle de seus amantes, ela atíça os sentidos dos homens para que eles sintam que estão sendo ameaçados, que estão perdendo o domínio sobre o seu objeto, a mulher:

Peça para que sua criada lhe dê um chupão no pescoço ou deixe marcas de dentes na sua bochecha, a fim de enojar aquele que acredita ver em você as marcas do concorrente. Desarrume também a cama durante o dia, bagunce o cabelo e enrubesças com o cansaço, mas não muito, e verá ele bufar de ciúmes como bufa o marido que encontra a mulher em pecado (ARETINO, 1988, p. 241, tradução nossa).

Assim, Nanna promove uma imagem feminina autônoma, afastando-se de representações mais contidas e perpetuando um comportamento emancipatório da sexualidade que opera diante do seu desejo e dos outros. Nanna se *pornifica* independentemente de Aretino, pois, “É na escrita feminina que pode vir a emergir algo do desejo da mulher, mesmo que ele se registre na escrita de um homem” (BRANDÃO, 1993, p. 298). Além disso, Quaintance (2015, p. 9) argumenta que na circulação dessas mulheres fictícias – como denominado o trânsito de textos protagonizados por mulheres nos círculos literários venezianos – há indícios de resistência aos ideais normativos de comportamento para ambos os sexos.

A mulher desejante é considerada um perigo por desestabilizar as convenções normativas do papel feminino e, ao fazer isso, também confronta a autoridade masculina. Nanna, no seu papel de esposa afronta então o poder do marido e debocha do lugar que ela mesma o coloca. Isso acontece quando a personagem declara sobre sua vivência sexual extraconjugal: “[...] resolvi realizar toda as minhas fantasias e quis provar desde os carregadores até os grandes senhores [...], e meu maior prazer era não só que meu marido soubesse, mas que visse” (ARETINO, 2006, p. 92). Nanna faz parte de um momento em que as mulheres eram relegadas ao segundo plano dentro de uma estrutura onde “[...] não havia lugar para as mulheres: nenhum papel estava destinado às mulheres em cidades onde apenas os homens podiam ser

cidadãos ou reis” (KING, 1994, p. 245). O comportamento destoante se dá quando a mulher aretiniana inverte as expectativas em relação ao desejo entre homens e mulheres, gerando uma disputa pelo controle não apenas dos corpos, mas também do discurso. Essa conjuntura nos ensina que a resistência acontece tanto na ordem dos corpos como também dos discursos (MILANO, 2014, p. 21). As questões abordadas no texto se ampliam ao incorporar práticas sexuais dissidentes, mulheres marginalizadas – seja por sua posição na hierarquia social seja por sua liberdade sexual – e, ao final do *Ragionamento*, ao subverter o sexo, transformando-o de busca do prazer em uma forma de negócio.

Essa desnaturalização do imaginário pornográfico pela pós-pornografia opera por meio de “um diálogo crítico que se estabelece através da negociação com seus códigos hegemônicos, criando algo híbrido” (SARMET; BALTAR, 2021, p. 87-88). No contexto renascentista, Aretino elege a figura da mulher desejante e da prostituta como representantes desse fardo. A mulher, como objeto subalternizado pelo olhar masculino, é superada por Nanna que percorre sua própria discursividade através das práticas sexuais, deslocando o pênis para fora do seu centro hegemônico, o homem. No início da primeira *giornata* do *Ragionamento*, ao se apoderar do objeto de vidro, Nanna é apresentada a uma nova forma de produção do prazer. Inicialmente, ela não compreende o motivo pelo qual as freiras dão tanta importância a ele, para na sequência, voyeuristicamente, presenciar uma orgia pelas frestas do convento, acompanhando as mais variadas funções do objeto. Na prática sexual coletiva para a qual Nanna não foi convidada, ela vê as mulheres portando o dildo de vidro que penetra o ânus dos homens, em um jogo de inversão que descarta, em parte, a centralidade do pênis, que nesse momento se iguala ao dildo. “Ao contemplar o negócio de vidro, senti que fiquei excitada”, logo em seguida, ela usa sua própria urina para encher e aquecer o objeto, e ao introduzi-lo, “sentia ao mesmo tempo martírio e gozo [...]. Quando entrou tudo, pensei que fosse morrer de uma morte mais doce que a vida das beatas” (ARETINO, 2006, p. 27). Nanna encontra no uso do dildo o caminho para o prazer. Ela não considera nenhuma alternativa além do gozo imediato, encontrando nele a satisfação de um desejo incitado pela visão das práticas sexuais. Assim, é preciso pensar o

[...] dildo como tecnologia sexual que ocupa um lugar estratégico entre as tecnologias de repressão da masturbação e as tecnologias de produção de prazer. O dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma vez por todas, não existe. O falo não é senão uma hipóstase do pênis (PRECIADO, 2014, p. 78).

Para Preciado (2014, p. 80-81), a invenção do dildo supera o pênis como a “origem da diferença sexual”, além de se deslocar para outros lugares, tornando qualquer outra coisa um

dildo, inclusive o pênis. O objeto de vidro é o dildo das freiras, tal qual o pênis, que elas recorrem para alcançar o gozo. Nanna chega a comparar os dois, constatando que “O de carne me pareceu menos rude que o de vidro” (ARETINO, 2006, p. 36). Contudo, essa não é uma reclamação ou um impedimento, pois, um pouco mais à frente, ela experimenta algumas posições sexuais que estão no livro que recebeu de seu amante, usando o dildo de vidro com uma companheira de claustro. “Minha amiguinha o encaixou tão bem entre suas coxas que se diria mesmo que era o treco bem empinado de um homem para sua tentação” (ARETINO, 2006, p. 47-48). Na sequência, Nanna explica como seguiu a prática entre as duas: “Deitei-me de costas [...], puxei os joelhos para os ombros e ela enfiou em mim, tanto do meu lado bom, como do mau [...]” (ARETINO, 2006, p. 48). Essa interação sáfica não anula o pênis, pois de fato ele não existe nesse momento, o dildo é o pênis, ele está do lado de fora da construção sexual, por isso ambos são para Nanna objeto para satisfação própria, independentemente de onde ele esteja alocado.

Se o dildo é disruptivo, não é porque permite à lésbica entrar no paraíso do falo, mas porque mostra que a masculinidade está, tanto quanto a feminilidade, sujeita às tecnologias sociais e políticas de construção e de controle. O dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética de seu contorno (PRECIADO, 2014, p. 78-79).

