

A donzela guerreira: figurações de Joana d'Arc na literatura portuguesa

Paulo Alexandre Cardoso Pereira¹

Recibido: Recibido: 30 de junio de 2022 / Aceptado: 9 de septiembre de 2022

Resumo. A fecunda posteridade mitopoética da figura de Joana d'Arc, convocada em inúmeros espaços e tempos de criação, foi desde sempre acompanhada pela proliferação de retratos oscilantes ou mesmo flagrantemente contraditórios da donzela de Orleães. Personagem-emblema ideologicamente versátil, a sua presença vestigial na literatura portuguesa dos séculos XIX-XXI, ainda que intermitente, não deixa de documentar os díspares usos religiosos, políticos ou estéticos da matéria medieval, relida à luz das diferentes modernidades, incluindo a nossa. Através da análise de textos selecionados de Eça de Queirós, Tomaz de Figueiredo, João Miguel Fernandes Jorge e Andreia C. Faria, que revisitam a figura da *Pucelle*, demonstra-se que todas estas Joanas se inscrevem bastante mais no domínio da história das ideias e da fabricação imaginária do que da biografia autorizada pelo trabalho historiográfico.

Palavras-chave: Joana d'Arc, medievalismo, Eça de Queirós, Tomaz de Figueiredo, poesia portuguesa contemporânea.

[en] The Warrior Maid: Portraits of Joan of Arc in Portuguese Literature

Abstract. The prolific mythopoetic posterity of the figure of Joan of Arc, invoked in numerous spaces and times of creation, has always been accompanied by the proliferation of oscillating or even flagrantly contradictory portraits of the maiden of Orléans. An ideologically versatile heroine, her vestigial presence in 19th-21st century Portuguese literature, even if occasional, allows us to document the disparate religious, political or aesthetic uses of medieval matter, reread in the light of different modernities, including our own. Through the analysis of selected texts by Eça de Queirós, Tomaz de Figueiredo, João Miguel Fernandes Jorge and Andreia C. Faria that revisit the figure of the *Pucelle*, we argue that all these Joans belong to the domain of the history of ideas and imaginary fabrication, rather than to biography accredited by historiographical work.

Keywords: Joan of Arc; medievalism; Eça de Queirós; Tomaz de Figueiredo; Portuguese contemporary poetry.

[es] La doncella guerrera: imágenes de Juana de Arco en la literatura portuguesa

Resumen. La fructífera posteridad mitopoética de la figura de Juana de Arco, invocada en numerosos espacios y tiempos de creación, ha ido siempre acompañada de la proliferación de retratos oscilantes o incluso flagrantemente contradictorios de la doncella de Orleans. Personaje-emblema ideológicamente versátil, su presencia vestigial en la literatura portuguesa de los siglos XIX al XXI, aunque intermitente, no deja de documentar los díspares usos religiosos, políticos o estéticos de la materia medieval, releída a la luz de diferentes modernidades, incluida la nuestra. A través del análisis de textos seleccionados de Eça de Queirós, Tomaz de Figueiredo, João Miguel Fernandes Jorge y Andreia C. Faria que revisan la figura de la *Pucelle*, se muestra que todas estas Juanas se inscriben más bien en el dominio de la historia de las ideas y de la fabricación imaginaria que en la biografía autorizada por la labor historiográfica.

Palabras clave: Juana de Arco; medievalismo; Eça de Queirós; Tomaz de Figueiredo; poesía portuguesa contemporánea.

Cómo citar: Cardoso Pereira, P. A. (2022). A donzela guerreira: figurações de Joana d'Arc na literatura portuguesa, en *Revista de Filología Románica* 39, 75-84.

1. Em *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Gerd Krumeich, destacando a coabitação contemporânea de visões flagrantemente dissonantes acerca da heroína francesa medieval, sintetiza, num diagnóstico certo, o dissenso interpretativo que esta tem suscitado: nas suas palavras, ela «représente une pieuse légende pour les dévots, un scandale pour les sceptiques et une source d'embaras pour les historiens» (Krumeich 2017: 14). De facto, fixada, em retratos oscilantes ou mesmo frontalmente díspares, como *virgo* e *virago*, santa ou feiticeira, pastora humilde, devota e pueril, ou descendente da realeza e engenhosa estratégia militar, *miles Christi* visionária, divinamente indignada para redimir a pátria sitiada ou guerreira sádica e sanguinária, *femme enfant*, casta e

¹ Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
ppereira@ua.pt

assexuada, ou feminista *avant la lettre*, disruptiva na sua androginia e pertinaz travestimento, Joana d'Arc é certamente uma personagem medieval *for all seasons*.

Esta mitologia mutante, que diferentes tempos e lugares foram, num processo de acumulação sedimentar, agregando à virgem de Orleães, foi certamente precipitada pelas urgências políticas e ideológicas de cada um dos tempos em que a sua memória foi intimada como ícone ou como *exemplum* e que aqui não cabe aprofundar. Interessa-me, antes, destacar o que, no contexto mais lato de uma poética contemporânea do medieval, me parece, no caso Joana d'Arc, exemplar desse processo de movência iconográfica, alternante entre mimese e semiose (Warner 2013: 17)², reprodução e reinterpretção, que ela, de resto partilha com inúmeras outras figuras recicladas do repertório medieval.

Compreende-se que, no que especificamente diz respeito à donzela de Orleães, mito fundador da história de França e, sem dúvida, uma das personagens medievais que a arte e a literatura europeias mais assiduamente fizeram ressurgir, esse fenómeno de inflação imagística e de saturação simbólica assumam não só proporções especialmente impressionantes, como, não raras vezes, contornos paroxísticos. A esse propósito, lembra justamente Robin Blaetz que a figura da *Pucelle*

[...] has been invoked by advertisers and politicians to sell everything from cigars to beans to political agendas. The most striking factor in this sequence of representations is the instability of her iconography. While all historical figures change over time, Joan of Arc, as opposed to Napoleon, for example, changes drastically from one century to the next as she is used to serve causes that span the ideological spectrum (Blaetz 2001: xi).

Com efeito, esta cooptação político-propagandística da memória histórica da *Pucelle*, solicitada, na qualidade de emblema nacionalista-patriótico, a respaldar ideologias políticas de orientação diametralmente oposta, é exemplar do *misreading* discricionário a que, em cíclicas reapropriações ressemantizadoras, tem sido com frequência sujeita muita matéria medieval. Alternadamente monárquica e católica ou republicana e anticlerical, confiscada ora por movimentos políticos de direita nacionalista, xenófoba e conservadora, ora por forças de esquerda revolucionária e progressista³, poucas figuras históricas, como nota Gilles Gallichan, «ont été aussi disputées et instrumentalisées par des idéologies souvent opposées que ne l'a été Jeanne d'Arc» (2018: 4). E acrescenta ainda o mesmo autor: «En voulant en faire un facteur d'unité nationale, on a plutôt fait en sorte d'alimenter les polémiques et creusé les divisions au point de créer, au tournant du xx^e siècle, l'impression qu'il existait deux Jeanne d'Arc» (Gallichan 2018: 4).

