

ARTIGO

A DISPUTA PELOS CULOTES: GÊNERO E O MUNDO ÀS AVESSAS NA EUROPA MODERNA

SILVIA LIEBEL*

RESUMO

O tema da disputa pelos culotes é um dos mais difusos dentro da produção imagética concernente à chamada “guerra dos sexos” nos inícios da impressão na Europa moderna. Integrante do mundo às avessas, lugar-comum no período que apresenta a inversão entre indivíduo, animal, elementos e objetos, revelando a desordem generalizada na sociedade, as trocas de atributos entre homens e mulheres aparecem sob um véu cômico, o que reforça o absurdo das situações – como a mulher que vai à caça, enquanto o marido embala o filho. Este artigo se volta a identificar como a alteridade é elaborada nessas imagens que, produzidas dentro de um contexto de progressiva ordenação social, atuam como um de seus vetores. **PALAVRAS-CHAVE:** gênero, imagem popular, Europa moderna, mundo às avessas.

KEYWORDS: gender, popular print, modern Europe, world upside-down.

O tema da guerra dos sexos atravessa séculos e é expressado através de diferentes suportes, da literatura ao cinema. Os inícios do período moderno contam com uma ampla produção concernente ao objeto, alimentada especialmente pela querela das mulheres, campo de debates que opôs defensores e atacantes do “sexo frágil”, dedicados a explorar os meandros da assim chamada natureza feminina. Jean de Marconville conjuga, em seu *De la bonté et mauvaistié des femmes* (1563), ambos os lados conflitantes, sem deixar de transparecer a misoginia estruturante do contexto em que se insere e da qual compartilha.¹

Mas o tema escapa dos embates retóricos e dissemina-se pela literatura, em gêneros e tradições distintos. Das mulheres rabelaisianas, sempre prontas a trair e espancar seus maridos para o temor de Panúrgio², à *Megeira Domada*³ (ca. 1590) shakespereana que, após uma série de obstáculos, adequa-se às expectativas da sociedade e se submete aos padrões de “normalidade” da época, a luta pelo controle dos relacionamentos é preocupação constante. Dentro da temática, a disputa pelos culotes (ou disputa pelas calças) destaca-se enquanto figura de linguagem e encontrará campo fértil na produção imagética. Representação do controle e do poder dentro das relações conjugais, elementos essencialmente masculinos no contexto enfocado, as calças são símbolo da dominação masculina que, mais do que estruturante do pacto marital, é parâmetro para todas as formas de dominação, como salienta Bourdieu⁴.

A usurpação da autoridade masculina pela mulher mostra-se, assim, como uma ameaça frequente, contra a qual os homens, sobretudo os maridos, devem manter-se atentos. Mais do que uma ameaça no plano doméstico, permitir que a mulher se aposses das calças desestrutura toda a comunidade, invertendo a ordem concebida como natural e caracterizando o que será conhecido no período como o mundo às avessas.

Expressa de múltiplas formas na Europa moderna, a inversão simbólica da realidade é encontrada nos ritos carnavalescos e na continuidade do tema do país da Cocanha⁵, na elaboração de sociedades utópicas como a de Thomas Morus⁶ e a Cidade do Sol de Campanella⁷, dentre outras que, refletindo diferentes sensibilidades, foram fundadas sobre cada contexto vivido. O mundo às avessas apreendido nas imagens será aqui analisado em sua relação com o campo social, procurando-se demonstrar suas diferentes possibilidades de interpretação.

Inversão completa da sociedade e mesmo do plano físico, o tema se constitui em um topos amplamente reconhecido como inerente a um mundo formado por contrastes, do otimismo renascentista às fogueiras da caça às bruxas, da crença no potencial dos indivíduos ao medo da presença aterradora do diabo. A visão deste mundo caótico se conjuga no riso de Demócrito diante da loucura dos homens e do mundo e no choro de Heráclito que, pelos mesmos motivos, lamenta as desgraças que se abatem sobre a humanidade.⁸

Assimilável no nível consciente na forma que se propõe, o topos é um lugar-comum que povoa o imaginário e determina a aceitabilidade do que se observa. Mesmo com a incoerência perceptível, a significação do mundo de ponta-cabeça é absorvida através da lógica, usando-se como critério sua própria inversão: como o que se entende correntemente por mundo ordenado compreende a terra em baixo e o céu no alto, se estes estão trocados ainda são reconhecidos pela referência à normalidade. Trata-se de um topos absoluto, já que é comum a todos, e dinâmico, pois sua compreensão pode evoluir através de pares de opostos, do plano físico ao plano moral e metafísico, na medida em que o normal e o invertido forem apreendidos como certo e errado, símbolos do Bem e do Mal.

Assim, o topos do 'mundus inversus' pode estar a serviço de todas as concepções de mundo, somente pela boa razão de que ele é

necessário à elaboração mesma de todo conceito. Ele só conhece valor positivo ou negativo em sua aplicação. Ele é, por excelência, o lugar aleatório onde nascerá a escolha de uma lógica, e mesmo de uma razão, que será aparentemente a mais aberrante e a mais louca.⁹

A absolutização do mundo às avessas, em sua face boa ou má, conforme o posicionamento do observador diante da realidade, encontra-se refletida diretamente na cultura em que ele se insere. A cultura considerada em seu sentido amplo, como integrante e integradora de visões de mundo, inscrita nas falas, gestos, códigos e objetos de uma coletividade, permite compreender como um tema resiste ao tempo e atravessa gerações, e em que medida a dualidade é absorvida pelos diferentes grupos presentes em uma sociedade. Deste modo, o que diferencia o sentido das inversões é a inserção em seu contexto, e o que permitiu ou motivou sua produção é essencial para o entendimento de seus significados.

