



## Mulheres que reinam, mulheres que morrem: uma análise de *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão

### Femmes qui régissent, femmes qui meurent: une analyse de *Negra Bá*, de Heloísa Maranhão

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14887161>

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro<sup>1</sup>

#### Resumo

Inês de Castro é, sem dúvidas, uma das personagens femininas mais reverenciadas na Literatura. No Brasil, uma importante reconfiguração ocorre no século XX com a autora Heloísa Maranhão. O presente artigo tem o objetivo de analisar os possíveis posicionamentos que o leitor passa a tomar ao ler a *Negra Bá* de Maranhão. Para tanto, recorre-se aos conceitos sobre a teoria do gênero teatral, trazidos por Brecht (1978), Moisés (2012) e Pavis (2008); as argumentações a respeito da ficção científica de Asimov (2010), as configurações referentes ao mito através dos estudos de Souza (2010) e as contribuições de Barthes (2018); a pesquisa e reflexões sobre o mito inesiano apresentados por Sousa (1984) e os efeitos do riso apontados por Bergson (1983).

**Palavras-chave:** Heloísa Maranhão. *Negra Bá*. Voz autoral.

#### Sommaire

Inês de Castro est, sans aucun doute, l'une des personnages féminins les plus représentées dans la littérature. Au Brésil, une importante reconfiguration s'opère au 21<sup>ème</sup> siècle à travers Heloísa Maranhão. Cet article vise à analyser les positions possibles que le lecteur occupe avec de la lecture de *Negra Bá* de Maranhão. Pour ce faire, nous avons recours aux concepts de la théorie du genre apportés par Brecht (1978), Moisés (2012) et Pavis (2008); les arguments sur la science-fiction d'Asimov (2010), les configurations renvoyant au mythe à travers les études de Souza (2010) et les apports de Barthes (2018); les recherches et réflexions sur le mythe inesien présentés par Sousa (1984) et les effets du rire pointés par Bergson (1983).

**Mots clés:** Heloísa Maranhão. *Negra Bá*. Voix d'auteur.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná - UFPR; Professora de Língua Francesa no Centro de Línguas - CEL - da UNICENTRO- Irati /PR; Professora de Estágio em Língua Estrangeira na Universidades Estadual de Ponta Grossa - UEPG/PR. E-mail: ribeiro.larissadecassia@gmail.com.

## *De Luís da Câmara Cascudo a Heloísa Maranhão*

*Natal, 23 de setembro de 1979.*

*Heloísa Maranhão, menina querida. Gratíssimo pela afetuosa missiva. Sua presença é uma visão diária no Sobradinho. Encantou-me a Rainha morta. Clara. Harmoniosamente. Vibrante. Enternecedora. A queridíssima Bá é que poderia ter modificado a tragédia, cujo fatalismo os séculos prescreveram. Bá, com os encantos africanos dos Orixás benfazejos, aniquilaria os três sicários, salvando a linda Inês. Uma berlinda, escoltada de guerreiros nagôs, emplumados e soberbos, levá-la para a serra de Sintra, aguardando a vinda amorosa de D. Pedro. Por que Bá não fez o milagre lógico? Seria uma modificação útil. Por que o deus Kronos, o Tempo, não altera o determinismo sinistro das tragédias? A oportunidade é esta, dependendo da Heloísa, que significa a destemida, a indômita, a guerreira, a denodada. Salve Dona Inês e mate os três sicários do Rei Afonso. Avante, Heloísa querida!*

*Beijo na mãozinha, envia o seu*

*Luís do Sobradinho*

*Em: Cartas do Coração - Uma antologia do amor  
(Orsini, 1999, p. 100).*

### **Introdução**

Heloísa Maranhão nasceu em 1925 em Belém do Pará e viveu a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro. Suas obras apresentam um viés muito peculiar a respeito das vivências de mulheres e trazem o acento da pluralidade dos gêneros textuais. A partir da prosa ou da poesia, a autora coloca o olhar feminino em relevância e reconfigura personalidades femininas dentro da história. Luiza Lobo (2005, s./p.), ao tratar de sua representação dentro do cenário literário, descreve-a da seguinte maneira:

Heloísa tem uma refinada cultura francesa, que passa pelo perfeito domínio da língua, inclusive a capacidade de tradução, o profundo conhecimento do teatro universal e da literatura francesa e europeia em prosa de ficção e poesia. Todos os requisitos para uma cultura humanística foram reunidos em seus romances em que maneja a alternância entre o real e o imaginário, com grande ênfase no imaginário teatralizado. Desde seu primeiro livro de poemas, *Castelo interior e moradas* (1974), baseado no livro de Santa Teresa d'Ávila, reviveu a poesia barroca espanhola, identificando-se e integrando-se a sua vida. Nos demais romances, como *Lucrecia* (1979), *Dona Leonor Teles* (1985) e *A rainha de Navarra* (1986), os jogos cervantinos e shakespearianos entre ilusão e realidade são explorados ao máximo, numa linguagem ousada para seu tempo e seu sexo. Produz textos habitados por monstros

perversos, com desejos impúblicáveis, mas publicados por ela, obsessivos sexuais e mulheres impudicas, sejam rainhas ou plebeias, que compõem um transbordante quadro barroco digno de Rubens.

Com tal tonalidade, é a partir da ousadia da linguagem que a autora traz para o palco a *Negra Bá*.

Desde o início, a peça estabelece um pacto com o espectador/leitor. Desse modo, faz-se o metateatro, ou seja, o fazer ficção é um critério primordial para adentrar à obra. O subtítulo “(Uma estrutura – *Science Fiction*)” propõe um diálogo com o cinema. Desse modo, a designação em inglês nos remete aos filmes *hollywoodianos*, os quais conquistam a grande plateia popular: divertem e agradam a maioria. A ficção científica é baseada em específicas teorias, mas as extrapola.

Faz-se oportuno recorrer às considerações do escritor do gênero, Isaac Asimov (1984, p. 16), que o define dentro de uma categoria ainda mais abrangente: o Surrealismo. Para o autor:

[...] trata-se de fatos que se verificam em ambientes sociais não existentes na atualidade e que jamais existiram em épocas anteriores. [...] Os acontecimentos supra reais da história, na ficção científica, podem ser concebivelmente deriváveis da nossa condição social, mediante adequadas mudanças a nível da ciência e da tecnologia.

Observa-se que a partir dessa designação podemos identificar também a ficção, pois os fatos remetem a uma realidade, a qual é criada, e jamais documentada. Além disso, ocorre o dilaceramento da ciência, pois parte-se de experimentos para adentrar no campo da imaginação.

A obra de Heloísa Maranhão também dilacera a História, ao recobrar o amor que vence a morte. O mito passa a ser revisto pela própria teoria crítica. Em *Mito e realidade*, no tópico “A importância do mito vivo”, Mircea Eliade (1972, p. 6) inicia seu texto mencionando que:

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX, [...] o novo valor semântico conferido ao vocábulo ‘mito’ torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de ‘ficção’ ou ‘ilusão’, como no sentido [...] de ‘tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar’.

Pode-se associar ao que Barthes (2018, p. 131) comenta em sua obra *Mitologias* – “O mito hoje”. Ele o associa de forma intrínseca à linguagem, destacando que é uma fala, e que “naturalmente, não é uma fala qualquer”. Conforme o autor:

São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito [...]. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade. [...] Seria, portanto, totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere (Barthes, 2018, p. 131).

Portanto, o mito está inserido na sociedade, a partir da forma como os discursos são proferidos e disseminados. As transformações históricas, como consequência, colocaram o real em discurso, e tudo isso se dá, portanto, através da palavra. Sendo assim, na voz de Negra Bá, o romance eterno ganha outras configurações, pois é a partir da sua posição social que ela julga e representa a composição da narrativa.

A partir dessas primeiras considerações, o presente artigo tem o objetivo de analisar os possíveis posicionamentos que o leitor passa a tomar ao ler *Negra Bá* de Maranhão. Para isso se recorre aos conceitos sobre a teoria do gênero trazidos por Brecht (1978), Moisés (2012) e Pavis (2008); as argumentações a respeito da ficção científica de Asimov (2010), as configurações referentes ao mito através dos estudos de Souza (2010) e as contribuições de Barthes (2018); a pesquisa e reflexões sobre o mito inesiano apresentados por Sousa (1984) e os efeitos do riso apontados por Bergson (1983).