Sejam elas duas ou dezenas —como, em contabilidade porventura mais lúcida, propõe Simone Fraisse (1988: 851)—, a verdade é que estas Joanas d'Arc se inscrevem bastante mais no domínio da história das ideias e da fabricação imaginária do que da biografia avalizada pelo trabalho historiográfico, mesmo que, num caso tão singular como é o da humilde pastora da Lorena, não falem nem excecionalidade épica nem apelo místico.

Ora, se é verdade que, na França de Quatrocentos, emergem, como resposta coletiva ao transe histórico de uma nação cercada, várias profecias de sentido messiânico-redentorista —o que nos deverá fazer concluir, com Simone Fraisse, que «le mythe existait avant le personnage» (1988: 849)— é, por outro lado, incontestável que, na extraordinária trajetória heroica e providencial daquela que, séculos mais tarde, virá a tornar-se padroeira de França, não falta nenhum dos ingredientes de que os mitos são feitos.

Na realidade, que uma obscura pastora tenha, em inícios do século xv e por mandado divino, feito infletir o rumo da Guerra dos Cem Anos, conseguindo, numa operação-relâmpago, pôr termo ao longo cerco de Orleães e feito coroar, em Reims, Carlos VII como legítimo rei de França, não poderia deixar de colocar sob suspeita todas as doxas —certamente a político-militar, mas, não menos importante, a religiosa, a social e a sexual. Uma vez capturada, em 1430, em Compiègne pelos borguinhões, Joana será vendida aos ingleses e transportada para Rouen, onde terá que enfrentar a sanha popular, suportar o assédio continuado dos guardas e, entre janeiro a maio de 1431, submeter-se ao longo processo inquisitorial, de contornos kafkianos e transparentes motivações políticas⁴, movido por um tribunal eclesiástico encabeçado pelo bispo Pierre Cauchon. Dadas como provadas as acusações de heresia —consubstanciadas sobretudo na reincidente asseveração da jovem de que tinha acesso direto a Deus pela voz dos santos que com ela falavam, ou no uso obstinado de indumentária masculina, abominação explicitamente proscribida pelas Escrituras—, Joana d'Arc será sentenciada à fogueira em 30 de maio de 1431. Vinte e cinco anos depois do auto-de-fé de Rouen, entre 1450-1456, o seu processo será, a pedido da mãe e dos irmãos da supliciada, reaberto por Calisto III. Uma vez anulada a sentença de condenação, reabilita-se enfim a reputação da

² Esta ação concertada de mimese e semiose na conformação da história e do mito de Joana d'Arc foi muito justamente destacada por Marina Warner: «In Joan's case, because she exists in recorded history and not in hagiography alone, the patterns of saints' lives exert an influence, but cannot altogether metamorphose circumstance into myth. Elements of mimesis, of the attempted representation of reality, cling to the witnesses' accounts of her passion and her death, while at the same time an accretion of semiosis, the search for inner meaning, covers their story and profoundly alters its character» (Warner 2013: 17).

³ *Cfr.*: «Mais Jeanne est revendiquée aussi bien par la gauche que par la droite. Les républicains voient en elle la fille du peuple trahie par son roi, tandis qu'à droite, on célèbre celle qui, guidée par Dieu, a sauvé la monarchie et chassé l'envahisseur» (Chaline 2012: 279).

⁴ Sobre a «natureza kafkiana» do processo de condenação de Joana d'Arc, *cfr.*: as seguintes palavras de Marina Warner: «Joan's trial has the nightmarish ambiguity, formlessness and confusing menace of *The Trial* or *The Castle*: she has no means of knowing where the interrogation is driving, what the concealed charge is. She had to defend herself for her life, but was never told where lay her wrong» (Warner 2013: 103-104).

jovem relapsa e herética e, não menos importante, coloca-se acima de qualquer suspeita a legitimidade do poder de um rei que uma camponesa visionária tinha, num lance heterodoxo que urgia politicamente remediar, ajudado a entronizar (*cf.*: Blaetz 2001: 1-11).

Definitivamente reconciliada com o poder espiritual, será, contudo, apenas no século XIX que uma mais resoluta aproximação da guerreira virgem ao altar terá início. O sucesso da interpretação liberal e republicana que, nos capítulos da sua *Histoire de France* de 1841, Jules Michelet propusera da figura de Joana d'Arc⁵, retratando-a como heroína laica e popular, exaltando-a como síntese do espírito patriótico animado de entusiasmo libertário e convertendo-a em verdadeiro *ex-libris* romântico de uma identidade francesa, tornava urgente uma contraofensiva católica que resgatasse a *Pucelle* desse destino republicano e secular de santa laica e a reconduzisse ao seio da Igreja militante que, se outrora a tinha perseguido, em tempo emendara a mão, reabilitando-a. A partir de 1869, lança-se, então, o longo e complexo processo de canonização da jovem guerreira: declarada «venerável» em 1894 por Leão XIII, Joana d'Arc será beatificada por Pio X, em 1909, e, enfim, canonizada em 1920, por Bento XV, na presença de uma delegação oficial da República Francesa (Albert 1998: 113-124). O mito transformara-se, finalmente, em culto.

2. É precisamente de 1894 a longa crónica que, em quatro números consecutivos da carioca *Gazeta de Notícias*, Eça de Queirós irá dedicar a Joana d'Arc. Posteriormente incluída por Luís de Magalhães no volume póstumo das *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris* (1907), o texto documenta exemplarmente a familiaridade de Eça com o formato e exigências compositivas do género cronístico. Nele calibra, com notável desenvoltura, argumentação erudita e naturalidade conversacional, numa magistral exploração dos múltiplos registos tonais do humor, da ironia culta ao remoque satírico, passando pela derrisão caricatural e dessacralizante.

O móbil da crónica é a beatificação da donzela de Orleães, que Eça, sem dissimular o tom facecioso que se tornará inseparável do seu argumentário, reputa, desde a abertura, como uma «desgraça»:

Meus amigos:

Aconteceu uma desgraça a Joana d'Arc. A Donzela de Orleães, a boa e forte lorena, salvadora do Reino de França, foi beatificada pela Igreja de Roma. E (sem malícia voltairiana o digo) com a sua entrada no Céu ela está perdendo o prestígio que tinha na Terra, e a sua santidade já irremediavelmente estragou a sua popularidade (Queirós 1981: 169).