Os significados passíveis de serem apreendidos pelos contemporâneos das representações do mundo às avessas relacionam-se diretamente à sua realidade, compreendida dentro de uma concepção de mundo ordenado, regulado, orientado, ou que ao menos assim deveria ser, pois elas mostram seu reflexo contrário. Como o caráter distintivo destas fontes é, justamente, não ter a pretensão de representar a realidade, mas invertê-la e jogar com os elementos do real, estabelece-se um caráter comparativo entre o que se percebe como real e sua naturalização.

O olhar volta-se, assim, às estruturas do pensamento ou instituições que se encontravam encerradas no imaginário e que viriam a

ser representadas invertidas. Ou, pelo contrário, ao mundo às avessas da produção imagética que se apresenta como verdadeiro em relação ao real, desvelando a loucura da humanidade e não das imagens.

O mundo às avessas em imagens

O mundo às avessas enquanto um conjunto de ilustrações foi produzido do século XVI ao século XIX, destacadamente em França, Alemanha, Itália e Países Baixos. As gravuras difundiram-se em grande parte do continente europeu, à exceção da Inglaterra, que passará a conhece-las somente a partir do século XVIII e no campo político¹⁰. Nomeadas como *Die verkebrte Welt*, *il mondo alla riversa* ou *alla rovescia*, *el mundo al revés*, *the world upside down* e *le monde sens dessus dessous* ou *à l'envers*, estas estampas atingiram públicos variados que viram os mesmos motivos sucederem-se, com poucas variantes.

As fontes iconográficas analisadas consistem em reproduções de pranchas com um número de estampas variável entre duas e vinte e cinco, coloridas e em preto e branco, em sua maioria não datadas e sem identificação da autoria. Contudo, os elementos gráficos, bem como seus editores permitem, na maioria dos casos, situá-las cronologicamente. Boa parte destas imagens ainda preservadas se encontra em Paris, na Biblioteca Nacional Francesa; em Marselha, no Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (depositário das coleções do extinto Museu Nacional de Artes e Tradições Populares); no Museu da Imagem de Épinal; em Londres, no Museu Britânico; e em Nuremberg, no

Museu Nacional Germânico. As imagens mais representativas do corpus pesquisado serão apresentadas na sequência.

A caracterização deste corpo iconográfico como popular remete à sua inserção no material barato de reprodução dos impressores, tanto em termos de qualidade do papel utilizado, quanto da qualidade das gravuras – de onde a anonimidade da maioria –, sendo vendido ao público em geral muitas vezes como ilustração de historietas, ou como folhas avulsas, e não direcionado a uma clientela específica. Material próprio para a venda ambulante, as estampas fazem parte de uma seleção que inclui almanaques, calendários e brochuras como os *canards*¹¹ e a biblioteca azul na França. Como imagem, este material torna-se, assim, mais uma peça na mediação entre uma cultura letrada e uma que começa a se alfabetizar ou, ao menos, a ter acesso ao livro, objeto precioso e reservado a uma minoria antes da revolução de Gutenberg.

Os objetos abordados pelo mundo de ponta-cabeça consistem na inversão física e hierárquica entre homem, animal, elementos (o ar e água, o Sol e a Lua) e objetos. Observa-se, neste sentido, a humanização dos animais, como o boi sendo o açougueiro do homem (que também pode puxar carroças) ou o caçador perseguido por sua presa; o céu trocando de lugar com a terra; a árvore com os galhos no solo e as raízes para cima; as crianças corrigindo seus mestres ou ninando suas babás; entre diversas outras possibilidades de troca que mostram o absurdo das situações, mas também o perigo de se tolerar a desobediência. As imagens possuem, portanto, uma tão somente aparente legibilidade imediata.

Kunzle classifica as imagens do mundo às avessas em sete tipos, conforme as combinações envolvendo homem, animal, objeto e os quatro elementos: humano e humano, humano e animal, animal e animal, animal e elemento, animal e objeto, objeto e objeto e, finalmente, humano e objeto. Maurice Lever acrescenta à classificação de Kunzle a inversão cosmológica entre céu e terra, completando-a, ainda, com uma tipologia das alterações observadas: permutação, que envolve a troca de características ou atribuições; inversão, que opõe posicionamentos como dentro/fora, avesso/direito, alto/baixo; e reflexão, encontrada nas imagens com espelho ou água.¹²

Jacques Cochin, da mesma forma, categoriza as imagens do mundo às avessas em sete tipos, embora de maneira absolutamente diferente: relações entre homens e animais, papéis desempenhados por homens e mulheres, mundo confuso, papéis desempenhados por adultos e crianças, posições de objetos ou animais, relações entre animais e hierarquias sociais. Separando as categorias que envolvem inversão de atribuições entre homens e mulheres, adultos e crianças, o autor apresenta a inversão hierárquica somente no plano relacional entre patrão e empregado e desconsidera as relações de poder e hierarquia que se estabelecem no meio familiar. Estas são apresentadas como construções naturais e imutáveis, de modo que as imagens teriam, em sua compreensão, apenas um caráter lúdico.¹³

Já para Lever, as imagens possuem dois referenciais, o alegórico, quando sua significação liga-se a uma abstração qualquer, seja ela moral, política, espiritual; ou o dramático, ao mostrar as inversões referentes às relações sociais e às instituições.¹⁴ Estas acarretam em

diferentes apreensões de sentido, na medida em que seu significado não se encontra meramente nas figuras apresentadas, mas na compreensão do real pelo observador que se torna seu referencial de normalidade.