A plasticidade do pênis também modifica a sua função, que até o momento em que Nanna vivia entre as freiras e as esposas, era o meio de alcançar o gozo físico. Por isso, durante esse período, as práticas sexuais são explícitas, descritas com minúcia de detalhes. Mas, quando Nanna se torna prostituta, o prazer que até então era compartilhado com o leitor, fica reservado a ela, e o pênis passa a ser um objeto de trabalho, rompendo com a representação do pênis ativo, ejaculatório, como sinal de masculinidade, e da vagina passiva, frágil e aberta à penetração (MILANO, 2014, p. 94). Nessa conjuntura, o pênis é transformado em parte da transação da economia sexual, na qual Nanna não faz diferença entre ele e o homem que o porta, pois como o dildo, ele opera segundo sua vontade, deixando a consumação pelo gozo em segundo plano. Nanna, como prostituta, não mais busca o prazer diante das práticas sexuais/mercadorias, para ela “se arrisca a nadar no grande e perigoso mar aberto, quem se torna puta para saciar a luxúria e não a fome” (ARETINO, 1988, p. 218, tradução nossa). A prostituta não é vítima de uma sociedade patriarcal por ser prostituta, mas sim por ser mulher, e, como tal, cria mecanismos para subverter a ordem estabelecida por meio de sua profissão.

Não só como prostituta Nanna subverte o esperado da produção do desejo, mas como esposa, questiona a fidelidade e obediência unilateral do casamento. Já enquanto freira, seu

desejo deveria ser interditado pelos votos de castidade e obediência, mas, ao invés disso, encontra nesse espaço um caminho livre para a experimentação sexual. O que acontece nesse cenário é um novo discurso da sexualidade, ainda imerso no dispositivo hegemônico de representação, porém resistente ao que é socialmente estabelecido (MILANO, 2014, p. 21). No contexto pós-pornográfico, essa oposição é parte “[...] de uma tradição visual performática do choque e do deboche que utiliza a pornografia como objeto de crítica societária” (SARMET, 2015, p. 98). Aretino usa da sátira e da ironia para inserir suas personagens em situações que contradizem o espaço em que estão.

Diante disso, o autor também escolhe o vilipêndio religioso como um caminho de contestação, transformando o convento em um ambiente de exagero, onde as práticas sexuais são um fenômeno da rotina do claustro. Para Sarmet (2015, p. 98-99) “[...] a blasfêmia aparece como uma estratégia recorrente de questionamento da moral sexual católica/cristã [...]”. Sarmet está falando de uma vasta produção de arte *queer* e feminista na América-Latina, em que a blasfêmia é uma estratégia política dentro da criação pós-pornográfica como uma resposta à violência colonial da catequização (SARMET; BALTAR, 2021, p. 89). No cenário renascentista, o que Aretino oferece é uma resposta semelhante, não diante duma imposição de fé, mas questionando parte dos dogmas e confrontando a hipocrisia do clero diante de uma moral sexual cristã. Nanna reage à hegemonia da Igreja Católica e todos os seus métodos de controle através do corpo, detalhando em demasia as secreções que seu corpo produz durante o ato sexual com o Bacharel: “Eu mijei, sem mijar... [...] uma espécie de gosma esbranquiçada que parecia baba de lesma” (ARETINO, 2006, p. 38). O ato se prolonga até a consumação, que teria sido “duas à antiga, e uma à moderna” (ARETINO, 2006, p. 38). Tudo isso se passa dentro do convento, no interior das celas que deveriam receber as penitências das freiras, não o excesso dos desejos. Ainda que, “na cultura latino-americana regida pela moral cristã, o corpo e o desejo femininos são aprisionados em dois caminhos possíveis: [...] ser mãe ou ser puta” (SARMET, 2015, p. 100), na obra aretiniana, as práticas sexuais derivam de um desejo incontrolável dessas mulheres, que são esposas e freiras que corrompem as doutrinas voltadas a elas.

O riso também, nesse contexto, é uma estratégia de afronta do movimento pós-pornô, que se utiliza das diversas expressões do humor através da sátira, ironia e grotesco (SARMET e BALTAR, 2021). Aretino fez do sexo um objeto do riso, a sátira aretiniana utilizou o corpo feminino para ironizar a estrutura da corte, mas, novamente, Nanna subverte e ironiza os prazeres sexuais e o lugar subalterno que a mulher é relegada, sendo o descontrole sexual o caminho da autonomia feminina. Por isso, em seu ensaio *O valor do riso*, Virginia Woolf mostra, de certa forma, o poder do riso para as mulheres, a resistência que o torna tão perigoso,

pois mesmo com “todas as excrescências horrendas que invadiram nossa vida moderna, as pompas e convenções e solenidades maçantes, nada temem tanto quanto o brilho de um riso que, como o relâmpago, as faz tremer e deixa os ossos expostos” (WOOLF, 2014, p. 24).

Os caminhos do humor escolhidos pelo autor alcançam lugares que contestam a hegemonia, tanto quando ataca a corte com a sátira, quanto quando suas personagens se emancipam, confrontando o conservadorismo e o patriarcado, uma vez que “[...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 57). Preciado, ao falar das vozes feministas dos anos 1970, cita Faith Ringgold para discutir a respeito da importância do riso para sobreviver ao colonialismo e ao patriarcado. Pois, “O riso é uma forma de resistência, de sobrevivência, um modo de ganhar força. O grito também. Quando se pertence a um grupo oprimido é preciso aprender a rir na cara do inimigo [...]” (PRECIADO, 2018, p. 147). Aretino e Nanna possuem seus próprios inimigos que se interseccionam, e na sátira, cada qual ao seu modo, travam uma luta contra o sistema hegemônico, partindo de lugares distintos, mas que se encontram no mecanismo pornográfico/pós-pornográfico. Com isso, reinserir a obra de Pietro Aretino no presente nos permite recorrer à pós-pornografia, em certos momentos, para destacar a ambivalência que os *Ragionamenti* transmitem, dentro e fora do seu contexto de produção.