## **O Mito entre a história e a ficção**

O mito Inês de Castro foi construído a partir do momento em que de personagem histórica, ela passa a personagem mítica, dado o episódio da sua coroação pós-morte. Há um assombro primordial, o que gera tais inflexões e até mesmo o reconhecimento de uma ação soberana, extra-humana. No tópico: “Tentativa de definição do mito”, Eliade (1972, p. 14) discorre a respeito:

Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a 'sobrenaturalidade') de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Desse modo, a morte de Inês e a sua coroação póstuma passam a significar algo extremamente relevante: a morte devido ao poder é substituída pelo poder devido à morte. Há uma inversão de valores. Lembrando que Inês foi morta por motivos políticos que visavam o bem-estar da nação Portuguesa, sendo ela substituída pela rica princesa de Navarro. Se Inês fosse a mais rica, a coroa jamais iria se opor à sua união com Pedro, assim, o poder do homem a faz morta. Entretanto, como uma resposta do poder divino a sua morte é ressignificada desde o séc. XIV até os dias atuais. Ela vive por meio das representações. Sua permanência toca à história, expande-a, e atinge inúmeras outras realidades, além da portuguesa. Ora, é como se algo superior viesse à sua defesa para dizer que as injustiças serão revertidas. Assim, o poder fica registrado na história, em um tempo determinado, enquanto o sentimento humano expande as temporalidades e os espaços: o amor de Pedro vai além da morte de Inês, ao coroá-la morta, transporta a sua vida para a imagem indestrutível: a de rainha eterna.

Tais colocações podem ser reconhecidas em um dos fatores mais relevantes do mito: o valor coletivo que abre espaços para as interpretações individuais. Então podemos compreender que as definições ficam a critério do próprio público. A mensagem está dada, mas a maneira de repassá-la depende de cada sujeito. Assim, a Inês pode ser interpretada e foi de diversas maneiras, como podemos acompanhar na grande obra *Inês de Castro na literatura portuguesa* de Maria Leonor Machado de Sousa, a qual abrange as inúmeras perspectivas, a partir da pluralidade de textos: relatos históricos, peças teatrais, poemas e romances.

Outra referência bastante relevante é a tese de Aldinida de Medeiros Souza, intitulada *Inês de Castro no romance contemporâneo português* (2010), que abrange variadas perspectivas não somente sobre a Inês, mas também a respeito de Pedro e demais personagens. Gostaria de destacar para este breve diálogo, o item "Pedro e Inês: mito, amor e saudade", presente no terceiro capítulo. Inês é retratada como uma mulher de acentuada beleza e Pedro apresenta o desejo de pertencer-lhe e reverenciá-la. A morte de

Inês é revelada pela autora como uma catástrofe ideal, pois acentua a perda de algo maravilhoso, e não de algo qualquer. Com a morte de Inês, não é somente a sua representação que é transformada, mas toda a relação estabelecida entre os amantes. Portanto, a saudade é o sentimento de compensação.

Inês acabou se tornando para os trovadores tal como: “[...] a bela mãe e amante divina e até mesmo inalcançável. Por isso representa Portugal, pois esse é um povo que busca algo profético não no futuro, mas no passado” (Souza, 2010, p. 74-75). Essa passagem é extremamente relevante, pois além de nos revelar uma das peculiaridades da cultura portuguesa, também nos leva a refletir sobre a sua relação com outras culturas, nas quais Inês está inserida.

A autora argumenta a respeito do papel do leitor na apropriação do mito:

Para compreendermos as relações intertextuais de uma determinada obra, é necessário aceitarmos que a leitura de um determinado texto literário se realiza não apenas como uma soma confusa e superficial de influências, mas como o trabalho de transformação e assimilação de vários textos pelo leitor, que opera as conexões além dos limites do tempo e do contexto de cada obra. Ler passa a ser, então, uma atitude ativa de apropriação, pois um livro sempre nos remeterá a outros livros (Souza, 2010, p. 54).

Com isso, a proposta de Maranhão é de colocar a história sob outro viés, o da negra cuidadora – ela evidencia o ficcional, expondo ao público os recursos da sua própria criação. Essa é uma maneira de atingir a realidade de modo afastado, por isso analítico e reflexivo. O que condiciona o espectador a agir diante da sua própria vivência. Observe-se, nesse sentido, a importância das didascálias para a abertura do texto: “Abro o pano. Vejo uma Tela de arame grosseiro. Ao fundo, Tela de cinema. No meio do palco um ou dois planos. Iaiá, bem jovem, mûça de época atual de costas para o público, correndo aqui e acolá diante da grande teia” (Maranhão, 1959, p. 9). Há toda a preparação dos atores que implicam os recursos cênicos e a sua condição de representar:

Some a teia para os lados. Quero dizer: cada parede da teia some para os lados. O cenário representa um ou dois planos. A ação toda se vai jogar nesses planos que figuram vários degraus dentro da mente. A linguagem é a atual, por vezes, uma palavra duas no máximo, uma frase de linguagem antiga para justamente penetrar, o pensamento em outras ondas. Dinamismo nas falas, entrosamento de umas nas outras. Representação objetiva, leve, o ‘El gracioso’ do teatro espanhol (Maranhão, 1959, p. 9).