O cronista alongar-se-á na dissecação das razões desta incompatibilidade entre o sufrágio religioso e a popularidade civil da recém-proclamada beata, percorrendo um itinerário argumentativo estrategicamente ponderado. Começa, assim, por acentuar a evidente conformidade entre a *Pucelle* e «os gostos, os ideais e as qualidades melhores da raça francesa» (Queirós 1981: 169), num exercício de imagologia comparada que não hesita em convocar, pelo contraste, a teatral exuberância mística de Santa Teresa de Avila, colocando-a em confronto com o recato piedoso da «donzela lorena»:

Imagine-se uma espanhola, do tipo de Santa Teresa, que recebesse como Joana tão repetidas e visíveis visitas do arcanjo S. Miguel, armado da sua couraça de diamante e transmitindo-lhe o grave recado de Deus, a incumbência heróica de desbaratar os inimigos de Espanha!

O que não faria a espanhola – que transportes, que intensidade de paixão transbordando em gritos e hinos, que arrojados de demência divina! A donzela lorena, essa, cercada de vozes, de claridades celestes, tratada como uma irmã por grandes santas, levada pela vontade de Deus como num rijo vento, conserva-se muito simples, muito prudente, cheia de bom senso, penetrando e decidindo as coisas da guerra e do Estado com o propósito sagaz e bem-avisado de um conselheiro que encanecceu nos negócios.

E isto dá à pobre pastora, *paupercula bergereta*, uma tão encantadora originalidade (Queirós 1981: 170).

Síntese etnotípica do génio francês, na pobre pastora encontram-se, assim, decantadas as filias e fobias que, segundo o autor, conformam a ontologia da «raça gaulesa»: a sua simplicidade plebeia, a sua visceral anglofobia, a sua inteligência estratégica e vocação beligerante explicam que, mesmo quando se impõe pela força das armas, ela se distancie do «tipo truculento da nossa padeira de Aljubarrota» (Queirós 1981: 172). Atestada a exemplaridade étnica de Joana d'Arc, Eça traça, em seguida, uma informada genealogia de algumas das suas representações literárias. Boçalmente retratada como «valente amazona», «hércules feminino» e «virago» (Queirós 1981: 172) pelos poetas da *Pléiade*, degradada pelo «mais estupidamente fastidioso e ridículo» (Queirós 1981: 172) dos poemas épicos —Eça refere-se a *La Pucelle, ou la France délivrée*, de

⁵ Como refere G. Gallichan, «les études biographiques se multiplient et, en 1841, l'historien Jules Michelet extrait de son *Histoire de France* une Jeanne d'Arc qui devient un immense succès de librairie. Dans un élan romantique et idéalisé, Michelet brosse une Jeanne d'Arc amorçant un long combat de libération du peuple qui culminera en 1789. C'est une vision téléologique de l'histoire qui résiste mal à la critique, mais qui correspond exactement à la mentalité de l'époque» (2018: 7). Michelet consagra a Joana d'Arc vários capítulos da sua *Histoire de France* que, em versão refundida e volume autónomo, serão publicados em 1853 sob o título *Jeanne d'Arc*, tendo sido objeto, ainda sob o Segundo Império, de duas reedições e quinze entre 1873 e 1913.

Jean Chapelain, que implacavelmente qualifica como «difusa pieguice e patetice» (Queirós 1981: 172)— e caricaturalmente desfigurada no panfleto libertino de Voltaire, esse «satirista genial», cuja «grande facécia» o cronista condena com mal disfarçada indulgência, será o século XIX —o «nosso século romântico e romanesco, sensível e simpático a todos os exaltados estados de alma, cheio de uma piedade filial pelo passado e sôfrego de espiritualidade»— a «empreender a reabilitação de Joana d'Arc» (Queirós 1981: 173). Não espanta que Eça eleja como protagonista desta cruzada nobilitante a obra, já antes mencionada, desse «vidente da história» que foi Michelet e que, com a sua interpretação patriótica, liberal, republicana, popular e anticlerical da história da donzela, «sera la référence sur Jeanne pendant un demi-siècle» (Gallichan 2018: 7).

Admirador confesso de Michelet, cuja obra, na sua opinião, definitivamente consagrou a «beleza e a grandeza moral de Joana» (Queirós 1981: 174), Eça dissente, ainda assim, da lenda dourada estática e unidimensional que perpetuou Joana como «virgem timorata e cândida» (Queirós 1981: 175), «cheia de horror pela violência e pelo sangue, tão evangelicamente pacífica no meio da guerra que trazia uma bandeira ou um bastão, para que as suas mãos cândidas nem sequer tocassem a espada que fere e mata» (Queirós 1981: 174). Contrariando o registo fortemente idealizado da hagiografia laica pelo qual alinha a obra do historiador liberal, Eça emenda, apoiando-se em curiosidades biográficas da jovem guerreira que revelam traços das suas humanas fraquezas —o seu humor chocarreiro, o seu temperamento belicoso— o retrato secularizado, mas sacralizante⁶, que, na sequência de Michelet, dela se tinha consolidado. Joana é, assim, defende Eça, «talvez mais interessante, por ser mais humana» (Queirós 1981: 175) e, portanto, «nenhum destes traços diminui a *Pucelle* – antes a torna mais tocante, porque a mostra mais real» (Queirós 1981: 175). Remata o cronista:

Todas estas feições formam uma Joana d'Arc muito viva, muito real, perfeitamente compreensível, e de todo, adorável. Mas ao lado desta Michelet compôs uma outra Joana, de uma graça mais frágil, cheia de caridade, da angelidade resignada de uma mártir —e foi essa que a poesia, e a arte, e o povo, escolheram para adorar e celebrar (Queirós 1981: 176).

Ciente dos usos estéticos do passado medieval, Eça indicia uma muito moderna consciência de que todas as Idades Médias são, como bem mais tarde nos veio recordar, em ensaio célebre, Umberto Eco (*cf.*: Eco 1989), produções imaginárias, mesmo quando (sobretudo quando) se apresentam como suas únicas versões autorizadas. Não lhe escapa, por outro lado, a funcionalidade política da mitologia medieval, reconhecendo na história de Joana d'Arc um verdadeiro barómetro patriótico. Assim, se, no decurso da guerra franco-prussiana (1870-1971), o exemplo de Joana conquista renovada vitalidade, é porque, os «desastres do Ano Terrível» não podem deixar de evocar a «França dolorosa de Carlos VII» (Queirós 1981: 176). Derrotada pelas tropas prussianas, amputada da Alsácia-Lorena pelos alemães, «l'image de Jeanne d'Arc grandit dans la défaite et l'humiliation de la France» (Gallichan 2018: 10), tornando-se arquétipo da resistência contra o invasor e de defesa da integridade nacional⁷. Como observa Eça, «a corações em que as desgraças tinham exaltado a ideia de pátria – Joana apareceu como a encarnação mais bela e mais pura dessa ideia excelsa» (Queirós 1981: 177). Multiplicam-se, no período, as homenagens cívicas e o que antes era popularidade torna-se agora «um culto» endereçado a uma «deusa civil» (Queirós 1981: 178).