Reelaborando essas categorias, estabelece-se uma tipologia das formas de inversão que compreende, de forma ampla, a inversão física, referente à troca de posição, direção, ordem; a inversão de espécies, referente aos desarranjos entre homens e animais e entre os próprios animais (que, muitas vezes, não deixam de constituir inversões de status com o padrão caça e caçador, mas em função de sua grande quantidade e da reação absolutamente distinta de uma causada pela troca de posições entre humanos, permanecem em uma categoria à parte); e a inversão hierárquica ou de status – compreendido enquanto a posição de determinado ator social reconhecida pelo grupo no qual se insere –, objeto a ser desenvolvido no tocante às inversões entre homens e mulheres que se situam em termos de superioridade e inferioridade. Quando tratadas na literatura, as representações do mundo às avessas revelam ainda uma forma interessante de inversão que se trata da inversão de valores.

Se a repetição dos temas acompanha a longa circulação dessas imagens que se estende por cerca de quatro séculos, sua significação, no entanto, varia conforme a época, mostrando que o riso pode não mudar de alvo, mas as críticas tornam-se diferentes de acordo com cada quadro mental. O conjunto imagético assinala, neste sentido, uma evolução da irreverência, da zombaria quanto ao mundo que parecia de ponta-cabeça em momentos de crise ou quanto às quebras dos códigos morais, a intensas críticas ao poder constituído.¹⁵ Por fim, sofre a perda de seu

sentido originário no século XIX, quando é conformado à ilustração de livros infantis e destinado a um público rural que, ainda distanciado dos centros de impressão, passa a contar com a presença mais freqüente de vendedores ambulantes de livros.

Embora as imagens sejam destituídas do poder que reveste as palavras – mesmo aquelas que possuem legendas limitam-se a descrever brevemente o que está sendo apresentado –, conseguem expressar com detalhes alguns componentes do imaginário de seu contexto de circulação. Considerando a representação enquanto uma mediação entre o real e o simbólico¹⁶, o mundo às avessas, conforme surge nas fontes exploradas, revela-se a inversão alegórica das práticas sociais e visões de mundo tidas não somente como reais, mas como naturais, sendo qualificadas de acordo com as percepções subjetivas de cada leitor.

Assim, estas gravuras possuem múltiplas significações, conferidas de acordo com a *utensilagem mental* – influenciada por todo o conjunto de relações que envolvem o indivíduo, conforme salienta Lucien Febvre¹⁷ – daqueles que as observam. Para Peter Burke, estas imagens “eram ambíguas, com sentidos diferentes para diferentes pessoas, e possivelmente ambivalentes, com diferentes sentidos para as mesmas pessoas.”¹⁸ Para os grupos privilegiados, poderiam ser imagens absurdas ou subversivas, uma afronta ao *status quo*, pois um homem sendo assado por uma lebre ou perdiz e um nobre engraxando os sapatos de um lacaio poderiam produzir tanto riso como indignação. Para o povo, a quebra da lógica poderia divertir, mas também acenar a possibilidade de outra vida. Afinal, como Erasmo já advertira, a brincadeira pode ter “um objetivo sério, sendo as pilhérias utilizadas

somente como um disfarce”.¹⁹ Dessa maneira, as gravuras podem se prestar tanto à manutenção das estruturas vigentes quanto a sua transformação. Para Lecoq, de fato, inversão e transgressão caminham juntas.²⁰

Buscar os sentidos das imagens de inversão representa, portanto, uma inferência em múltiplos códigos culturais, que se reportam irremediavelmente às estruturas sociais do contexto focado. A relação das imagens com o campo social evidencia seu objetivo principal: fazer rir diante do absurdo, o que levante questionamentos sobre a naturalização das hierarquias sociais e das atribuições tidas como inerentes, seja aos homens e mulheres, seja aos pais e filhos e mestres e aprendizes. Demonstra-se, com as indagações suscitadas, que o nonsense pode esconder significações sob sua aparente falta de coerência. Assim, mais do que figuras insanas, este conjunto imagético mostra o que se revelava absurdo para seus contemporâneos e quais as significações que poderia adquirir.

A inversão de gêneros

A estampa desempenha, nos dois primeiros séculos da modernidade, o papel de um “mediador cultural massivo”²¹, mesclando aos preconceitos contra o feminino, difusos entre a população em geral, a visão das elites, influenciada pela retomada da tradição aristotélica na literatura e pelas determinações tridentinas que evidenciam a diabolização da sexualidade do lado católico. A imagem encontra, assim,

respaldo entre seus produtores e observadores, quando é intensificado um antigo juízo negativo em relação à mulher, ao qual se soma a figura da serva do diabo.

Define-se, então, a partir da julgada “natureza própria à mulher”, seu lugar social bem como suas atribuições, que se enraizaram no imaginário ocidental por séculos. Desta forma, o conceito de gênero torna-se operatório na análise das inversões entre os “sexos”, tomando-se gênero como “o produto de uma reelaboração cultural que a sociedade opera sobre essa pretensa natureza: ela define, considera – ou desconsidera –, representa-se, controla os sexos biologicamente qualificados e atribui-lhes papéis determinados. Assim, qualquer sociedade define culturalmente o gênero e suporta em contrapartida um efeito sexual.”²²

Prestando-se ao riso, o mundo às avessas aponta precisamente o absurdo das situações retratadas que se chocam com as estruturas sociais vigentes. Fruto de seu meio, as imagens de inversão de status entre homens e mulheres são produzidas paralelamente ao crescente reforço do poder marital, dentro de um quadro de centralização do poder real e de reforço das estruturas patriarcais em todos os níveis sociais.²³ Observa-se, portanto, a ação do imaginário sobre os elementos que o constituem, dentro de um contexto de progressivo cerceamento das liberdades individuais e depuração dos hábitos – processo este não-contínuo, conforme salientado por Muchembled, feito de desvios e retrocessos, ao contrário do que o estudo de Elias sobre a civilização dos modos poderia levar a pressupor.²⁴

A alteração se dá, sobretudo, pela troca das esferas pública e

privada como próprias a cada um dos gêneros. O mundo às avessas caracteriza a mulher como responsável pela segurança e sustento familiar, colocando-a fora do âmbito doméstico e dos afazeres que lhe são comumente atribuídos: o cuidado do lar e da prole, que passam ao encargo do homem. Nesta linha, não rara é sua aparição com uma arma de fogo, indicadora não apenas do sustento que ela proveria, mas também de seu papel ativo. A imagem abaixo (fig. 1) apresenta a mulher que sai à caça e o homem que limpa o bebê, variação das estampas constantes em que a mulher segura o fuzil e o homem fia ou embala a criança.