A expressão “degraus da mente” indica o fator imaginativo, o aprofundamento ficcional por meio do passo a passo. Os degraus ligam dois planos diferentes, portanto é possível ir e vir, refazer a rota, pouco a pouco. A autora traz para a composição ficcional a importância da ironia dentro desse enredo. Há aqui duas figuras que se abrem de modo singular: o Corcunda e o trovador. O primeiro por trazer em seu próprio aspecto físico algo que extrapola o convencional e por isso chama atenção. O segundo, por trazer o recurso do estranhamento por meio das palavras. Essa peça trabalha com uma pluralidade de expressões, sendo que o canto e a música, em diversas situações bizarras, acabam por causar graça. Ao mencionar “el gracioso”, tem-se a concepção desses tipos que acentuam o tom irônico da obra teatral. É o bufão, tal como esclarece Pavis:

O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. ‘Vertigem do cômico absoluto’ (MAURON, 1964: 26), é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (*Falstaff*), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Pícaro espanhóis). [...] Seu poder desconstrutor atrai os poderosos e os sábios: o rei tem seu bobo; o jovem apaixonado, seu criado; o senhor nobre da comédia espanhola, seu gracioso; Dom Quixote, seu Sancho Pança; Fausto, seu Mefisto; Wladimir, seu Estragon. O bufão destoa onde quer que vá: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissoluto; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro... e lá vai ele, seguindo tranquilamente seu caminho (Pavis, 2008, p. 54-55).

Tais personagens levam a uma reviravolta da realidade, pois como destoam, ao mesmo tempo que fazem parte dela, levam-nos a imaginar outras realidades possíveis, trazendo-nos as pluralidades factíveis através da percepção das contradições de um ambiente complexo. Assim, é sob o teor da fábula, do exercício imaginativo, que a construção do gênero teatral se faz, tal como aponta Brecht (1948, p. 66): “A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’ composição global de todos os acontecimentos-gestus, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que doravante, deve constituir o material de diversão do público”. Acrescida à perspectiva de diversão há outro fator que o gênero condiciona. Moisés (2012), ao se reportar ao “Teatro e cosmovisão”, declara que ao contrário da poesia, que estabelece uma visão singular do “eu”, o teatro apresenta várias visões de vários “eus”. Assim, toca a realidade, não é a realidade, mas um simulacro – a *mimese*. Os espectadores, distraídos sobre o mundo que os rodeia, tomam consciência dele (Moisés, 2012, p. 663-665).

Negra Bá aponta a ficção pelo livre curso da narrativa endereçada a sua Iaiá, moça jovem adolescente que na escura noite pede para a negra contar uma história para que possa dormir. Essa traz revelações das entranhas de uma nobreza que se mostra por meio de suas próprias declarações: um filho que deseja o beijo ardente e apaixonado de sua mãe; um rei que maltrata a esposa e uma rainha que se submete aos maus tratos por assim entender-se amada. Há, também um príncipe rebelde e maldoso que aplica penas duríssimas aos seus subordinados; um clero que se transfigura em política e fonte da desigualdade social. Também sob o olhar da negra aparecem elementos de uma cultura mística: como o feitiço e as superstições. A figura de Inês de Castro provoca inquietações, pois mesmo após enterrada e morta, ela recebe a coroação. E, além disso, a autora a coloca dentro da clássica figuração do beija-mão da majestade. Enfim, ela é reconhecida como esse estranho: ser mais próximo do símbolo do que da humanidade.

O tom ficcional é aclarado pelos desdobramentos de uma história longínqua. A peça desnuda as contrariedades do mito e insere a necessidade de interpretação e posicionamento diante da realidade. Tudo isso ocorre devido à potência teatral que conjuga o mundo, os tempos e os espaços perante os múltiplos e ricos olhares. Sendo que, aqui, a perspectiva que mais interessa é a configuração do mito perante a Negra Bá.