Um desses momentos em que as linhas se borram e a obra aretiniana se aproxima das estratégias pós-pornográficas acontece quando, se enfatiza “o valor de co-participação entre *parceires*, que sedimenta desejo e prazer como partilha, em contraste à busca pelo prazer individual prevalente na pornografia hegemônica (SARMET; BALTAR, 2021, p. 81). Tanto no momento em que Nanna e outra freira dividem o dildo de vidro numa produção de prazer mútuo quando Nanna partilha com Antonia sua vivência, são provocados determinados efeitos emocionais. Embora Antonia mostre incredulidade diante de alguns relatos, há momentos em que ambas se deleitam com a história, dada a intensidade dos detalhes, tanto que ela conta a Nanna o que acontece consigo ao escutá-la: “Aquilo que acontece a certas pessoas que, só de cheirar o remédio, desaguam duas ou três vezes [...]. Você pinta tão bem o que descreve que só de ouvir fico toda molhada” (ARETINO, 2006, p. 48). Esse foco no prazer feminino é reservado somente às freiras e às esposas em Aretino, associado ao amor bestial, e é o momento em que a mulher se deleita e busca sua própria satisfação. Quando Nanna passa a falar da prostituição, o prazer para ela é deixado de lado em favor de algo maior na economia sexual, ao em vez disso, ela se torna o caminho do prazer de outrem. Assim, Nanna partilha com sua filha Pippa as práticas necessárias para a sobrevivência nesse ambiente, mas sua partilha não é voltada ao prazer exclusivamente, trazendo um aspecto articulista maior do que o sexual.

O apelo do pós-pornô é, portanto, indissociável de uma desnaturalização da pornografia moderna, de uma crítica à divisão rígida e heterocentrada do sexo/gênero que ela impõe e de uma recusa da cartografia corporal e genital que ela fixa (BOURCIER, 2014, p. 25-26). Aretino faz isso de duas formas: diretamente, ao desterritorializar o corpo de suas personagens, quando as mulheres buscam seus próprios prazeres superando as expectativas do seu lugar como freira e esposa; e indiretamente, por meio da prostituta, que representa a materialização da crítica ao homem cortesão, limitando o alcance da carnalidade. Em todas essas fases, vemos a emancipação sexual das mulheres, conduzida e protagonizada por Nanna. Gayle (2012, p. 37) aponta que, talvez, o movimento anti-pornografia tenha produzido parte do pensamento retrógrado junto à Igreja Católica, perpetuando um ideal de pureza para as mulheres. Contudo, “a liberação sexual foi e ainda é um dos objetivos feministas” (GAYLE, 2012, p. 37), mesmo que haja uma resistência conservadora, as mulheres são seres desejantes.

Atualmente, o conteúdo vinculado ao conceito de pós-pornografia está voltado para um circuito alternativo, demarcado pela presença de realizadoras politicamente atuantes, entre elas mulheres, pessoas *queers*, trans e gordas relegadas até pouco tempo atrás ao campo do “fetiche” (SARMET; BALTAR, 2021, p. 84). No Renascimento, a existência de corpos diversos não está claramente documentada, a mulher representa, em sua maioria, esse ser marginalizado que foi alvo de diferentes acusações, teve seu corpo subtraído, julgado e usado. Aretino mesmo é um desses indivíduos que usurpou o corpo feminino tornando-o objeto de manobra para sua narrativa, no entanto, a postura que a personagem assume permite essa vivência da obra para além das convenções da época. Dessa maneira, através da exploração dos desejos e práticas sexuais das personagens, Aretino mostra que a sexualidade é uma parte integral da experiência humana e que ela pode ser vivenciada de diferentes formas. Portanto, a obra pode ser vista como uma forma de resistência contra a opressão das mulheres, vinda de uma sociedade que restringe sua liberdade e autonomia.

Contemporaneamente a pornografia foi incorporada pelo discurso hegemônico, resultando na normatização dos corpos e das práticas sexuais, que são propagadas de forma massiva por meio da popularização da internet, e a consolidação de conglomerados de produção audiovisual. Nessa dinâmica, a transgressão trazida através dos desejos únicos e singulares deixa de ser enaltecida diante de uma constante imposição do poder pornográfico comercial, fomentando

uma sexualidade conformada às exigências da ordem social; um erotismo reduzido às demandas da utilidade. [...] Nesse sentido, a pornografia comercial pode ser alinhada a um empenho da indústria cultural que trabalha obstinadamente para saturar, até a exaustão, esse vazio, alienando-nos do contato com seus perigos, seus horrores e também suas maravilhas. A tralha midiática oferece um repertório fechado e pronto de imagens, que banaliza e reduz o poder subversivo do sexo (MORAES, 2015).

O que Aretino compartilha conosco são iniciativas que podem ser lidas a partir do feminismo pró-sexo e da pós-pornografia, ao apresentar mulheres que se autonomizam por meio do sexo, seja como prazer ou como trabalho. A presença dessas mulheres na literatura subverte sua entrada nessa discussão, superando a interdição desse espaço de independência sexual, ainda que como personagens, pois Aretino não é mais seu criador, mas seu porta-voz. O escritor está ligado a essas proposições ao trazer à tona a dissidência e transgressão em seu discurso, de uma pornografia historicamente transgressora. No entanto, essa mesma pornografia foi também usada como veiculador de um discurso normativo, cooptado pelo capitalismo em um sistema de produção em massa. Mas, como disse Milano “não há pós-pornô sem pornô”, a pós-pornografia – uma dissidência dentro da própria dissidência – critica diretamente a pornografia, apropriando-se de sua estrutura e usos para mostrar o que a pornografia não foi capaz de mostrar: corpos desviados e prazeres não permitidos, a

[...] desnaturalização do imaginário pornográfico e sexual empreendida pela pós-pornografia não se dá necessariamente ou apenas por um rompimento com o discurso da pornografia tradicional, mas sim por meio de um diálogo crítico que se estabelece através da negociação com seus códigos hegemônicos (SANTOS, 2015, p.60).