Fig. 1. Anônimo. C'est la Femme Chasseur et l'Homme Ebreneur (É a mulher Caçador e o Homem Trocador²⁵). Gravura. Retirado de: TRISTAN, F.; LEVER, M. **Le monde à l'envers**. Paris: Hachette, 1980. p. 148.

A estampa em questão traz, mais do que uma simples inversão das atribuições comuns aos homens e às mulheres do período analisado, uma troca da autoridade, observável na posição assumida pelos personagens: a mulher, que porta as vestimentas socialmente aceitas como femininas, encontra-se armada e com um cão à frente ao apontar a mão para o campo, indicando seu objetivo. Além de se tornar a caçadora, logo, de prover o sustento, à mulher armada é confiada a proteção familiar. Seu rosto permanece impassível ao comunicar sua saída ao marido, enquanto este se limita a permanecer com os olhos abaixados, limpando de modo desajeitado o bebê, tarefa então considerada como propriamente feminina. O homem, de protetor ativo à protegido passivo, guarda o bebê, pouco à vontade das atividades domésticas.

A troca de funções significa um completo rearranjo da ordem doméstica e também encontra equivalentes nas imagens do mundo às avessas que retratam o mundo animal, quando a galinha canta anunciando o dia e o galo, abaixo dela, choca os ovos. Assim como na gravura da caçadora, o macho encontra-se literalmente abaixo da fêmea. É a mulher, ademais, quem apresenta a cena, acentuando o caráter cômico do qual essas imagens eram revestidas: é somente no mundo de ponta-cabeça que se concebe o absurdo de tais situações.

Ressalta-se que a inversão encontra-se apenas no campo das atribuições, visto que a mulher ainda porta a vestimenta tida como feminina, assim como o homem mantém seu traje habitual. É especialmente no campo das ocupações que a inversão opera, não

questionando o que constituiria cada um dos gêneros, mas suas habilidades específicas e, mais do que isso, seu papel social.

Em sua análise das representações do feminino em gravuras do século XVI, Matthews-Grieco apresenta uma imagem próxima à inversão entre os gêneros, na qual enquanto o homem embala e alimenta o bebê, a mulher se dedica ao espelho, símbolo da vaidade, que será dita tão própria das mulheres²⁶. Trata-se, no entanto, não de uma simples troca de papéis, pois o homem se vê diante da necessidade de cuidar da criança pela frivolidade feminina, validando a visão sobre a inconstância das filhas de Eva. Já no desequilíbrio dos comportamentos, a essência da autoridade familiar é questionada: a mulher que produz o sustento assume a posição de mando nas gravuras.

A busca pelo controle feminino também pode ser instigada pelo ascendente diabólico, ao qual as mulheres se revelam mais propensas de acordo com os tratados demonológicos que inundavam o comércio livreiro da aurora moderna²⁷. Em *La dispute par la culotte* (A disputa pelos culotes, fig. 2), gravura de fins do século XV, a mulher é vitoriosa no embate que se apresenta sob o olhar atento de um demônio voador. Com uma vassoura na mão, prestes a desferir o golpe no marido, a mulher é retratada orgulhosa, conseguindo arrancar a roupa de seu opositor que se ajoelha, derrotado e completamente dominado. O punhal carregado pelo homem em seu quadril, à esquerda, nada pode contra a vassoura que é brandida contra ele. Um dos símbolos da domesticidade feminina, a vassoura tem sua finalidade invertida nas disputas conjugais. Mas a imagem mostra que não há mais espaço para

disputa, a mulher é claramente vitoriosa na luta pelo controle da casa e da relação.



Fig. 2. VAN MECKENEM, I. La dispute pour la culotte (A disputa pelos culotes). Gravura. Fim do séc. XV. Retirado de: BEAUMONT-MAILLET, L. **La guerre des sexes, XV^e-XIX^e siècles**. Paris: A. Michel, 1984. p. 14.

Em *Così va il mondo alla riversa* (Assim vai o mundo às avessas, fig.

3), gravura italiana de fins do século XVI, observa-se um dos exemplares mais completos do mundo de ponta-cabeça, com especial relevância para a inversão entre os gêneros e, sobretudo, para as implicações de tal troca: todo o mundo representado encontra-se em meio ao caos, com nenhum vestígio de ordem sobrevivente.



Fig. 3. Anônimo. Così va il mondo alla riversa (Assim vai o mundo às avessas). Gravura. Fins séc. XVI. Retirado de: TRISTAN, F.; LEVER, M. op. cit., p. 91.



Fig. 3.1. idem. Detalhe central.

A mulher se situa no centro da imagem e, por extensão, no centro da inversão do mundo, uma denúncia dos perigos gerados pela conquista das calças pelo feminino e suas possíveis repercussões, pois quando a autoridade no casal é trocada, toda a ordem social pode ruir. A figura central da mulher travestida anuncia uma inversão hierárquica completa: a jovem, que segura uma lança na mão direita e carrega a espada do lado esquerdo de seu quadril, apresenta-se altivamente e domina a cena. O porte da lança é símbolo de conquista e poder, além

de símbolo fálico, que não só aponta para cima, denotando uma virilidade ativa, como ainda reforça isso ao apontar para a cópula das águias no céu. Aos seus pés encontra-se um homem igualmente travestido; é em trajes femininos, de cabeça baixa, que ele fia. Vitoriosa na disputa pelos culotes, a mulher não apenas toma posse do símbolo do poder masculino, como domina a cena. A partir desta inversão central, todas as outras se justificam – e o mundo animal salienta a inversão principal com a dupla galo e galinha ao lado. Mais do que uma troca das funções, observa-se uma troca de comportamentos e qualidades tidas como inerentes.