A fim de melhor compreender tal posicionamento, recorre-se aos conceitos de drama trazidos por Brecht (1948), que descreve o teatro a partir de um elemento peculiar: a diversão.

## **O teatro e a diversão**

A respeito do desdobramento espaço-temporal provocado pelo gênero dramático, Brecht (1948, s./p.) tece os seguintes apontamentos: “Teatro consiste nisto: em fazer uma viva representação de fatos acontecidos ou inventados entre seres humanos, com a perspectiva da diversão. De qualquer modo é o que buscamos, tratando de teatro novo ou antigo”. A diversão está intrínseca a partir desse desdobramento, pois podemos imaginar as personagens interagindo e tocando diferentes realidades, ao passo que a peça nos conduz a nossa própria experimentação plural por meio de suas ações.

A respeito da origem e desenvolvimento do mito inesiano dentro do gênero teatral, Sousa (1984, p. 41) aponta: “A estreia dramática da história de Inês de Castro logo no

início da literatura inesiana portuguesa faria supor uma longa tradição neste domínio. Ela existe realmente, mas só começa na segunda metade do século XVIII e sobretudo por inspiração do teatro espanhol”. Observa-se a tragédia ganhando algumas características diferenciadas a partir da repercussão em cada um dos contextos. A autora argumenta: “O aspecto mais importante do tratamento espanhol deste assunto que criou uma tradição bem diferente da portuguesa é a substituição da tragédia política pela tragédia da paixão” (Sousa, 1984, p. 43).

Ao refletirmos sobre o acento brasileiro dado à dramaturgia inesiana, a partir da peça de Maranhão, pode-se identificar a apropriação da tragédia, o que faz com que a interação com o leitor se mostre por meio do riso, ocorre a diferença da perspectiva, a qual coloca a política e o tom passional em abordagens inusitadas. A fim de identificar a diversão provocada no texto, recorre-se às cenas a seguir.

Quando Pedro está junto à dama pela primeira vez, a qual sabemos que é a Inês, de repente, apresenta-se o trovador, humildemente. O príncipe o desafia, pede para ele declamar um verso. Assim, responde com a referência a Camões, nos versos descritos em caixa alta, dando a entonação aclamativa: “ASSÍ COMO QUE A BONINA QUE CORTADA, / ANTES DO TEMPO, FOI CÂNDINA E ZÊLA, / SENDO DAS MÃOS LASCIVAS MALTRATADA / DA MENINA QUE A TROUXE NA CAPELA / O CHEIRO A TRAZ PERDIDA E A CÔR MURCHADA” (Maranhão, 1959, p. 22). Esse trecho traz algumas alterações comparadas ao texto original: “assim” por “assí”, “bela” por “zêla”, “perdido” por “perdida”. Isso denota a linguagem simples do trovador, ou melhor, da própria negra que está narrando a voz do trovador. A identidade apontada revela o olhar e a perspectiva dessa mulher, conhecendo Camões e representando-o por meio de sua própria linguagem oral.

Outro efeito estético significativo ocorre quando Pedro e o Corcunda brincam e se divertem muito intimamente, o que irrita Inês. Esse coça o pé daquele e fala no ouvido um segredinho. Eis a descrição dos gestos do corcunda: “(Põe-se a fazer cosquinhas. Cena cômica a risotas. Uma cena à la Chaplin, risinhos e risotas de prazer)” (Maranhão, 1959, p. 75). O olhar atualizado da dramaturga traz uma transposição do antigo para o atual. O leitor pode compreender e visualizar a cena, por meio de uma referência cômica moderna. É a voz autoral que domina a cena, pois referencia com elementos extrapersonagens.

Logo na sequência, há outra referência a Camões, mas agora sob a voz da dama, que insere a sua linguagem, menos coloquial. Assim, a sua voz emprega o texto original, o que cria uma artificialidade para alguém que declama, sem estar com o livro em mãos. Porém, os comentários de Bá dão o tom verossímil de seu olhar peculiar e irônico: “Estavas linda Inês, posta em sucesso/ de teus anos colhendo o doce fruto, / Naquele engano (*Voz de Bá se anunciando*)/ Ó rabugenta, (*depois continuando*) / Naquele engano d’alma lêdo e cego / Que a fortuna não deixa durar muito” (Maranhão, 1959, p. 22). No trecho, além dos comentários há a palavra “fruto” que marca a fala da negra. Assim, por meio de seu olhar, ela questiona Camões, ao interromper a configuração estética e clássica do grande autor para trazer suas impressões o que deixa o texto surpreendente.