Na última secção da crónica, o autor detém-se na campanha de reabilitação católica da *Pucelle*, inscrevendo-a no contexto das relações conturbadas entre a Igreja e a República que, em 1905, culminará na Lei sobre a Separação das Igrejas e do Estado. A argumentação queirosiana segue de perto aquela que, em França, era esgrimida pelos anticlericais mais irredutíveis, que denunciavam a astúcia situacionista do clero francês, ao reapropriar-se «d' un personnage voué à un destin d'héroïne laïque» e contestavam «le droit de l'Eglise à annexer celle qui fut d'abord sa victime» (Albert 1998: 123). Reconhecendo que, nesse entusiasmo reativo e extemporâneo da Igreja, «também se misturava muito interesse» (Queirós 1981: 180), Eça acusa ainda o clero francês de querer «monopolizar o patriotismo», «aferrolhando Joana d'Arc dentro da Igreja» (Queirós 1981: 182). E, com ironia resignada, conclui:

Assim temos no calendário uma nova santa, virgem e mártir, e mártir que não sofreu martírio por edictos pagãos de Diocleciano ou de Décio, mas por uma sentença eclesiástica, assinada por bispos. Creio que pela primeira vez se dá o caso singular de a Igreja adorar como santa uma mulher que ainda não há muito queimara como bruxa. E ambos os julgamentos, o que a queimou e o que a santificou, foram dados em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, e sob garantia da sua inspiração. Tal é a certeza e a infalibilidade da Igreja. E agora que um espí-

⁶ Sobre a aparente contradição entre o ângulo anticlerical, mas nitidamente espiritualizado, a partir do qual Michelet representa Joana, *cf.*: as seguintes palavras de Simone Fraisse: «De sa mission il [Michelet] relève trois composantes: a) le patriotisme. N'était-elle pas la première à avoir ressenti la "Pitié qu'il y avait au royaume de France" ; b) la liberté de penser. Elle fonde sur l'échafaud "le droit de conscience, l'autorité de la voix intérieure" ; elle laisse parler "le dieu intérieur", formule frappante sous la plume de Michelet l'incroyant; c) enfin l'image de la Passion: "l'imitation de Jésus-Christ, sa Passion reproduite dans la Pucelle". "Elle fut la rédemption de la France." Ainsi l'historien, qui ne crois pas aux Voix, prépare ses lecteurs à accepter la sainteté de Jeanne. Attitude très romantique dans un siècle qui refuse les dogmes, mais garde un puissant besoin religieux» (1988: 855-856).

⁷ Como bem assinala Jean-Pierre Albert, a heroicização de uma figura oriunda da Lorena a partir de 1870, no rescaldo da guerra franco-prussiana, «[...] se nourrit de la conjoncture et d'un hasard heureux: une Jeanne normande ou poitevine aurait moins parfaitement incarné le projet de reconquête des provinces de l'Est» (1998: 118).

rito novo a espiritualiza, e que através das ruínas do fanatismo ela tenta recuar até à pureza primitiva, bem devia realmente a Igreja rever os processos de outros ilustres queimados. Quem sabe se muitos deles, bem examinado de novo o seu caso, não mereceriam passar da fogueira para o altar? E nas trevas inferiores, onde jazem por sentença eclesiástica, muitos outros mártires, como Bruno e Savonarola, estão talvez, ao sentir o aroma de incenso que se evola para a antiga sacrílega e nova santa, murmurando amargamente: «E nós?...» (Queirós 1981: 182).

Esta denúncia desabrida de uma Igreja arbitrária e prepotente, que ora condena à fogueira ora ao hagiológico, segundo as conveniências do momento, não causa qualquer surpresa em Eça, um autor de cujo desassombro antieclesial e anticlerical não faltam evidências na sua obra. Como sintetiza António Coimbra Martins,

Eça considerou sempre a Igreja como perversora dos ideais primitivos do cristianismo, pela sua aliança com os poderosos e os ricos, pelo seu apoio a uma ordem social eminentemente anti-cristã, pelo seu comprazimento com superstições grosseiras e liturgias materializantes, pela burocratização dos seus processos [...] (Martins 1988: 789).

Numa «França dividida em duas França» (Queirós 1981: 184), onde «já não há Borgonheses e Armagnacs» (Queirós 1981: 185), mas católicos e não-católicos se combatem ferozmente, «a boa donzela de Orleães, guerreira e santa, nunca poderia reunir e gozar pacificamente e simultaneamente o preito da Igreja e o preito da sociedade civil» (Queirós 1981: 184). Acantonada no altar, arredada do convívio revitalizante com o povo que, com voluntarismo sacrificial, ajudou a libertar, Joana está condenada, vaticina Eça, a ser uma «santa como outras santas, e como elas mal distinta, vaga e perdida na celeste névoa luminosa que a todas envolve» – «uma Santa Joana das muitas Santas Joanas [...]» (Queirós 1981: 187).

3. É, realmente, uma outra dessas muitas Santas Joanas a que emerge na peça *A Rapariga da Lorena* que, em 1965, Tomaz de Figueiredo (1902-1970) incluirá no seu volume de *Teatro-I*. Bastante mais conhecido pela destreza efabulatória e prodigiosa inventiva verbal do romance *A Toca do Lobo*, Tomaz de Figueiredo produziu uma obra dramática que o seu talento de narrador terá contribuído para eclipsar, mas que bem merece ser revisitada a título próprio.

Combinando peças de sintaxe clássica, como aquela de aqui me ocuparei, com outras, mais abundantes, onde se torna ostensiva a «incursão pelo *nonsense* [e] pela aventura surrealista» (Viana 2003: 11), a produção dramática de Tomaz de Figueiredo revela-se, contudo, congruente, tanto nos temas a que obsessivamente regressa, como nas arquipersonagens que insistentemente a povoam, com a obra narrativa do autor, dando a ideia, como bem viu Couto Viana, que «quer no seu teatro, quer na sua ficção, andou sempre à roda das mesmas figuras, dos mesmos fantasmas, dos mesmos bonecos que lhe dominaram a vida, o enterneceram ou desesperaram» (2003: 13). Esses fantasmas a exorcizar são, precisa o mesmo ensaísta, «a Insensibilidade, a Intolerância, a Importância vã, a Arbitrariedade, a Prepotência, a Incompetência convencida e balofa» (Viana 1977: 286).