A gravura apresenta amplamente os motivos da inversão de espécies com o homem que puxa a carroça, conduzida pelo boi, no canto inferior esquerdo; o cavalo que faz os cavaleiros dançarem, logo ao lado; o asno que tenta montar o cavaleiro, no canto inferior direito; o boi prestes a desferir o golpe sobre o açougueiro, no centro à direita; a raposa que se torna o pastor do rebanho, acima à direita; a galinha que monta o galo para a cópula, no centro, e a águia fêmea que monta a águia macho nos céus; além da troca entre caça e caçador alastrada em cima – a galinha persegue a raposa, o coelho e o cervo caçam os cães, os ratos fazem o gato correr – e do sapo que come a cobra, embaixo. Observa-se, além disso, um curioso caso de inversão física no centro à direita, com um homem cujo rosto é voltado para trás.

A inversão hierárquica, dominante na gravura, é vista além do centro: a imagem apresenta a troca na relação pai/mãe e filhos, com a criança amparando o adulto, enquanto outra o fustiga (no meio, à esquerda), e velando o homem que se encontra indisposto, dotado de

seios (no centro, embaixo), espelho para as relações no mundo animal, onde o filhote de ganso lidera sua mãe (em baixo, à esquerda). Os doutos são instruídos, ao invés de instruírem, e as inversões entre grupos sociais espalham-se pela cena. Observa-se acima, à esquerda, a patroa que lava a roupa da empregada, o criminoso que sentencia o executor, o aleijado que sustenta o saudável. No mundo às avessas, até o santo é conduzido pelo homem, e observa impassível este mundo revirado.

Nada nessas imagens é gratuito, e observa-se como a partir de uma inversão, a mais fundamental, que coloca em xeque toda a ordem social, abre-se um debate entre superioridade e inferioridade, dominantes e dominados que não escapa das discussões levantadas no período. Se nos carnavais e revoltas era comum os homens se vestirem como mulheres, o contrário é inusitado, o que indica a limitação da inversão no cotidiano. A mulher que ousava levantar-se contra seu marido não tinha a crítica da comunidade voltada diretamente contra si, mas esta se destinava ao homem que se deixou subjugar.

O travestimento de homens em mulheres em momentos específicos sugere um ataque à virilidade daqueles que são espancados por mulheres, motivo ao qual Bercé acrescenta uma reivindicação de irresponsabilidade, já que as mulheres eram excluídas das questões políticas²⁸. Por outro lado, Davis afirma que, ao fantasiarem-se de mulheres, os homens buscariam expressar maior autoridade enquanto mães, ainda que a irresponsabilidade atribuída à mulher seja o fator preponderante. Daí decorre a popularização da figura da “mãe louca” pelas abadias do desgoverno durante os carnavais²⁹.

Com a ampliação da repressão aos festejos populares diante do avanço da reforma dos costumes, Jean-Baptiste Thiers ressalta, em seu *Tratado dos jogos e divertimentos* (1666), a ignomínia das mascaradas, pois ‘a natureza revestiu cada sexo de vestimentas que lhe são próprias’.³⁰ O travestimento, julgado um resquício das saturnais pagãs, além de imoral e ilegal seria, para Thiers, uma contribuição para a criminalidade, visto a impunidade que decorre do não reconhecimento do criminoso.

A dominação dos homens por suas mulheres poderia ter lugar em momentos específicos, como os ritos de maio ainda praticados no início da Idade Moderna em regiões rurais da França. Um dentre estes ritos permitia às mulheres, durante o mês, exercer a autoridade em seus lares e vingar-se dos maus maridos, humilhando-os publicamente ao fazê-los desfilarem sobre um asno. Em carnavais de Nuremberg, ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres que sofressem com a vida conjugal recebiam licença para espancar o marido³¹, o que demonstra que o impacto das depurações dos costumes pelos reformadores foi gradual.

Entretanto, tais eventos eram fixados ritualisticamente, fugindo aos padrões cotidianos. No geral, as mulheres transgressoras dos limites que lhes eram socialmente impostos eram fortemente reprimidas, embora sofressem menos do que aqueles escarnecidos por se permitirem humilhar. As estampas revelam, neste sentido, a necessidade de se reforçar o poder masculino, apelando à honra dos homens reconhecíveis nas ocupações julgadas inferiores e, como tais, propriamente femininas. Uma criticada inversão de status e moral, a submissão à mulher reduzia o homem diante da difusão de um modelo masculino que perpassa toda a sociedade.

Caracterizando-se como risíveis, tais imagens mostram como a ridicularização do que é tido como contrário à norma atua como um reforço dos comportamentos esperados. Através da risada, que se funda sobre a vigilância comunitária, a sociedade e seus valores são reordenados, as mulheres transgressoras são levadas à corrigir seu comportamento e os homens a retomarem as rédeas das relações. Henri Bergson apresentará, no século XIX, precisamente o riso como detentor de uma função social: com o poder de humilhar, a risada se presta a corrigir atitudes, aparando, assim, as arestas da sociedade.³²

Contrapõem-se, portanto, a partir das representações do mundo às avessas, a realidade vivida e sua oposição que, ao sair dos limites do imaginário, é intensamente criticada pelas comunidades, como os *charivaris* o atestam. Mas esta contraposição também abre espaço à crítica, pois pode levar, ainda que poucos indivíduos, a rebelarem-se contra os padrões vigentes, a exemplo da possibilidade apontada por Davis de que, algumas mulheres, ao se depararem com representações da inversão, poderiam vislumbrar outra opção de comportamento e, efetivamente, infringir a norma em suas realidades³³. A todo público de um texto ou imagem resta sempre uma inegável liberdade de leitura.