Aretino deixou registrado em sua obra um vestígio da dissidência feminina que, em determinados momentos, pode ser lida de diferentes ângulos. A subversão de Nanna é pós-pornográfica, ela usa do sexo para sua crítica, e, como Milano (2014, p. 125), observa, a produção pós-pornográfica não produz novas imagens acerca da pornografia, mas sim produz novas relações por meio dela. A construção da visualidade que Aretino expressa é, em parte, um objeto sem nome em seu tempo, com múltiplas possibilidades de análise que são construídas ao longo dos séculos. Os rompantes que desafiam uma ordem estabelecida mostram como as tecnologias sexuais não são fixas, de modo que tanto na pós-pornografia quanto na contrassexualidade, os acontecimentos não respeitam o tempo linear. Assim, nos *Ragionamenti*, encontramos esse artefato temporalmente divergente, um objeto persistentemente contemporâneo, capaz de construir novas relações com a feminilidade e a expressão da sexualidade por meio de suas personagens, ingressando em discussões que estão em constante movimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O jovem Pietro Aretino, ao deixar sua cidade natal, Arezzo, migrou para Roma e, graças a sua habilidosa escrita, conquistou um espaço no séquito do banqueiro Agostino Chigi. Isso o tornou ainda mais conhecido e lhe garantiu um lugar na corte do papa Leão X e, posteriormente, de seu sobrinho, Clemente VII. A ascensão social de Pietro Aretino ampliou o alcance da sua escrita satírica, na qual tece comentários ácidos e irônicos sobre as mais diferentes personalidades da época, não se furtando a enfrentar príncipes, papas e artistas. E como a alcunha de “flagelo dos príncipes” não era em vão, tomou partido em muitas querelas e nutriu muitos inimigos nesse caminho. Quase vitimado em uma tentativa de assassinato, voltou seu olhar para a Sereníssima República de Veneza que, por tê-lo recebido tão bem, vai ganhar numerosos elogios até o fim de sua vida.

Nessa trajetória que o leva a deixar de ser um cortesão para assumir uma postura anticorte, as redes de sociabilidade tiveram grande importância. Pois, Aretino teve um amplo trânsito literário através delas. Sua participação em diferentes círculos o inseriu em um contexto rico de eruditos, escritores e artistas, com quem Aretino dialogou, formando entre eles seus discípulos, amigos e desafetos.

Entre altos e baixos, a pena de Pietro Aretino foi exaustivamente utilizada ao longo dos seus 64 anos de vida, construindo uma produção volumosa composta de pasquinadas, cartas e textos literários em prosa e poesia. Esses materiais representam uma visão complexa de Aretino sobre diferentes questões que estavam em voga no período, incluindo questões sociais, problemas políticos e religiosos, crítica de arte e literária. Contudo, o que mais chamou a atenção nesse escopo documental é como Aretino lidou com seus problemas de forma pública, escancarando em sua produção, não só epistolar, os infortúnios da vida na corte.

A começar pela postura satírica que o Aretino emprega ao utilizar a fórmula dos tratados de amor com inspirações neoplatônicas em sua obra, sobretudo, por inverter as características do amor, transformando a prostituta numa ode ao amor divino. Da mesma maneira, emprega sua crítica à corte ao satirizar as normas de conduta dos cortesãos presentes nos manuais, como os de Baldassare Castiglione e Giovanni della Casa. Aretino faz isso ao aplicar as mesmas normas necessárias para o cortesão à figura da prostituta. No *Diálogo*, Nanna instrui sua filha a ser uma prostituta e, entre os ensinamentos, aprofunda-se no comportamento, nos modos de sentar à mesa, vestir-se, conversar e nas manobras para agradar o amante, os quais foram mimetizados a partir do cortesão. Para isso, elegeu, como muitos escritores, a mulher para se tornar o alvo metafórico de todas as suas críticas. Nisso, observamos o contexto feminino ao

qual Aretino teve acesso, incluindo a literatura que abordava problemáticas relacionadas à mulher, que propagavam questões às vezes em defesa, às vezes contrárias a elas. Juntamente com as escritoras mulheres que buscaram um lugar nesse cenário e como elas se posicionaram nesse ambiente relativamente hostil. Sobretudo, para compreender o lugar da cortesã nesse circuito literário renascentista, que, como vimos, era de prestígio, mas também de desprezo.

Os *Ragionamenti* trazem o protagonismo feminino, que adentra em esferas comuns às mulheres naquele momento, mas as freiras, esposas e prostitutas, que com uma vida sexual ativa, desregrada e não reprodutiva, foram vistas como estereótipos misóginos da mulher. Contudo, observamos que não podemos categorizar os *Ragionamenti* apenas como uma resposta misógina ao comportamento feminino das personagens. Pois, não é possível inserir Aretino como herdeiro passivo de uma tradição misógina, considerando apenas a presença, em alguma medida, de elementos religiosos, expressões místicas pagãs e mulheres sedutoras, eloquentes e dissimuladas que dão forma ao contexto cultural em que ele está contido. Esse é um traço que consta na obra do escritor, no entanto, Aretino vai disputar o domínio da narrativa com sua própria personagem. Nanna possui uma postura emancipatória tanto em relação ao autor quanto à sociedade renascentista, pois ao explorar sua sexualidade, contesta o lugar marginalizado da mulher trazendo discussões que ainda reverberam no presente.

Para tanto, transportamos Aretino do Renascimento italiano para a contemporaneidade através da leitura dos *Ragionamenti* por meio da pornografia e da pós-pornografia. Levando em consideração que o escritor foi categorizado como pornógrafo, nos debruçamos para entender como essa categoria está presente na obra de Aretino, permeando as relações afetivas e as representações das práticas sexuais num contexto cristão. Contudo, durante esse trabalho, percebemos como o conceito de pornografia não era suficiente para entender as dinâmicas sexuais e a autonomia feminina que Nanna nos mostrou.

Ainda que a transgressão seja a base da pornografia moderna, observamos que essa característica deixa de existir com a apropriação da construção imagética sexual pela cultura de massa. Com isso, a pornografia passou a difundir práticas sexuais heteronormativas, excluindo os corpos e sexualidades divergente. Assim, grupos marginalizados utilizam sua própria sexualidade como meio de questionar o sistema vigente, expondo novas e diferentes formas de pensar e agir em relação ao sexo, tomando alguns dos mecanismos pornográficos para propagar as múltiplas possibilidades do corpo que são suprimidas no sistema heteronormativo. São corpos usados como ferramenta política, de desejo e produção de prazer, assumindo para si um lugar dentro da dinâmica pornográfica contemporânea, transgredindo a transgressão. A pós-pornografia é esse outro espaço para expandir as possibilidades sexuais dos corpos subjugados.

Com isso, adicionamos o conceito de pós-pornografia por ver nele uma aproximação com as dinâmicas dissidentes que Nanna vai reverberar ao longo da narrativa de Pietro Aretino, um encontro historicamente divergente com a contemporaneidade. Nanna possui um corpo marginalizado, tanto por ser mulher quanto por ser prostituta, mas a opressão que esse corpo sofre, como vimos, não está ligada diretamente ao seu comportamento. Nanna reivindica o prazer para si, tanto na presença quanto na ausência dele ao longo dos *Ragionamenti*, assumindo o controle do seu corpo independente dos espaços que ela ocupou.