Como justamente ressalva João Bigotte Chorão, «nostálgico dos valores aristocráticos» —Tomaz de Figueiredo alinhava por uma direita tradicionalista e monárquica, intransigentemente patriótica e ultramarinista, mas ressentida ou mesmo hostil a Salazar, por quem, aliás, o autor não se coíbiu de manifestar visceral repúdio— «é também um apologista das virtudes populares» (Chorão 2000: 30). Desafeto do Estado Novo, a esta antipatia de Tomaz de Figueiredo pelo regime ditatorial não será talvez estranho o facto de a peça *A Rapariga da Lorena*, aprovada, em 1963, pelo Conselho de Leitura do Teatro Nacional D. Maria II para ser levada à cena na temporada seguinte, nunca ter efetivamente chegado às tabuas do palco⁸. Na verdade, mesmo escudado no álibi alegórico que consistiu em ter decalcado o argumento da sua peça de uma Idade Média distante no tempo e no espaço e, em aparência, politicamente assética —o que, aliás, conduz Bigotte Chorão a, com compreensível perplexidade, interrogar-se sobre as razões «de ter escolhido Tomaz de Figueiredo essa personagem da história de França, ele que na história nacional encontraria figuras emblemáticas e muito afins de um espírito que, contra a mentalidade racionalista, crê no valor exemplar do mito» (Chorão 2000: 45) —, a verdade é que o tratamento dramático a que Tomaz de Figueiredo submete a jovem guerreira da Lorena não deixa dúvidas de que ela surge, na sua peça, como metáfora transposta de óbvio alcance satírico. Esta estilização arquetípica da figura, chamada a corporizar uma ética da virtude intemporal, mais do que um heroísmo contextualmente circunscrito, explica que o autor tenha escolhido lateralizar a caudalosa informação historiográfica sobre a personagem, fixando-se, nas suas próprias palavras, na sua «essência»:

⁸ Na «Entrevista semi-imaginária», conduzida pela filha do escritor e reproduzida no final do volume que reúne o seu teatro, quando inquirido acerca das razões justificativas de a peça sobre Joana d'Arc nunca ter chegado a ser representada, responde laconicamente Tomaz de Figueiredo: «Nunca me disseram. Nem eu, de resto, fui perguntar» (cit. em Loureiro 2003: 391). Couto Viana alude também ao episódio da recusa de levar a peça à cena, deixando adivinhar —mesmo que se recuse a explicitamente revelá-las— que não foram razões de ordem estritamente artística as que terão ditado a sua exclusão do repertório da companhia: «Segundo creio, foi por essa altura que o Conselho de Leitura do Teatro Nacional aprovou a sua peça *A Rapariga da Lorena* que a Empresa Rey Collaço-Robles Monteiro, todavia, ainda não pôs em cena. O Tomaz sofreu com mais esta atitude para com a sua obra e, quando da injusta edição do texto em volume, incluía-lhe o seguinte anúncio: “Propõe-se o autor, na segunda edição e ao jeito usual, escrever umas poucas palavras sobre a carreira desta peça”. Felizmente para os culpados não foi já possível ao escritor desbobinar, naquele seu estilo cáustico, arrasante, a tal história da peça. E que história! Conheço-a, mas não me compete divulgá-la» (Viana 1977: 284-285).

Uma recriação do processo de Joana d'Arc?

Não, não. Nem me dei a ler esse processo, porque bastava, para o meu intento, o que sabe qualquer pessoa dessa rapariga da Lorena, queimada e reabilitada vinte e cinco anos depois da queima. Em teatro, como no romance, como em toda a obra literária, apenas a intemporalidade me tenta, digamos: a essência. Apenas a intemporalidade pode garantir a permanência — e a actualidade — às obras de arte e, especialmente, ao teatro. Ora aconteceu-me ver com olhos muito especiais Joana d'Arc. (cit. em Loureiro 2003: 391)

Na peça de Tomaz de Figueiredo, Joana d'Arc é uma *revenant*: vinte e cinco anos depois de ter sido sentenciada à fogueira e reabilitada pelos mesmos que a condenaram, ressuscita para, de novo, salvar a França, para espanto de um rei amorfo e pusilânime, maquiavelicamente manobrado pelos seus conselheiros e altos dignitários do poder eclesiástico:

O REI (*levanta-se e avança dois passos*) – Tu!? És tu, Joana!? Como podes ser tu, se foste queimada numa praça de Ruão!?

A RAPARIGA DA LORENA – Na Praça do Mercado Velho... Eu! Sou eu! Não me reabilitaram as Vossas Justiças? Eu, dos pés à cabeça!

O REI – Eu não meti para aí prego nem estopa. Só depois o vim a saber, embora me desse muito gosto.

A RAPARIGA DA LORENA – Queimarem-me?

O REI – Não, reabilitarem-te. Mas, de reabilitar a ressuscitar, vai uma grande distância.

A RAPARIGA DA LORENA – Nem uma unha negra. De que serviria reabilitarem-me, se a reabilitação não trouxesse a ressurreição?! E foi o que se deu. A sentença das Vossas Justiças a transitar em julgado e eu a ressuscitar. Ou melhor, a não ter morrido nem ter sido queimada (Figueiredo 2003: 28).

Várias cenas da peça serão, aliás, dedicadas à reconstituição satírico-burlesca das intrigas palacianas arquetizadas por estes conselheiros da Coroa, à revelia de um rei grotescamente alienado das urgências da nação que só, em aparência, governa. O inimigo (de identidade nunca cabalmente esclarecida) encontra-se, de novo, às portas de Paris e o poder oligárquico político e religioso prefere vergar-se cobardemente às suas exigências, invocando a necessidade de evitar a dissipação do Tesouro e o «sangue francês derramado» (Figueiredo 2003: 41). Rediviva e tão resistente como antes, Joana d'Arc tentará incendiar, pelo verbo e pelo exemplo, a multidão entorpecida, instilando-lhe fervor patriótico e exortando-a à insubmissão. No IV Ato, onde, depois de ter sido feita prisioneira, é trazida à presença dos áulicos que, com insolência corajosa e grandiloquente, enfrenta em notável *tour de force* argumentativo, Joana d'Arc lança-lhes acusações que permitiriam ao leitor-espetador da década de 60 instanciar contextualmente a fábula dramática:

A RAPARIGA DA LORENA – Sois a traição, a infâmia! Dizei outra vez à vossa vontade o que já há vinte e cinco anos foi dito, que tenho pacto com o demónio. Por eu saber o vosso segredo, e toda a França também o sabe, que vendestes a honra de França ao inimigo. Que vendestes a glória de França pelo preço do que chamais Ordem, e que não é a Paz, só o Medo. Pelo abandono das províncias francesas, que deixaram de ser da França. Este, o preço da vossa Ordem! (Figueiredo 2003: 80)

De facto, como informa Couto Viana, a composição de *A Rapariga de Lorena* fora desencadeada pelo «problema da Argélia, desastrosamente resolvido pelo general Charles de Gaulle» (Viana 2003: 9) e, com ela, pretendia Tomaz de Figueiredo desferir uma «acusação violenta, indignada, à política francesa na Argélia [...]» (Viana 1977: 285). No início dos anos 60, o conflito franco-argelino colocara a nação perante uma encruzilhada dramática que opunha os defensores de uma Argélia independente aos partidários da perpetuação do domínio colonial francês. Chamado, de novo, ao poder para apaziguar uma França fraturada pela crise argelina, De Gaulle, visto, num primeiro momento, como um governante que, em virtude das suas inclinações nacionalistas e imperialistas, sempre recusaria abandonar a colónia, rapidamente transige com os movimentos independentistas, defendendo a autodeterminação e o referendo que, em 1962, culminará com os acordos de Evian e o reconhecimento da Argélia como estado independente. Como explica o historiador Daniel Costa Marcos, no seu estudo *Salazar e De Gaulle: a França e a Questão Colonial Portuguesa (1958-1968)*, o «[...] rumo que o governo francês escolheu para a resolução da questão argelina [foi] recebido, em Portugal, com uma mistura de receio e de preparação para a perda de uma importante aliada na manutenção do colonialismo europeu em África» (Marcos 2007: 49). Desta suspeita indignada — decerto aliada ao receio fundado de que às províncias ultramarinas portuguesas viesse a ser dado igual destino — teria nascido *A Rapariga de Lorena*.