Em *La femme qui bat son mari* (A mulher que bate em seu marido, fig. 4), ao lado de uma taverna – de acordo com o cartaz afixado na construção, no qual se lê “bom vinho” –, observa-se novamente a inversão da autoridade, que é exponenciada no tocante à violência: à mulher não cabe levantar-se contra seu marido. Destaca-se o caráter desordeiro da mulher que, aqui, associa-se ao consumo do álcool – as roupas da mulher espelham o cartaz (na estampa original as cores

vermelho e verde aparecem proporcionalmente no cartaz e na mulher), indiciando que provavelmente ela, e não o marido, é quem se entregava à ebriedade. A usurpação da autoridade do marido se revela mais inquietante do que a moralidade da mulher neste caso.



Fig. 4. Anônimo. La femme qui bat son mari (A mulher que bate em seu marido). Gravura. *ibid.*, p. 136.

O conjunto de imagens analisado mostra em suas bases a desrazão do Carnaval e a sátira dela resultante, além de uma ácida crítica social ao afrontamento dos costumes, à guisa dos *charivaris*. Ocasões de extravasamento das censuras sociais, os *charivaris* consistiam na humilhação pública de determinados indivíduos por um grupo de jovens

reunidos no que se chamava abadia do desgoverno ou da juventude, confraria jocosa ou sociedade alegre. Voltados aos reclames morais quando, especialmente, um marido era espancado ou traído por sua esposa ou quando havia uma grande diferença de idade entre recém-casados ³⁴, eram momentos por excelência para expressão das solidariedades juvenis. ³⁵ Erasmo já criticara intensamente estas associações, falando da necessidade que muitos homens acabaram por ter das mulheres e que leva velhos a se casarem com jovens:

[o velho] toma-se perdidamente de paixão por uma jovem e pratica por causa dela loucuras que fariam vergonha a um rapazinho. Estamos de tal modo acostumados a ver um homem todo curvado ao peso dos anos, que já não vê nem mesmo a terra em que está prestes a descer, a vê-lo, torno a dizer, casar-se com uma juvenzinha sem dote, e casar-se, com toda a certeza, mais para uso de outrem do que para o seu, que isso se transforma quase em motivo de louvor.³⁶

Evidencia-se, portanto, no plano imagético, o conteúdo dos *charivaris* promovidos pelas abadias da juventude. Em Lyon, uma abadia justifica, em 1517, que o *charivari* era promovido ‘para reprimir a temeridade e a audácia das mulheres que batem em seus maridos e daquelas que gostariam de fazê-lo, já que, conforme a providência divina e a lei civil, a esposa está sujeita ao marido, e, se os maridos se deixam governar pelas esposas, bem podem ser levados para o pasto’.³⁷

A cavalgada do asno era realizada, sobretudo, na Quarta-Feira Gorda, quando se obrigava o homem que havia apanhado da mulher ou era por ela dominado a montar ao contrário sobre um asno e desfilar pela cidade em meio à gritaria dos grupos de jovens. Como geralmente um marido ciente de sua propensão à humilhação se escondia da turba,

acabava sendo representado por um boneco ou um voluntário que o imitava. Bercé acentua o enfoque da tradição como uma restauração da honra masculina pela comunidade.³⁸

Dois planos não necessariamente excludentes são assim encontrados na disputa pelos culotes: ao mesmo tempo em que são produzidas imagens que apresentam a troca dos papéis masculino e feminino, colocando a mulher como responsável pelo sustento e segurança do lar e o homem encarregado das tarefas domésticas, também são retratadas megeras que, de forma muito mais explícita, atacam seus consortes e arrancam a autoridade masculina simbolizada pelas calças. A inversão do que é considerado como “naturalmente” masculino e feminino pode se dar, assim, através da violência, que será dita tão própria das mulheres nos inícios da difusão destas imagens. Rabelais já afirmava que, desde o início do mundo, as mulheres “conspiraram juntas para esfolarem os homens vivos, porque queriam dominar tudo.”³⁹ Neste sentido, o comportamento feminino mostra-se um dos motivos argumentados para a inversão do mundo, pois causariam o desrespeito aos valores e modificariam o reto caminho masculino.

A reafirmação da ordem a partir da inversão imaginada

No mundo às avessas é a partir do observador, de seu sentido de realidade, que o nonsense encontra um sentido, o que vem também a explicar a persistência dos temas retratados, na medida em que é a interpretação que se faz deles que muda segundo cada contexto vivido.

Assim, além da polivalência dos sentidos atribuídos às imagens (e não de um pretense sentido a elas inerente), constata-se com a precisa observação de David Kunzle que a mesma estampa se enquadra tanto no pensamento revolucionário, quanto no reacionário, pois o que determina seu caráter não é a inversão vislumbrada, mas o que se entende por um mundo ordenado.⁴⁰

Neste sentido, as representações da inversão poderiam suscitar duas significações: o estímulo às mudanças nas estruturas sociais ou o apelo à ordem mediante as inversões, quando estas servem como alerta para o que se vê não só como diferente, mas, sobretudo, como contrário à natureza. Em qualquer um dos casos, a legibilidade imediata do mundo às avessas mostra-se enganosa, pois o nonsense das imagens impacta por sua mensagem clara que não deixa de levar à reflexão.