Nesse contexto de ambiguidade entre Nanna e Aretino, o escritor não deixa de ser misógino. Mas, o que torna Aretino misógino perpassa a intenção deliberada de tomar o corpo da mulher, se apropriando dele para veicular uma crítica ao comportamento da corte. Não é por conta da sexualidade feminina, da engenhosidade da prostituta, da falta de decoro das freiras ou da infidelidade das casadas, elas não são o alvo da crítica de Aretino, mas sim o veículo para o seu ataque, transformando assim as mulheres em metáforas. Nanna reclama o posto que Aretino deixou em aberto e faz da sua sexualidade o caminho para sua emancipação. Com isso, vemos como a obra de Aretino ainda possui relevância, pois continua a desafiar as normas e convenções sociais ao abordar questões relacionadas à sexualidade, ao poder e à autonomia feminina a partir de um lugar transgressor, ser mulher.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALGRANTI, Leila Melzan. Clausura e Condição Feminina. In: **Honradas e Devotas: Mulheres da Colônia** Estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do sudeste -1750-1822. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 1992.

ALIGHIERI, Dante. **Convívio**. Tradução, introdução e notas de Emanuel França de Brito. São Paulo: Penguin-Companhia, 2019.

ALIGHIERI, Dante. **De Vulgari Eloquentia: Sobre a Eloquência em Língua Vulgar**. Tradução: Francisco Calvo Del Olmo. São Paulo: Parábola Editorial, 2021

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2: Maria e Maria Madalena**. São Paulo: EDUSP, 2019.

ANDREANI, Veronica. Presenze femminili nella letteratura italiana di medio Cinquecento: sulle dediche di Francesco Sansovino a Gaspara Stampa. In: D'ONGHIA, Luca; MUSTO, Daniele **Francesco Sansovino scrittore del mondo**. Sarnico: Edizioni di Archilet, 2019. p. 203-224.

ARETINO, Pietro. **Il marescalco**. Veneza: Francesco Marcolini, 1539.

_____. **La Cortigiana**. Roma: E. Perino, 1890.

_____. **Il primo libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. S.l. G. Daelli, 1864.

_____. **Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. S.l. Editora Matteo il Maestro, 1609a.

_____. **Il quinto libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. S.l. Editora Matteo il Maestro, 1609b.

_____. **Il secondo libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. S.l. Editora Matteo il Maestro, 1609c.

_____. **Il terzo libro delle lettere di M. Pietro Aretino**. S.l. Editora Matteo il Maestro, 1609d.

_____. **Ragionamento e Dialogo**. Milão: Rizzoli, 1988.

_____. **Pornólogos I. Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sobre os Três Estados da Mulher**. São Paulo: Degustar, 2006. Tradução: José Manoel Bertolote.

_____. **Ragionamenti di M. Pietro Aretino, Cognominato Il Flagello De Prencipi, il Veritiero, e'l Diuino; Diuisa in tre Giornate (etc.)**. Bengodi, 1584. Disponível em: <

https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ204346903 > Acesso em: 4 jun. 2023.

ARETINO, Pietro. **Ragionamento e Dialogo**. Milão: Rizzoli, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo, Brasília: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BALTAR, Mariana. Corpos, pornificações e prazeres partilhados. **Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, p. 564-588, 2018. ISSN 18.

BARROS, José D'Assunção. O Amor Cortês - suas origens e significados. **Raído**, Dourados, v. 5, p. 195-216, 2011. ISSN 9.

BASSANESE, Fiora A. Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance. **Texas Studies in Literature and Language**, v. 30, p. 295-319, 1988. ISSN 3.

BAYER, Andrea. Introduction: Art and Love in Renaissance Italy. In: BAYER, Andrea **Art and Love in Renaissance Italy**. New Haven: Yale University Press, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

BELL, Rudolph M. **How to do it: guides to good living for Renaissance Italians**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

Beraldo, João Paulo Ribeiro. **A escrita feminina na Itália renascentista do século XVI: poemas e cartas de Veronica Franco e Veronica Gambara**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista, Franca. 2019.

BERBARA, Maria. Correspondências: 11531-1542. In: BERBARA, Maria **Cartas escolhidas: Michelangelo Buonarroti**. Campinas: Unicamp, 2009.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BLANCHOT, Maurice. Traduzir. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. **Revista Substância**, Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/traduzir-por-maurice-blanchot/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**: 10 novelas selecionadas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOUBARA, Ada. Lodovico Dolce nella storia delle idee femministe. **Revista Internacional de Pensamiento Político**, v. 16, p. 149-160, 2021.

BOURCIER, Marie-Hélène. BILDUNGS-POST-PORN: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 8, 2014.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

BRANTÔME, Pierre. **Discurso sobre o amor galante**. Rio de Janeiro: Saga, 1968.

BRENDEL, Otto. The Interpretation of the Holkham Venus. **The Art Bulletin**, v. 28, n. 2, p. 65-75, Jun. 1946.

BROCHADO, Cláudia Costa. A Querelle des femmes e a política sexual na Idade Média. **BRATHAIR**. v. 19, p. 63-91, 2019.

BROUWER, Maria Catharina. **Pietro Aretino nella storiografia artistica recente (dopo il 1957) su Sansovino, Tintoretto e Tiziano**. Tesi di laurea, dipartimento di italianistica. Università di Utrecht, 2005.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURIDANT, Claude. Introdução. In: CAPELÃO, André **Tratado do amor cortês**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

BURKE, Peter. **As fortunas d'O cortesão**: a recepção europeia a O cortesão de Castiglione. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

_____. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **O renascimento Italiano**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

BURKE, Peter; HSIA, R. P.-C. **A Tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAPELÃO, André. **Tratado do amor cortês**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, v. 4 v., 2008.
- CASA, Giovanni Della. **Galateo,ou, Dos Costumes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- CLARK, Mark J. **The Making of the Historia Scholastica, 1150-1200**. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2015.
- CONWAY, Jill; BOURQUE, Susan; SCOTT, Joan. El concepto de género. In: LAMAS, Marta (Comp.). **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. México: UNAM-PUEG, 2013, p.21-34.
- CORBIN, Alain; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO,. **História do corpo: da Renascença às Luzes**. Tradução de Lúcia M.E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia Antiga – homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. **BIBLOS**, Rio Grande, v. 19, p. 19-24, 2008.
- COX, Virginia. **Women's writing in Italy, 1400–1650**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- CROCE, Benedetto. **Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento**. Bari: Laterza, 1957.
- CUADRADA, Coral. Historias de silencios: las palabras de las putas (siglos XV-XVI). **Clio & Crimen**, n. 12, p. 323-364, 2015.
- DALARUN, Jacques. Olhares de clérigo. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle **História das Mulheres no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- D'ARAGONA, Tullia. **Sobre a infinidade do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DARNTON, Robert. **Boêmia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. Os agentes de Satã: a mulher. In: DELUMEAU, Jean **História do Medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DEPLAGNE, Luciana Calado. Querelle des Femmes: Mapeamento em Português. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, v. 7, p. 28-42, 2021.