Paradoxalmente revolucionária e reacionária, libertária e pró-colonial, a rapariga da Lorena é uma Antígona em roupagens medievais que, num gesto de *hybris* em declinação cristã, desafia o Estado em nome da Pátria. Aliás, a analogia da protagonista da peça de Tomaz de Figueiredo com a heroína sofocliana não é, neste contexto ideológico conservador, inédita. Na verdade, a direita francesa irmanara já, desde os tempos da *Action Française*, as duas figuras, aproximando-as na sua pureza e vocação para o martírio (Frese Witt 2001: 219)⁹.

⁹ Cfr. as seguintes palavras de Isabel Balza a propósito das homologias entre os arquétipos míticos de Antígona e Joana d'Arc: «Esta mujer andrógina y visionaria, hechicera y después santa, que es Juana de Arco, ocupa, al igual que Antígona, el lugar del cuerpo biopolítico porque es un ser híbrido».

E, como refere Yann Rigolet, a propósito do ressurgimento da figura de Joana d'Arc por ocasião da crise argelina, «l'enrégimentement de l'héroïne comme vestale de l'ultime guerre coloniale est une idée-force pour une certaine tradition de droite, et on assiste aussi quelque temps plus tard, en 1957, à la création d'une "Alliance Jeanne d'Arc"» (Rigolet 2012: 264).

Mesmo aviltada por um poder político corrupto e oportunista, a ideia de pátria subsiste incólume no passado glorioso ou na memória futura de uma genealogia de santos e guerreiros, cujos nomes a rapariga de Lorena, detentora de uma omnisciência trans-histórica, vai conjurando como *exempla* perante o seu carcereiro:

O CARCEREIRO – Essa tal rapariga! E a nomear um tal São Luís, um tal Du Guesclín... [...]

O CARCEREIRO – E ainda outros nomes. Deve ter endoidecido. [...] A falar num tal Clóvis, num tal Carlos Magno... (*Breve pausa.*) E num tal Condé... (*Breve pausa.*) Nesse Condé, num de La Rochejaquelein... Num Turenne... (*Breve pausa.*) Parece que num tal Napoleão, num tal Weygand, num tal Foch, num tal Clémenceau... (*Pausa.*)

O CARCEREIRO – [...] Grandes heróis, diz ela. Grandes heróis da França... (Figueiredo 2003: 59)

Como, perplexo, reconhece o Arcebispo, repisando pretéritas acusações de heresia e pacto demoníaco: «Esta rapariga é de uma subtileza diabólica. À parte que nos vem com exemplos da História que lhe cumpria desconhecer. Sabe perigosamente de mais...» (Figueiredo 2003: 82)

De facto, assim é. Conhecedora do seu passado, mas presciente também do devir da História, a rapariga de Lorena encontra-se apta a profetizar, numa estratégia de ironia metateatral, a sua própria canonição futura¹⁰ ou até mesmo a afiançar, em *clin d'œil* cúmplice dirigido ao espetador¹¹, a sua posteridade literária:

O REI – [...] Depois de vires aqui agradecer a minha grande benevolência, de teres cumprido o teu dever, agora Joana?

A RAPARIGA DA LORENA – Agora!?

O REI – Sim, agora? Tornas às tuas ovelhas, à roca de tua mãe e de tuas avós, claro. E casas-te, claro. Como não sabes ler nem escrever, não há perigo de te dar para escrever a história de como se pode ser queimado por engano...

A RAPARIGA DA LORENA – Não me dá cuidado. Palpita-me que há-de haver quem a escreva. Que não deve faltar... (Figueiredo 2003: 33)

Condenada, de novo, à morte —já não pelo fogo, mas desta vez alvejada por uma futurista pistola-metralhadora—, Joana não tem dúvidas da eternidade que o seu estatuto mítico lhe concede e que orgulhosamente proclama já perto do final da peça:

A RAPARIGA DA LORENA (*levanta-se, iluminada*) – Ah! Almas pequenas, que julgais poder matar os mitos! Como se os mitos morressem! Ah! almas sem alma, que vos negais a compreender que eu sou já um mito, o mito da França! A França, até ao fim do mundo, há-de esperar de mim (Figueiredo 2003: 90).

Décadas antes, na peça que o dramaturgo irlandês George Bernard Shaw dedicara a Joana d'Arc, um dos executores da jovem tinha já admitido: «[...] but I could not kill the Maid. She is up and alive everywhere» (Bernard Shaw 1937: 158). Com efeito, os mitos —sabia-o Joana, sabemo-lo nós— não se matam.

4. Mais recentemente, das ocasionais representações de que, em alguma lírica portuguesa contemporânea, tem sido objeto Joana d'Arc parecem poder deduzir-se duas vias de ressignificação da figura: por um lado, como se verifica em *Pickpocket*, de João Miguel Fernandes Jorge, retoma-se, num exercício poético de natureza intermedial, a memória cinematográfica da heroína medieval em textos de nítida ou mais rarefeita orientação ecfástica; por outro, como acontece em dois textos da jovem poeta Andreia C. Faria, explora-se o *gender trou-*

muestra la mezcla de lo privado y de lo público, del cuerpo biológico y del cuerpo político. Por ello se presenta como umbral que cuestiona los límites de la humanidad. En este sentido, se entiende que sea calificada de monstruo. Es un monstruo en tanto que ser híbrido, que diluye los límites del género, y de lo privado y lo público. Un monstruo por ser más o menos que ser humano, por hallarse en un lugar subjetivo distinto al de los seres humanos» (Balza 2011: 337).

¹⁰ «O REI – Joana, e as vezes?

A RAPARIGA DA LORENA – “Também sempre ouviu, a Joana, as vezes de São Miguel o Arcanjo, de Santa Catarina. E de Santa Margarida!”. A Joana ouviu tudo.

O REI – Estou a ver que uma santa...

A RAPARIGA DA LORENA – Uma santa, ainda não, mas lá iremos, assim o espero» (Figueiredo 2003: 29).