Na passagem em que a mocinha Iaiá se sente indignada com Inês e deseja alertá-la, a comicidade ocorre por meio desse diálogo que tenta transpor o tempo e o espaço. Bá consegue penetrar as duas atmosferas: a do passado e a do presente, no entanto, Iaiá só falaria com a morta, dentro no seu próprio contexto de enunciação:

Iaiá - (*Chamando*) Inês!  
Voz de Bá - Não deves falar com ela,  
Iaiá - Os fantasmas existem.  
Voz de Bá - Inês de Castro!  
Inês - Velha ama?  
Voz de Bá - A ambição te perde, a ambição te engana  
(Maranhão, 1959, p. 35).

Observa-se que tal representação coloca a narradora em uma composição referencial. Ao ser reconhecida como velha ama por Inês, a negra representa os seus próprios ancestrais, na condição de servidão. Já Iaiá por ter Inês como morta não apresenta a mesma conotação. Esse jogo recobra as estratégias de ficção científica. Entrelugares e em diversos tempos, está a mulher, servindo e acompanhando os arroubos de seus senhores. Devido a essa articulação, Bá se faz senhora, pois tudo vê e intervém em amplo campo de acontecimentos sincrônicos, por meio da fabulação teatral.

A cena em que a menina, ao conversar com o trovador, ergue o vestido da rainha, no momento da procissão e se depara com o seu esqueleto, é digna de risos e espanto:

Iaiá - (ao Trovador): Se a rainha é tão bela como tu dizes - eu lhe quero ver o rosto. (Levanta o véu e lhe desfalca as luvas amarelas - puxa o vestido que também retira completamente SURGE UM ESQUELETO SENTADO NO TRONO.

Procissão: (Longo 'oh' de espanto e de horror - escondem os ossos nas abas das mangas). OH!!! A mísera, a mesquinha que depois de morta foi rainha (Maranhão, 1959, p. 23).

Há aqui a curiosidade da menina, o julgamento do povo e de Bá e o espanto coletivo, nos diversos contextos. Essa experimentação conjunta é dada ao leitor/espectador e lhe causa prazer e diversão. Ainda que tal diversão venha acompanhada de temas extremamente fortes e relevantes.

O rei que está prestes a se casar com a moça mais rica de Castela dorme chupando o dedo, tal revelação ocorre através da fala do corcunda. Isso demonstra não apenas a infantilidade de Pedro, mas o apelo cômico que destitui o homem de sua maioridade. Dado aos prazeres infantis, estende uma forte relação de desejo pela mãe, e vê em Inês o reflexo materno (Maranhão, 1959, p. 31-32). Esses e outros fragmentos mostram a própria negra que se diverte ao propor as incongruências de pessoas tão poderosas.

Brecht atenta para a diversão como um fator primordial da arte teatral:

Nem mesmo a instrução deve ser exigida nem mesmo uma lição utilitarista, que nos transporte, até mesmo prazerosamente, às esferas físicas ou espirituais. O teatro deve permanecer inteiramente uma coisa desinteressada para nós que vivemos. Nada precisa menos explicação do que o prazer (Brecht, 1948, s./p.).

Desse modo, o pacto ficcional está atrelado aos fatores extratemporais pelos quais caminha a negra. O acento do divertimento de Bá ocorre quando ela expõe as personagens totalmente desprovidas de escrúpulos. A cena da morte do Rei D. Afonso, ao invés de proporcionar o choro do filho (o que provocaria a dramaticidade lírica), provoca o seu êxtase, pois revela a sua nua e crua ambição, para a negra e para o público: “Corcunda – Majestade, agora sois o Rei! D. Afonso morreu. D. Pedro – SOU REI, SOU REI AFINAL. COLO DE GARÇA, EU TE SENTO NO TRONO” (Maranhão, 1959, p. 81). Pedro queria ser rei para agir de acordo com a sua própria vontade, afirmar o seu laço com Inês, a qual representa a forte referência materna, sem maiores compromissos com a coroa e o povo português. Eis um príncipe infantil, desejoso da proteção feminina. Quando fica sabendo da morte de sua amada diz que ela o embalou no colo e o deu de mamar, logo em seguida revela que teve 3 filhos com ela e que matou o próprio pai (Maranhão, 1959, p. 85).