_____. A reescrita do mito das amazonas na obra *A Cidade das Damas* de Christine de Pizan. **Anuário de Literatura**, v. 18, p. 115-136, 2013.

DESAIVE, Jean-Paul. As ambiguidades do discurso literário. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette **História das Mulheres no Ocidente Vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamento, 1994.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIAS, Maurício Santana. Introdução: O mundo que Boccaccio inventou. In: BOCCACCIO, Giovanni **Decameron: 10 novelas selecionadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIONISOTTI, Carlo. **Geografia e storia della letteratura italiana**. Torino: Einaudi, 1999.

DOLCE, Lodovico. **Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana**. Veneza: Gabriele Giolito de' Ferrari, 1545.

DUBY, Georges. **Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Leonor de Aquitania y María Magdalena**. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. **Eva e os padres: damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador vol. II: Formação do Estado e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. **O processo civilizador vol. I: Uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FELDMAN, Martha. The Academy of Domenico Venier: Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice. **Renaissance Quarterly**, v. 44, p. 476-512, 1991.

FELDMAN, Martha; GORDON,. **The courtesan's arts: cross-cultural perspectives**. Nova York: Oxford University Press, 2006.

FERREIRA, Leticia Schneider. **Entre Eva e Maria: a construção do feminino e do pecado da luxúria no Libro de Confesiones de Matin Perez**. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2012.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. In: HUNT, Lynn **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. A mulher na tradição satírica no latim medieval e a misoginia em De amore, de André Capelão. **Graphos**, v. 20, p. 121-135, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRANCO, Veronica. **Lettere familiari a diversi della S. Veronica Franca all'illustriss et reverendiss monsig.** Luigi D'Este cardinale. [Venetia]: [s.n.], [1580]. In Annenberg Rare Book and Manuscript Library. Disponível em: <http://sceti.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?TextID=pq4623_f6_z48&PagePosition=1> Acesso em: 19 jan. 2023

_____. **Poems and selected letters**. Tradução de Ann Rosalind Jones e Margaret F. Rosenthal. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **História noturna: decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

GIUSTI, Eugenio. **The Renaissance courtesan in words, letters and images: Social amphibology and moral framing (A diachronic perspective)**. Milão: LED Edizioni Universitarie, 2014.

GOMES, Angela de Castro. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: GOMES, Angela de Castro **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2004. p. 7-26.

GRIECO, Sara F. Matthews. O corpo, aparência e sexualidade. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette **História das Mulheres no Ocidente Vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamento, 1994. p. 71-120.

GRIFFIN, Susan. **The book of the courtesans: a catalogue of their virtues**. Nova York: Broadway Books, 2002.

HALE, Sheila. **Titian, His Life**. Nova York: HarperCollins, 2012.

HALPERIN, David M. Atene, il corpo violato. **Storia e Dossier: La Storia della Prostituzione**, Florença, n. 25, p. 4-24, Jan. 1989.

HELLER, Agnes. **O homem do renascimento**. Tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HENDRIX, Harald. The construction of an author: Pietro Aretina and the Elizabethans. In: DRAGSTRA, Henk; OTTWAY, Sheila; WILCOX, Helen **Betraying our selves: Forms of self-representation in Early Modern english texts**. Londres: Macmillan Press LTD, 2000.

HOLLAND, Samantha; ATTWOOD,. Keeping Fit in Six Inch Heels: The Mainstreaming of Pole Dancing. In: ATTWOOD, Feona **Mainstreaming sex: the sexualization of western culture**. Nova York: I.B. Tauris, 2009. p. 165-182.

HOPE, Charles. Titian as a Court Painter. **Oxford Art Journal**, v. 2, p. 7-10, 1979. ISSN 2.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Ulisseia, 1985.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.

JONES, Ann Rosalind; ROSENTHAL, M. F. Introduction: The Honored Courtesan. In: FRANCO, Veronica **Poems and selected letters**. Chicago;London: The University of Chicago Press, 1998. p. 1-22.

JR., Albert Rabil; KING, M. L. Introduction to the Series. In: ROBIN, Diana **Collected letters of a Renaissance feminist**. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. p. vii-xxv.

JÚNIOR, Jorge Leite. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

KANGUSSU, Imagulada. A disputa de amor e loucura, segundo Louise Labé. **Artefilosofia**, Ouro Preto, jul 2006. 56-68.

KENDRICK, Walter. **El museo secreto: La pornografia en la cultura moderna**. Colombia: Tercer Mundo, 1995.

KING, Margaret L. The Religious Retreat of Isotta Nogarola (1418-1466): Sexism and Its Consequences in the Fifteenth Century. **Signs: Journal of Women in Culture and Societ**, v. 3, p. 807-822, 1978.

_____. Goddess and Captive: Antonio Loschi's Poetic Tribute to Maddalena Scrovegni (1389). In: CLOGAN, Paul Maurice **Medievalia et Humanistica**. Totowa: Rowman and Littlefield, 1981. p. 103-127.

KING, Margaret L. **A mulher no Renascimento**. Tradução de Maria José de la Fuente. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2019.

LAPEIZ, Sandra Maria; MORAES, E. Robert. **O que é pornografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

LAQUEUR, Thomas. **La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid: Edicione Cátedra, 1994.

LARIVAILLE, Paul. **Pietro Aretino**. Roma: Salerno Editrice, 1997.

_____. **La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento – Roma e Venezia nei secoli XV e XVI**. Milão: Corriere della Sera, 2018.

LASTRAIOLI, Chiara. "Pietro Aretino, the Ferocious Prophet" and Paquino. In: FAINI, Marco; UGOLINI, Paola **A Companion to Pietro Aretino**. Boston: Leiden Brill, 2021.