¹¹ Como bem notou Georges da Costa, «Dans cette dernière œuvre [*A Rapariga da Lorena*], malgré ses apparences de pièce traditionnelle, avec une véritable intrigue, des personnages qui communiquent, une histoire qui progresse de manière à peu près cohérente, par deux fois le spectateur se voit rappeler qu'il est le jouet d'un metteur en scène tout puissant: dans le troisième acte, d'abord, lorsque Jeanne d'Arc invoque de grands noms de l'histoire de France qu'elle ne pouvait pas connaître (Napoléon, Foch, Clémenceau); puis, à la fin de la pièce, Acte 4 Scène 7, lorsqu'elle se fait à nouveau exécuter, mais cette fois-ci par des moyens quelque peu insolites pour l'époque où la scène est censée se dérouler [...]» (Costa 2020: 325).

ble e a androginia consubstancial da *uirgo bellatrix* travestida em soldado, não casualmente já descrita como «the most famous cross-dresser in Western history» (Bildhauer 2016: 56).

Organizado a pretexto de uma retrospectiva integral da cinematografia de Robert Bresson que teve lugar, em 2009, na Cinemateca Portuguesa, os poemas encontram-se, em *Pickpocket*, acompanhados, num jogo de evidente cumplicidade interartística, de fotografias que reproduzem cenas de vários dos filmes do realizador (da responsabilidade da cineasta Rita Azevedo Gomes), bem como de imagens —de Alcino Gonçalves— das esculturas exibidas por ocasião da exposição homónima de Rui Chafes. Sem espaço para me demorar aqui nas modalidades e efeitos semânticos e processuais deste encontro interartístico e multissemiótico, que coloca em diálogo criativo poesia, cinema, escultura e fotografia, concentrar-me-ei da série de cinco poemas que João Miguel Fernandes compõe a partir do filme *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962), de Bresson, em interlocução —tanto pressuposta como manifesta— com o filme do realizador francês. É justamente um dos aforismos constantes das suas *Notas sobre o Cinematógrafo* que Fernandes Jorge adota como epígrafe deste conjunto de poemas: «*C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort*». Esta poética da essencialização, que Bresson, com programática militância, perseguiu no seu cinema, traduz-se, em *Le Procès de Jeanne d'Arc*, em opções estéticas e técnicas de que valerá a pena destacar a obsessiva concentração da fábula cinematográfica no julgamento de Jeanne, a fetichização das fontes documentais que transcrevem o seu processo de condenação, editado, ainda no século XIX, por Jules Quichérat e que Bresson lera, confessadamente extasiado, na edição da *Champion*, não hesitando em considerá-lo como um sublime «chef d'œuvre de notre littérature» e «le seul portrait qui nous reste d'elle» (cit. em Estève 1962: 2.), a *grauitas* inexpressiva, a um tempo frágil e desafiadora, da «modelo» que dá corpo e voz à heroína, o minimalismo despojado de um cenário que resolutamente se afasta da cor local do filme de época. Como lapidarmente defendera Bresson «Jeanne sacrifie sa vie au sens de sa vie» (cit. em Chaput 2003: 11) e é neste teatro de violência sacrificial, inumano na sua grandeza, que o filme se detém, procurando «encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica» (Bresson 2003: 112).

Descendendo, de forma direta ou oblíqua, de cenas reconhecíveis do filme de Bresson, os poemas de Fernandes Jorge fixam-se, como ele, nas sequências do julgamento, prisão, abjuração e execução da heroína que deambula entre a cela e a sala de interrogatório. Nos poemas, memórias difusas de uma infância pastoril e fragmentos de um mais recente passado de proezas bélicas surgem intersetados com a dolorosa consciência do seu emparedamento e da sua morte anunciada. De entre os poemas, «O Manto Branco», revisitação lírica da célebre cena final de execução de Jeanne, é aquele que mais declaradamente assume a sua vocação efrástica:

O MANTO BRANCO

Deram-lhe um vestido branco
para cobrir o corpo frágil que foi de combate.
Agora, na hora em que todos os caminhos vão dar
ao mesmo sítio, caminha agrilhoada.
Segura uma pequena cruz,
dois estreitos ramos de um qualquer arbusto com
rudeza cruzados. O andar para o martírio do fogo, desamparados
passos, pisam de modo cego a pedra do chão.
Impassível, sem um rito de temor aceita grosseiro cinto à
volta do corpo,
acentua o branco das vestes, a juvenil
feminina presença. A grande cruz aproxima-se. A floresta do incêndio
converte-se no inimigo breve e feroz
invade o corpo
corta a carne
crugem e crepitam as articulações
manchas azuis e verdes
o grito sai afogado da chama, das agulhas metálicas que
queimam a laringe, pulmões, coração.
O tormento, a queda da vontade, o inimigo mortal estão dentro de si mesma
quando uma derradeira palavra é dita. «Jesus» (Jorge / Chafes 2009: 50).

O sujeito poético exorbitará, nos dois poemas subsequentes, aquela que, até esse momento, parecia ser a sua condição de mero relator externo ou testemunha ocular do julgamento e morte de Jeanne. Essa inclinação especulativa, e já não apenas descritiva, prosseguirá no título interrogativo da composição seguinte —«O que desaparece? E o que sobra?»— e na pergunta, outra vez reiterada nos seus dois versos finais —«O que desaparece? E o que sobra?/ Uma nuvem de aves brancas em céu de cinzas» (Jorge / Chafes 2009: 51). Mas apenas no derradeiro poema se lhe dará resposta, deixando clara a sobrevida mítico-lendária do «drama incinerado» (2009: 52) de Joana:

JEANNE VA EM PAIX

Sobre os ramos ergueram a fogueira e ardeu o tempo e
o espaço.
Sustentou o corpo
durante o fogo do martírio, restou
madeiro
com pequenos fumos azuis
clarões mínimos de chama – coluna ardente. Breve, negra
despedida.
Terá voltado a encontrar-se com o brilho das espadas
ou a pátria que lhe enviaram as vozes, água límpida sobre o céu
da meia-noite
repentinamente ardeu?
Drama incinerado
ainda o podemos ouvir na secura da história (Jorge / Chafes 2009: 52).

É também da incorruptibilidade dessa «carne reiteradamente viva» (Faria 2019: 134) de Joana d’Arc —ou, talvez mais rigorosamente, do espírito da sua carne¹²— que nos fala uma das duas composições em que Andreia C. Faria evoca a figura da santa guerreira:

Voltaria atrás no tempo para ver arder Joana d’Arc.

[...]
Quieta e entranhada em sonhos voltaria
a acender as cinzas,
a alisar o pó, a enxertar-lhe
a intacta constelação das vísceras.
Queimaria os ossos até à impureza
e depois o corpo inteiro sem leis,
a carne indiferente
ao medo e aos símbolos futuros,
carne potente como um malefício,
jejuada, explícita (Faria 2019: 134).