Entretanto, no instante em que são apresentadas não apenas como risíveis, mas sob o signo da loucura, as imagens se tornam instrumentos de reforço da ordem (ou de sua necessidade). As inversões nas festas medievais já eram vistas pelas autoridades como uma “válvula de escape” momentânea, necessária para a manutenção da ordem. No início da Idade Moderna, Frédéric Tristan as toma não apenas como uma liberação das pulsões, mas, sobretudo, enquanto uma necessidade para o discernimento da ordem que, através de sua profanação, é sacralizada⁴¹.

Neste sentido, é a concepção que se faz do mundo que irá diferenciar o direito do avesso. Contudo, tendo em vista que visões de mundo não são formadas unicamente a partir de experiências individuais, mas recebem estímulos contínuos do meio social, este se

mostra determinante na análise de sua constituição. Ao apresentar a inversão, no plano imaginário, sob a marca do absurdo, satirizando aqueles que fogem da norma, as imagens do mundo às avessas podem ser compreendidas como uma fonte de reprodução dos modelos disseminados no plano real pelo regime absolutista no caso francês, na medida em que reforçam, através da assimilação de seu oposto, o lugar social ocupado por cada um dos membros do reino e suas atribuições.

As imagens do mundo às avessas são apreendidas, assim, no nível familiar, paralelamente ao reforço da figura masculina, tanto como pai quanto marido, modelo em escala doméstica do rei que governa. No plano hierárquico, disseminam-se em meio à crescente diferenciação dos comportamentos das elites e das massas, e mesmo dentro de cada um destes horizontes, a exemplo do desnível entre alta e baixa nobreza, cortesãos e senhores fundiários, burgueses ascendentes relacionados à corte e mercadores, cidadãos e camponeses. Também a partir de imagens – julgadas insanas e que freqüentemente equivalem a desordem do mundo à desordem do próprio homem – são naturalizados códigos de conduta e comportamentos. A partir da contraposição entre a ordem e seu avesso são determinados os lugares sociais e é corroborada uma hierarquia que envolve, necessariamente, inferioridade e subordinação.

A partir do conjunto de imagens do mundo às avessas, pelas suas características intrínsecas vinculadas ao riso e ao absurdo que mostram o absurdo das situações retratadas são, portanto, irradiados em larga escala, modelos de comportamento esperados de homens e mulheres para a harmonia social⁴². A inversão entre os gêneros é enfocada como um elemento daninho à disposição “natural” da

sociedade, defendida pelas leis do rei e pelas leis divinas. As imagens populares cumprem, assim, uma função social em ampla escala, atingindo todos os segmentos sociais sem mesmo requerer a habilidade da leitura para a assimilação da ordem difundida. Sobre o papel desempenhado pelas estampas, Matthews-Grieco afirma:

Concebida, gravada, impressa e distribuída com um objetivo unicamente lucrativo, a imageria urbana é, entretanto, formada, influenciada e dirigida pelas exigências do público ao qual ela se endereça, na mesma medida em que ela o forma, influencia-o e dirige-o ela mesma. Agente de aculturação, ela assegura, ao mesmo tempo, a permanência de uma iconografia tradicional. Transmissora – parcial e atenuada – da cultura dos dominantes às camadas inferiores da população citadina, ela define igualmente sua própria visão do universo social.⁴³

A visão particular do mundo social estabelecida nas estampas de inversão de gêneros suscita, contudo, não propriamente uma visão dominante transmitida às massas, pois juízos pertencentes a múltiplos “horizontes culturais” – para retomar o termo sugerido por Chartier⁴⁴ – entrecruzam-se na formação de uma visão tributária à toda a sociedade, e não pensada por um segmento privilegiado e imposta à maioria. Preconceitos, práticas e a própria estruturação familiar, de longa data patriarcal, são repensados de modo a integrar um todo coerente, no caminho para a integração de uma civilização⁴⁵.

Notas

* Doutora em História Moderna (Université Paris XIII)

Professora de História Moderna (Udesc)

E-mail:

¹ MARCONVILLE, J. de. **De la bonté et mauvaistié des femmes**. Paris: H. Champion, 2000. [1563]

² RABELAIS, F. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003. [1532-1552]

³ SHAKESPEARE, W. **A Megera domada**. São Paulo: L&PM, 1998. [1590]

⁴ BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

⁵ Fabliaux medieval, Cocanha é a terra imaginária da abundância. A esse respeito ver FRANCO JR, H. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

⁶ MORUS, T. **Utopia**. São Paulo: M. Fontes, 1999. [1516]

⁷ CAMPANELLA, T. **A Cidade do Sol**. São Paulo: M. Claret, 2009. [1602]

⁸ PASSE, C. de. **Le monde renversé**. Gravura. 1635. Apud: TRISTAN, F.; LEVER, M. **Le monde à l'envers**. Paris: Hachette, 1980. p. 14.

⁹ Tradução livre da autora: “Ainsi le topos du ‘mundus inversus’ peut-il être au service de toutes les conceptions du monde, ne serait-ce que pour la bonne raison qu’il est nécessaire à l’élaboration même de tout concept. Il ne connaît de valeur positive ou négative que dans son application. Il est, par excellence, le lieu aléatoire d’où naîtra le choix d’une logique, voire d’une raison, serait-elle apparemment la plus aberrante et la plus folle.” TRISTAN, F.; LEVER, M. op. cit., p. 25.

¹⁰ Entretanto, as referências à inversão lhes são precedentes, como se pode observar no trabalho de Christopher Hill sobre as discussões em torno das instituições e crenças que agitaram a Inglaterra de meados do século XVII. HILL, C. **O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

¹¹ Brochuras que continham relatos diversos acerca dos últimos acontecimentos, reais ou imaginados: aparição de monstros, santos e cometas, enchentes, roubos, crimes sangrentos.