Há a dupla posição entre o amante e o filho, e a morte paterna é discutida pela interlocutora. Iaiá, ao ouvir a narrativa, intervém: “Não, eu matei o rei. Não é Babá, eu

ordenei a sua morte. Tenho tantas dentro de mim, que nem ousou dizer” (Maranhão, 1959, p. 86). Com essa discussão, a autora revela a própria estratégia narrativa. Como todas as vozes passam pelo seu crivo, ao dar maior autonomia à Negra Bá, estabelece o seu poder de falar sobre a história, de determinar os encaminhamentos, ou seja, de poder avaliar e validar, a partir de sua própria concepção. Assim, exerce a representação da sua livre perspectiva e domina os fatos, o que é desejado também por Iaiá.

O desejo e prazer obtidos por meio do uso da linguagem são proporcionados pela arte da narração. Brecht (1949, s./p.) assim analisa: “Mesmo quando o povo fala de maior ou menor grau de prazer, a arte caminha imperturbável para ele; por isso deseja voar alto para ser deixada em paz, tanto quanto o que pode dar prazer ao público”. Assim, em Negra Bá, a liberdade que a mulher tem, ao propor essas reflexões, é compartilhada com o público. Ela também nos aponta, com muito despojamento, as duras penas impostas a um casal que cometeu adultério.

O marido traído é nomeado Criminoso, que relata a Pedro e ao Corcunda o que fez ao pegar sua esposa em flagrante: deu-lhe uma surra horrível e descreve: “[...] Seu corpo, ela nua, parece uma colcha de retalhos, são manchas azuis, roxas negras, tudo sangue pisado” (Maranhão, 1959, p. 42-43). A ação é valorizada por Pedro e o Corcunda e lastimada por Iaiá. Após, relata que jogou o amante estrangeiro pelo penhasco e esse morreu afogado. Ele mesmo não se acha um assassino, pois diz que foi a água que o matou. Pedro concorda. Observa-se o poder de quem julga cruelmente, pois outros criminosos, por muito menos, haviam recebido a sentença de Pedro pela castração.

O fato desse homem ser nomeado Criminoso, pela negra, implica o julgamento feminino. É um ato de denúncia diante de tantos abusos contra as mulheres. E, nesse sentido, é que nos divertimos ao experimentarmos essa ação delatora, há o prazer da justiça.

Segundo Brecht (1959, s./p.):

Existem ainda prazeres débeis (fracos) ou fortes (complexos) que o teatro pode proporcionar. Estes últimos que lidam com o grande drama, ligam-se a clímax relacionados com o amor: eles têm mais intrigas, ricas em comunicação, mais contraditórias e ricas e produtivas em resultados.

É a respeito desse prazer complexo que experimentamos no texto de Heloísa Maranhão, pois nos condicionamos à ação justa, o que nos leva a indagar, tal como Iaiá:

quais seriam as outras tantas situações, onde poderíamos tomar algum posicionamento assertivo/revolucionário?

Ocorre também por parte de Pedro, nos meados da peça, a ânsia por justiça, quando ele declara que irá enterrá-la para depois desenterrá-la e tê-la como rainha, ainda que depois de morta (Maranhão, 1959, p. 57). Tais atitudes revelam a execução de suas vontades, porém a morte invalida os seus desejos. Somente o caráter simbólico é capaz de coroar eternamente a amada, pois, fisicamente, ela é apenas um corpo inválido. Nós, leitores de Maranhão, damos-nos conta de que criamos para nós mesmos narrativas e imagens diversas. Elas podem ser boas ou más, no entanto, devemos tomar consciência delas. Também Pedro, para que não seja tomado como um louco, ele deve estar ciente de que, diante das circunstâncias apontadas, a sua relação com a amada não passa de símbolos.

O príncipe parece estar ciente de suas criações imagéticas ao colocar Inês no trono, imaginar que ela diz uma frase que sua mãe, agora também morta, costumava a dizer para ele: “BAILA, BAILA MEU PEDRO, ao som da trombeta de prata” (Maranhão, 1959, p. 85). É como se mãe e esposa afirmassem em posição gloriosa, o desejo pela sua alegria e felicidade. Pedro cria esse símbolo para se sentir intensamente amado. E a partir dele, a negra, Iaiá, O Corcunda e o leitor/espectador são capazes de experimentar o prazer, com o coroamento de Inês.