É, contudo, no poema intitulado «Joana d’Arc», incluído no livro de título revelador *Tão bela como qualquer rapaz*, que encontraremos a virgem-virago *gender-bender* que, com o escândalo da sua androginia, «blurred the boundaries between male and female behavior and thus revealed the artificiality and permeability of the lines delineating sexual difference» (Blaetz 2001: 9):

JOANA D’ARC

Decerto guardou a pétala do primeiro sangue
entre a malha das calças
e o dorso do cavalo branco. Imagino-a
sofrendo o golpe e queixando-se dos solavancos,
de um relento negro, um punhado
de amoras que esmagou sem querer.
Imagino-a na margem de um riacho
lavando as coxas ruivas,
desenfaixando o peito,
afagando a penugem do queixo
para engrossá-la
e cuspir aos pés dos homens no sobrado
e à noite, sozinha, raspá-lo,
reunindo as lascas de madeira para erguer
uma cabeça de rapaz, uma fronde suada
e feroz que lhe espreite os pensamentos
e lhe sopra pela gola do camisolão
e se deixe despentear, fotografar, ser visto
nos bares, um rapaz cujo rosto rejuvenesça
após um desgosto de amor (Faria 2019: 11).

¹² No breve comentário que faz a este poema na sua recensão ao volume *Alegria para o fim do mundo*, Sandra Guerreiro Dias observa justamente que «Joana d’Arc é assim representada como carne potencial, que arde indeterminadamente, e por isso “reiteradamente viva”» (2021: 230).

Retratando-a não apenas como inconforme ao *formato mulher*, mas, mais radicalmente, como esquiva às rígidas regulações dos binarismos de género, esta Joana, que bem apetece qualificar de *queer*, baralha papéis sexuais, reivindicando um espaço social e simbólico para a sua heterodoxa *masculinidade feminina* (Halberstam 2018). Mesmo que, como bem observou Marina Warner, «Joan's life, probably one of the most heroic a woman has ever led, is a tribute to the male principle, a homage to the male sphere of action» (2013: 141).

5. No prefácio que redigiu para a sua peça *Saint Joan*, George Bernard Shaw descrevia Joana d'Arc como «[...] the queerest fish among the eccentric worthies of the Middle Ages» (1937: 3). Que a essa excentricidade ela deverá, em parte, a sua fecunda sobrevida literária parecem não restar dúvidas. Mas não só a ela, creio. Na sua inumana perfeição, como dizem os belos versos de Fernandes Jorge, a rapariga da Lorena «reduzia a beleza espiritual das coisas à sensação da/ luz, ao esplendor da natureza dos anjos» (Jorge / Chafes 2009: 48). E, de caminho, lembra-nos também que, contrariamente a ela, somos humanos, demasiado humanos. Será talvez esse o seu segredo.

Bibliografia

- Albert, Jean-Pierre (1998): «Saintes et héroïnes de France». *Terrain* 30, pp. 113-124. DOI: <https://doi.org/10.4000/terrain.3425>
- Balza, Isabel (2011): «De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco». *Tabula Rasa* 14, pp. 325-339. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.430>
- Bernard Shaw, George (1937): *Saint Joan. A Chronicle*. London: Constable and Company.
- Bildhauer, Bettina (2016): «Medievalism and Cinema», in Louise d'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 45-59.
- Blaetz, Robin (2001): *Visions of the Maid. Joan of Arc in American Film and Culture*. Charlottesville / London: The University of Virginia Press.
- Bresson, Robert (2003): *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Chaline, Nadine-Josette (2012): «Images de Jeanne d'Arc aux xix^e et xx^e siècles», in François Neveux (dir.), *De l'hérétique à la sainte: Les procès de Jeanne d'Arc revisités*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 237-284.
- Chaput, Luc (2003): «Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson». *Séquences* 225, p. 11 <<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2003-n225-sequences1101455/48326ac/>> [Consulta: 15/06/2022].
- Chorão, João Bigotte (2000): *O Essencial sobre Tomaz de Figueiredo*. Lisboa: IN-CN.
- Costa, Georges da (2020): «Absurde et satire dans le théâtre de Tomaz de Figueiredo: critique et désillusion». *Atlante. Revue d'études romanes* 13, pp. 315-329. DOI: <https://doi.org/10.4000/atlane.1063>
- Dias, Sandra Guerreiro (2021): «[recensão a] *Alegria para o fim do Mundo*, de Andreia C. Faria». *Colóquio/Letras* 208, pp. 227-230 <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.10712&org=l&orgp=208>> [Consulta: 15/06/2022]
- Eco, Umberto (1989): «Dez modos de sonhar a Idade Média», in *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 74-85.
- Estève, Michel (ed.) (1962): «Jeanne d'Arc à l'écran». *Études Cinématographiques* 18-19, pp. 1-2.
- Faria, Andreia C. (2019): *Alegria para o fim do mundo*. Porto: Porto Editora.
- Figueiredo, Tomaz de (2003): «A Rapariga da Lorena», in *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 15-94.
- Fraisse, Simone (1988): «Jeanne d'Arc», in Pierre Brunel (ed.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, pp. 849-860.
- Frese Witt, Mary Ann (2001): *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- Gallichan, Gilles (2018): «Jeanne d'Arc au Nouveau Monde: aperçus sur la légende johannique en Amérique française». *Les Cahiers des Dix* 72, pp. 1-66. DOI: <https://doi.org/10.7202/1056412ar>
- Halberstam, Jack (2018): *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Jorge, João Miguel Fernandes / Chafes, Rui (2009): *Pickpocket*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Krumeich, Gerd (2017): *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*. Paris: Belin.
- Loureiro, Maria Antónia de Figueiredo de (2003): «A propósito do teatro de Tomaz de Figueiredo. Entrevista semi-imaginária», in Tomaz de Figueiredo, *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 389-392.
- Marcos, Daniel da Silva Costa (2007): *Salazar e De Gaulle: a França e a Questão Colonial Portuguesa (1958-1968)*. Lisboa: Instituto Diplomático-Ministério dos Negócios Estrangeiros.
- Martins, António Coimbra (1988): «Anticlericalismo», in A. Campos Matos (org.), *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 76-78.
- Queirós, Eça de (1981): «Joana d'Arc», in *Ecos de Paris. Bilhetes de Paris. Cartas Familiares de Paris*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 168-187.
- Rigolet, Yann (2012): «Entre procès d'intention et générations successives: historiographie du mythe Jeanne d'Arc de la Libération à nos jours», in François Neveux (dir.), *De l'hérétique à la sainte: Les procès de Jeanne d'Arc revisités*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 249-272.
- Viana, António Manuel Couto (1977): «Tomaz de Figueiredo», in *Coração Arquivista*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 79-87.
- Viana, António Manuel Couto (2003): «Prefácio», in Tomaz de Figueiredo, *Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 9-14.
- Warner, Marina (2013): *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*. Oxford: Oxford University Press.