LAVEN, Mary. **Virgens de Veneza: vidas enclausuradas e quebras de votos no convento renascentista**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

LAWNER, Lynne. **As cortesãs do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
LE GOFF, Jacques; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIIMATTA, Katja. Conflitto tra carne e spirito: Ambiguità neoplatonica nella poesia di Gaspara Stampa. **Italian Culture**, v. 19, p. 1-14, 2001.

MACEDO, Kosé Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola, 2010.

MALLETT, Michael; SHAW, C. **The Italian Wars, 1494-1559: war, state and society in early modern Europe**. Nova York: Routledge, 2014.

MANTIONI, Susanna. **Cortigiane e prostitute nella Roma del XVI secolo**. Roma: Aracne, 2016.

MARTIN, John. **Venice's hidden enemies: Italian heretics in a Renaissance city**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Duas honestas cortesãs do Renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI. **ArtCultura**. v.14, n. 25, p. 185-199, 2012.

MATTHEWS-GRIECO, Sara. Corpo e sexualidade na Europa do antigo Regime. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges **História do corpo: da Renascença às Luzes**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MCNAIR, Brian. From Porn Chic to Porn Fear: The Return of the Repressed? In: ATTWOOD, Feona **Mainstreaming sex: the sexualization of western culture**. Nova York: I.B.Tauris, 2009. p. 55-73.

MILANO, Laura. **Usina posporno: disidencia sexual, arte y autogestión en la pospornografía**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2014.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Eliane Robert. “**A pornografia é uma fome, podemos saciá-la com um banquete ou um salgadinho**”. Revista Azmina. 2015 <<https://azmina.com.br/reportagens/a-pornografia-e-uma-fome-podemos-sacia-la-com-um-banquete-ou-um-salgadinho/>>
Disponível em: Acesso em: 04 mai. 2023.

MOULTON, Ian Frederick. **Before pornography: erotic writing in early modern England**. Nova York: Oxford University Press, 2000.

_____. In Praise of Touch Mario Equicola and the Nature of Love. **The Senses and Society**, v. 5, p. 119-130, mar 2010. ISSN 1.

_____. **Love in print in the sixteenth century: the popularization of romance**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

MUCHEMBLED, Robert. **O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2007.

NETO, Regina Célia dos Santos. **Visões do feminino: A criação de Eva nos mosteiros da Coimbra medieval (séculos XII-XIII)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós Graduação em História Social, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

NICHOLSON, Eric A. As mulheres e o teatro, 1500-1800. In: DAVIS, Natalie Zemon; FARGE, Arlette **História das Mulheres no Ocidente Vol. 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamento, 1994. p. 341-368.

NOCLIN, Linda. **Why Have There Been No Great Women Artists?**, 1971. Disponível em: <<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>>. Acesso em: 22 set. 2022.

O'CONNOR, D. J. John Florio's Contribution to Italian-English Lexicography. **Italica**, Columbus, v. 49, n. 1, p. 49-67, 1972.

OGIEN, Ruwen. **Pensar la pornografia**. Barcelona: Paidós, 2005.

OSTERWEIL, Ara. Andy Warhol's Blow Job: Toward the Recognition of a Pornographic Avant-garde. In: WILLIAMS, Linda **Porn Studies**. Londres: Duke University Press, 2004. p. 431-460.

PAES, José Paulo. Notícia Biográfica. In: ARETINO, Pietro **Sonetos Luxuriosos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Studies of Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. New York: Icon Editions, 1972.

PARLATO, Enrico. Memorie romane del Cardinale cipriota: Ludovico Podocataro e dei suoi eredi. In: ARBEL, Benjamin; CHAYES, Evelien; HENDRIX, Harald **Cyprus and the Renaissance (1450-1650)**. Turnhout: Brepols, 2012. p. 67-96.

PÉCORA, Alcir. Apresentação à edição brasileira. In: D'ARAGONA, Tullia **Sobre a infinidade do amor**. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: SANTOS, Maria Izilda; SOIHET, Rachel **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PILOSU, Mario. **A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PIZZAGALLI, Daniela. **La signora della poesia: vita e passioni di Veronica Gambarà, artista del Rinascimento**. Nova York: Rizzoli, 2004.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. **Después del feminismo**. Mujeres en los márgenes. El País. 2007. Publicado em: <http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html>. Acesso em: 18 jun. 2022.

_____. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus**, Salvador, v. 1, nov. 2017-abr. 2018.

_____. **Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia**. São Paulo: [s.n.], 2020.

_____. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PROCACCIOLI, Paolo. "Cipri non vi dee torre de la mente questa città": Quesiti e ipotesi sugli anni ciprioti di Francesco Marcolini. In: ARBEL, Benjamin; CHAYES, Evelien ; HENDRIX, Harald **Cyprus and the Renaissance (1450-1650)**. Turnhout: Brepols, 2012. p. 97-124.

PROSPERI, Adriano. **Tribunais da consciência: inquisidores, confesores, missionários**. São Paulo: EDUSP, 2013.

QUAINTANCE, Courtney. **Textual masculinity and the exchange of women in Renaissance Venice**. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. São Paulo: Paulus, 1990.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: (ORG.), Zélia L. Silva **Cultura histórica em debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011. p. 21-49.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger **História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: As minorias na Idade Média**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

RICHARDSON, Brian. **Manuscript culture in Renaissance Italy**. Nova York: Cambridge Press, 2009.

ROBARTS, Julie. Dante's Commedia in a Venetian Convent: Arcangela Tarabotti's Inferno monacale. **Italica**, vol. 90 n. 3, 2013, p. 378-397.

ROBIN, Diana. Courtesans Celebrity and Print Culture in Renaissance Venice: Tullia d' Aragona, Gaspara Stampa, and Veronica Franco. In: VALENTINI, Daria; SMARR, Janet Levarie **Italian Women and the City: Essays**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003. p. 35-59.

ROBIN, Diana Maury; LARSEN, A. R.; LEVIN, C. (org). **Encyclopedia of women in the Renaissance: Italy, France, and England**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2007.

ROMAGNOLI, Anna. **La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione (XVI secolo)**. Tese de doutoramento em Filologia Românica. Universidade de Barcelona, Barcelona, 2009.

ROMEI, Giovanna. Voz: “**Dolce, Lodovico**”. In: _____ Dicionario biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 399-405, Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: 12 mar. 2023.