Ao amanhecer, Bá chama Iaiá para se levantar, sendo que seu pai deixara romãs para ela (a fruta preferida de Inês e da mãe de Pedro), mera coincidência? (Não, esse é um elemento como tantos outros, para identificar o apelo ao imaginativo e suas conexões). Ambas saem juntas do quarto e a menina declara: “Amanhã eu quero outra história...” (Maranhão, 1959, p. 88). O texto encerra com o contentamento da fabulação, o que corrobora para os acentos de ficção científica, e das estratégias teatrais, bem recuperadas por Brecht.

De acordo com as palavras do teórico, encerra-se a presente análise: “Tudo o que importou foi a ilusão do instante atraente da estória contada, e isto proporcionou todo tipo de meios teatrais e poéticos” (Brecht, 1959, s./p.).

## Considerações finais

Na peça de Heloísa Maranhão, a morte é discutida sob a questão de justiça e injustiças, sendo que o poder perpassa todas as ações. No entanto, a partir de sua liberdade de contar o que e como quiser, sob a voz de Negra Bá, observa-se as incongruências de cada ação, sendo que o poder da nobreza está acompanhado da infantilidade, dos prazeres constantes e irrefletidos. Destarte, devido às inúmeras contradições, o uso da diversão se torna tão necessário. O jogo de posições é dado e coordenado por essa mulher que a partir do teatro, o ficcional e até mesmo o científico (que podemos identificar no estudo da personalidade humana por meio da exposição desses arroubos de espírito, o transcorrer e o pertencimento a temporalidades diversas, a interação entre as personagens históricas e as tipificadas) provocam a diversão devido a amplitude dos conceitos e formulações. Desse modo, chega-se ao prazer estético que provoca novas percepções. A peça parte do mito e retorna para ele, esse mecanismo cômico é mencionado por Bergson (1983, p. 42):

A característica peculiar de uma combinação mecânica é de ser em geral reversível. A criança diverte-se ao ver uma bola jogada contra quilhas derrubar tudo o que encontra, aumentando a devastação; ri ainda mais quando a bola, depois de muitas voltas e desvios e aparentes paradas, volta ao ponto de partida. Em outras palavras, o mecanismo que há pouco descrevemos é já cômico quando retilíneo; fica mais engraçado quando se torna circular e os esforços do personagem conseguem reconduzi-lo pura e simplesmente ao mesmo lugar, por um encadeamento fatal de causas e efeitos. Ora, grande parte do teatro bufo gravita em torno dessa noção.

A partir da morte de Inês e ao retornar a ela, Maranhão dá ao leitor/espectador a oportunidade de posicionar-se perante as vozes e às ações apresentadas. Devido a esse diálogo, a Negra Bá seria a mulher reinante, pois articuladora de representações acaba por assumir a sua voz e até mesmo a trazer reflexões sobre Inês, colocada na situação da mulher que morre, tal como a rainha, mãe de Pedro. Esse fato gera a indignação, revolta diante de tanta injustiça. Elas são representadas, porém, sob a voz da negra, que no momento da narrativa evidencia, incondicionalmente, ela mesma e toda a sua ancestralidade.

## Referências

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. Trad. de Tomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 2018.

BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. Nathanael C. Caixeiro: Zahar. Rio de Janeiro, 1983.

BRECHT, Berthold. **O pequeno organon**. Trad. Reinaldo Pedreira Cerqueira da Silva. Texto original em inglês. Disponível em: [http://tenstakonsthall.se/uploads/139.Brecht\\_A\\_Short\\_Organum\\_for\\_the\\_Theatre.pdf](http://tenstakonsthall.se/uploads/139.Brecht_A_Short_Organum_for_the_Theatre.pdf). Licença Creative Commons, 1948. Acesso em: 25 abr. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Prod. e rev. Geraldo Gerson de Souza. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LOBO, Luiza. **Heloisa Maranhão. Do Rio (memorial)**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento. Abr. 2005. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero2/ensaio06.htm>. Acesso em: 28 abr. 2022.

MARANHÃO, Heloísa. **Negra Bá**. (Uma estrutura – Science fiction): Dramas e Comédias. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1959.

MOISÉS, Massaud. O Teatro. In: MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUSA, Aldinida de Medeiros. **Inês de Castro no romance contemporâneo português**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, 2010. 209 f.

SOUZA, Maria Leonor Machado de. **Inês de Castro na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

Submetido em: 03 ago. 2022

Aprovado em: 20 out. 2022