¹² KUNZLE, D. World upside down. In: BABCOCK, B.; TURNER, V. (Ed.) **The Reversible World**. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1978. Apud: TRISTAN, F.; LEVER, M. op. cit., p. 176.

¹³ COCHIN, J. Mondes à l'envers, mondes à l'endroit. **Arts et traditions populaires**, Paris, 17, n° 3-4, juil./déc. 1969. pp. 233 – 257.

¹⁴ TRISTAN, F.; LEVER, M. op. cit., p. 178.

¹⁵ Neste sentido, sobressaem-se as célebres imagens produzidas durante a Revolução Francesa, com o representante do Terceiro Estado carregando o nobre e o clérigo em suas costas, e sua inversão.

¹⁶ CHARTIER, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [198?].

¹⁷ FEBVRE, L. **Combats pour l'Histoire**. Paris: Pocket, 1995.

¹⁸ BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 213.

¹⁹ ROTTERDAM, E. de. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Rideel, 2003. p. 13.

²⁰ LECOQ, A. La “Città festeggiante”. Les fêtes publiques au XVe et XVIe siècles. **Revue de l'Art**, 33, 1976. p. 88.

²¹ MUCHEMBLED, R. **L'invention de la France moderne: monarchie, cultures et société 1500-1660**. Paris: A. Colin, 2002. p. 88.

²² KLAPISCH-ZUBER, C. A Idade Média. In: DUBY, G. ; PERROT, M. (Org.). **História das Mulheres no Ocidente**. Vol. 2. Porto: Afrontamento/ São Paulo: EBRADIL, 1994. p. 12.

²³ MUCHEMBLED, R. **L'invention de l'homme moderne**. Culture et sensibilités en France du XV^e au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 1988.

²⁴ MUCHEMBLED, R., **L'invention de la France moderne: monarchie, cultures et société 1500-1660**, Paris: A. Colin, 2002, p. 172

²⁵ Tradução aproximada, na medida em que o substantivo ebreneur caiu em desuso há séculos. Deriva-se do verbo *ebrener*, que significa limpar as fezes de um bebê. **Dictionnaire de l'Académie Française**. Paris: 1762. [4^a Ed] p. 148

²⁶ MATTHEWS-GRIECO, S. F. **Ange ou diablesse**. La représentation de la femme au XVI^e siècle. Paris: Flammarion, 1992. p. 271.

²⁷ Jean Delumeau relata a proliferação de tratados acerca da malignidade feminina ao longo do século XV, aos quais se somarão no século seguinte as sucessivas edições do *Malleus Maleficarum*. Um dos principais manuais da Inquisição, a obra se dedica a enumerar os vícios femininos e a íntima associação da mulher com a bruxaria. DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 322.

²⁸ BERCÉ, Y-M. **Fête et révolte**. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle. Paris: Hachette, 1994. p. 83.

²⁹ DAVIS, N. Z. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna: oito ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 124 et seq. A autora apresenta algumas diferenças regionais francesas quanto à nomeação destas mulheres desregradas: abadias de Dijon, Langres e Chalon-sur-Saône elegiam sua *Mère Folle* (Mãe Louca), chamada em Paris e Compiègne de *Mère Sotte* (Mãe Tola) e, em Bordéus, de *Mère d'Enfance* (Mãe da Infância).

³⁰ THIERS, J. B. **Traité des jeux et des divertissements**. [1666]. Apud. MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003. p. 337.

³¹ DAVIS, N. op. cit., p. 120.

³² BERGSON, H. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: M. Fontes, 2001.

³³ DAVIS, N. op. cit., p. 112

³⁴ Os *charivaris* encontraram audiência em numerosos pontos da carta européia, tanto nas cidades quanto nos campos, embora existam diferenças na constituição dos grupos e em seus alvos. Sobre a temática ver: BERCÉ, Y-M. op. cit.; DAVIS, N. Z. op. cit.; MUCHEMBLED, R. **Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e – XVIII^e siècles)**. Paris: Flammarion, 1978 .

³⁵ MUCHEMBLED, R. **Uma história da violência. Do fim da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

³⁶ ROTTERDAM, E. de. op. cit., p. 63

³⁷ DAVIS, N. op. cit., p. 101.

³⁸ BERCÉ, Y. op. cit., p. 44-45.

³⁹ RABELAIS, F. op. cit., Livro III, p. 454.

⁴⁰ TRISTAN, F.; LEVER, M. op. cit., p. 178.

⁴¹ *ibid.*, p. 28.

⁴² De forma ainda mais profunda do que as imagens, observa-se semelhante busca pelo reforço das estruturas sociais no campo da literatura “popular” do período. A esse respeito ver LIEBEL, S. **Les Médées modernes**: la cruauté féminine d’après les canards imprimés (1574-1651). Rennes: PUR, 2013.

⁴³ Trad. livre da autora: “Conçue, gravée, imprimée et distribuée dans un but tout lucratif, l’imagerie est toutefois formée, influencée et dirigée par les exigences du public auquel elle s’adresse autant qu’elle forme, l’influence et le dirige elle-même. Agent d’acculturation, elle assure em même temps la permanence d’une iconographie traditionnelle. Transmetteur – partiel et atténué – de la culture des dominants auprès des couches inférieures de la population citadine, elle définit également sa propre vision de l’univers social.” MATTHEWS-GRIECO, S. F. op. cit., p. 58.

⁴⁴ CHARTIER, R. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: UNESP, 2004.

⁴⁵ Acerca dos procedimentos de uniformização visando à construção da civilização francesa, ver notadamente: BLOCKMANS, W.; GENET, J.-P. (Ed.). **Visions sur le développement des États européens**. Théories et historiographies de L’État Moderne. Roma: École Française de Rome, 1993; BRAUDEL, F. **A Identidade da França**. São Paulo: Globo, 1989.