ROSA, Ronel Alberti da. **A sombra de Orfeu: o neoplatonismo renascentista e o nascimento da ópera**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ROSENTHAL, Margaret F. **The honest courtesan: Veronica Franco, citizen and writer in sixteenth-century Venice**. Chicago-Londres: University of Chicago Press, 1992.

ROSSIAUD, Jacques. **A prostituição na Idade Média**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RUBIN, Gayle. **Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade**. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. p. 1-54, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 jun. 2023.

RUGGIERO, Guido. **The Boundaries of Eros: sex, crime and sexuality in Renaissance Venice**. New York: Oxford University Press, 1985.

_____. Vizi e virtù nel Rinascimento. **Storia e Dossier: La Storia della Prostituzione**, Florença, p. 25-39, Jan. 1989.

_____. **Binding passions: tales of magic, marriage, and power at the end of the Renaissance**. Nova York: Oxford University Press, 1993.

_____. **Machiavelli in love: sex, self, and society in the Italian Renaissance**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

_____. **The Renaissance in Italy: a social and cultural history of the Rinascimento**. Nova York: Cambridge University Press, 2015.

RUSSELL, Rinaldina. **Italian Women Writers: A Bio-bibliographical Sourcebook**. Westport: Greenwood Publishing Group, 1994.

SALISBURY, Joyce. **Pais da Igreja, Virgens independentes**. Brasília: Scritta, 1995.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. **“Sin porno no hay posporno”**: corpo, excesso e ambivalência na América Latina. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2015.

_____. Pornografia da vulnerabilidade: estratégias feministas de subversão da normatividade pornográfica. **Imagofagia**, p. 545-563, out 2018.

SARMET, Érica Ramos; BALTAR,. Redes de deboche e excesso: Práticas performáticas no pós-pornô da América Latina. **Revista Eco-Pós**, v. 24, p. 75-97, Set 2021.

SBERLATI, Francesco. Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma. **I Tatti Studies in the Italian Renaissance**, v. 7, p. 119-174, 1997.

SCHIMITD, Rita Terezinha. A literatura comparada nesse admirável mundo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 11, p. 11-33, 2007.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, p. 71-99, jul/dez 1995.

SCOTT, Nora. Introdução. In: ANÔNIMO **Pequenas fábulas medievais: fabliaux dos séculos XIII e XIV**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção e imagem, verdade e história: sobre a poética dos rastros. In: (ORG.), Sheila Cabo Geraldo **Fronteiras: arte, imagem e história**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2018.

SHEMEK, Deanna. Aretino's "Marescalco": marriage woes and the duke of Mantua. **Renaissance Studies**, v. 16, n. 3, p. 366-380, 2002.

SILVA, Edlene Oliveira. Quem chegar por último é mulher do padre: as Cartas de Perdão de concubinas de padres na baixa Idade Média portuguesa. **Cadernos Pagu**, v. 37, dez 2011.

SILVA, Manuela Santos; RODRIGUES, P. Cristina Pontes. Na senda de Christine: um olhar sobre as humanistas italianas. In: BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, 2018. p. 153-179.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, Luciano Gomes de. **Gaspara Stampa: um estudo sobre a vida e obra da poetisa renascentista italiana e a sua recepção no Brasil**. Dissertação de Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italiana. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

SPRINKLE, Annie; VERA, Veronica [et al.]. “O Manifesto Pós-Pornográfico Modernista (Estados Unidos, 1989)”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <<https://performatus.com.br/traducoes/manifesto/>>. Acesso em: 05 mai. 2023.

STAMPA, Gaspara. Sonetos. In: STAMPA, Gaspara; LABÉ, Louise; BROWNING, Elizabeth Barrett **Três mulheres apaixonadas: Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning**. Tradução de Sergio Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 10-53.

STEVENSON, Jane. **Women Latin poets: language, gender, and authority, from antiquity to the eighteenth century**. Nova York: Oxford University Press, 2005.

STORTONI, Laura A. **Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies and Courtesans**. Nova York: Italica Press, 1997. E-book.

STUART, Clark. **Pensando com os demônios: A ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna**. São Paulo: EDUSP, 2006.

THOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle **História das Mulheres No Ocidente: A Idade Média**. Lisboa: Afrontamento, v. 2, 1991. p. 65-97.

TURNER, James Grantham. Marcantonio’s Lost Modi and their Copies. **Print Quarterly**, v. 21, p. 363-384, Dezembro 2004.

_____. Profane Love: The Challenge of Sexuality. In: BAYER, Andrea **Art and Love in Renaissance Italy**. New Haven: Yale University Press, 2008.

UGOLINI, Paola. **The court and its critics: anti-court sentiments in early modern Italy**. Toronto: University of Toronto Press, 2020.

VENANCIO, Giselle Martins. Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 2001. 23-47.

VENTORIM, Eliane. Misoginia e santidade na baixa Idade Média: os três modelos femininos no Livro das Maravilhas (1289) de Ramon Llull. **Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval**, p. 193-211, Jun-Dez 2005.

VIVAI, Cosimo Bartolini Salimbeni. **Uma leitura do *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri**. São Paulo: USP, 2009. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras Modernas). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

WADDINGTON, Raymond. A Satirist's Impresa: The Medals of Pietro Aretino. **Renaissance Quarterly**, v. 42, n. 4, p. 655-681, 1989.

_____. **Aretino's Satyr: Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art**. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

WARNKE, Martin. **O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: EDUSP, 2001.

WAUGH, Thomas. Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen. In: WILLIAMS, Linda **Porn Studies**. Londres: Duke University Press, 2004. p. 127-141.

WEEKS, Jeffrey. **Sexualidad**. Cidade do México; Buenos Aires; Barcelona: Paidós, 1998.

WILLIAMS, Linda. **Hard core: power, pleasure. and the frenzy of the visible**. Los Angeles: University of California Press, 1989.

_____. Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and Interracial Lust. In: WILLIAMS, Linda **porn studies**. Londres: Duke University Press, 2004. p. 271-308.

WILLIS, Ellen. **No more nice girls: countercultural essays**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1992.

WOLK-SIMON, Linda. Rapture to the Greedy Eyes Profane Love in the Renaissance. In: BAYER, Andrea **Art and Love in Renaissance Italy**. New Haven: Yale University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

ZANCAN, Marina. L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa. **Annali d'Italianistica**, v. 7, p. 42-65, 1989.